

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
MESTRADO EM LETRAS**

MARIANA LEIJOTO PINTO OLIVEIRA E MENEZES

**ERA UMA VEZ UM CRIME: REPRESENTAÇÕES DO MAL NA
REVISTA VEJA**

**SÃO PAULO
2016**

MARIANA LEIJOTO PINTO OLIVEIRA E MENEZES

**ERA UMA VEZ UM CRIME: REPRESENTAÇÕES DO MAL NA
REVISTA VEJA**

**SÃO PAULO
2016**

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
MESTRADO EM LETRAS**

MARIANA LEIJOTO PINTO OLIVEIRA E MENEZES

**ERA UMA VEZ UM CRIME: REPRESENTAÇÕES DO MAL NA
REVISTA VEJA**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Presbiteriana Mackenzie, para
obtenção do título de Mestre em Letras.**

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Huady Torres Guimarães

São Paulo

2016

M543eMenezes, Mariana Leijoto Pinto Oliveira e

Era uma vez um crime : representações do mal na revista Veja.
/Mariana Leijoto Pinto Oliveira e Menezes– 2016.

143 f. : il. ; 30cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana
Mackenzie, São Paulo, 2016.

Bibliografia: f. 135-143.

MARIANA LEIJOTO PINTO OLIVEIRA E MENEZES

**ERA UMA VEZ UM CRIME: REPRESENTAÇÕES DO MAL NA
REVISTA VEJA**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Presbiteriana Mackenzie, para
obtenção do título de Mestre em Letras.**

Aprovada em 30 de setembro de 2016.

Banca Examinadora

Prof.Dr. Alexandre Huady Torres Guimarães- Orientador
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Prof^a.Dr^a. Denise Cristine Paiero
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

Prof^a. Dr^a. Cicelia Pincer Batista
Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM)

RESUMO

O jornalismo de revista sempre buscou aproximar-se do leitor por meio de sua organização temática e narrativa de modo distinto e mais aprofundado, em função inclusive de sua periodicidade, que o jornal diário. Nas reportagens e matérias sobre violência, o viés literário e opinativo se evidencia pela utilização de recursos narrativos que revelam um ambiente narrativo sofisticado e intencionalidades, ideologias e meios de conduta que se comunicam com a sociedade e seu modo de lidar com o grotesco e o brutal.

O intuito da presente dissertação, fruto de projeto de pesquisa iniciado durante a graduação em Jornalismo é verificar, por meio da análise da reportagem do caso Elize Matsunaga publicada na revista *Veja*, como se engendram os elementos narrativos na produção jornalística que tratam de violência e aproximam-se da literatura utilizando referências aos contos de fadas para conectar-se com o leitor.

Além de conceituar o jornalismo de revista e suas estratégias discursivas, o presente estudo analisa os meios de produção da revista *Veja* e os textos verbais e não verbais associados aos contos de fadas no *corpus* selecionado para, por fim, debruçar-se sobre uma reflexão acerca da necessidade jornalística– e humana– de narrar, discutir e pensar o mal.

Palavras-chave: Jornalismo, Revista, Contos de Fadas, Violência, Sensacionalismo.

ABSTRACT

The magazine journalism has always tried to approach its readers through thematic and narrative organization, in a more distinct and deep form, - even because of its periodicity - than daily newspaper.

In the reports and materials produced on violence, literary and opinionated bias becomes evidenced by the use of narrative resources that reveal a sophisticated narrative environment with intentions, ideologies and ways of conduct that communicate with the society and its way of dealing with the brutal and the grotesque.

The purpose of this dissertation research project, initiated during journalism graduation is to verify, through the analysis of Elize Matsunaga's case report published in *Veja* magazine, how narrative elements engender in the journalistic production to deal with violence and use literature references to fairy tales to connect with the reader.

In addition to conceptualizing the magazine journalism and its discursive strategies, this study analyzes the magazine's means of production, and studies verbal and non-verbal texts associated with fairy tales in the selected corpus to finally look into the journalistic- and human need- to narrate, discuss and think evil.

Keywords: Journalism, Magazine, Fairy Tales, Violence, Sensationalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
Capítulo 1	13
TEMPO E (É) DINHEIRO	13
1.1 Breve história do jornalismo	14
1.2 O jornalismo de revista.....	20
1.2.1 Sintaxe do jornalismo de revista: capa, design e elementos verbais	22
1.3 A democracia do grotesco: sensacionalismo e cultura de massas	25
Capítulo 2	32
QUEM VÊ CARA, VÊ CORAÇÃO	32
2.1 Origens da revista Veja: antecessoras e influências	33
2.2 Realidade: a base de criação	34
2.3 Surgimento	35
2.3.1 Vendas e organização.....	37
2.3.2 Controvérsias	43
2.4A ironia discursiva	51
Capítulo 3	58
É DE PEQUENINO	58
3.1 Breve história dos contos de fadas: perenidade, violência e adaptação	59
3.1.2 O tônico da violência	62
3.1.3Pasteurização à Disney.....	65
3.2 A importância da moral.....	65
3.3 Estrutura formal do conto segundo Propp	68

3.4 Personagens e consumo de arquétipos.....	75
Capítulo 4.....	81
A BELA FERA	81
4.1 Narratividade, onipresença jornalística e virtualização	82
4.2. Análise: "fim do conto de fadas"	86
4.2.1 Movimentos da pragmática jornalística segundo Motta	86
4.2.2 Apropriação inicial do texto jornalístico	89
4.2.3 Análise de capa	90
4.4 Análise da matéria.....	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
Referências Bibliográficas	135

INTRODUÇÃO

Desde a sua criação com o início da Revolução Industrial, o jornalismo consolidou-se como uma instituição que caminha em conjunto com a História e o conhecimento. A princípio, relevante para entregar informações precisas e corretas para o funcionamento da economia e da diplomacia, a prática jornalística formal iniciada pelo modelo diário impresso também se mostrou importante para promover, debater e questionar acontecimentos e ideias postas em voga na sociedade por meio das notícias, e ganhou espaço para desdobrar-se em outros tipos de produção capazes de colaborar para o exercício da cidadania.

Fazer jornalismo é registrar a história e os frutos da cultura presentes em sociedade, independente da época, o que o aproxima muito da literatura. Segundo Tuchman (apud Traquina, 2005, p. 27), "[...] dizer que a notícia é uma 'estória' não é de modo nenhum rebaixar a história, nem acusá-la de ser fictícia".

Segundo Traquina (2005), apesar de ter sido criado como finalidade de fomentar as trocas comerciais e o crescimento da indústria, o jornalismo esteve desde o seu surgimento atrelado à literatura, numa relação mútua de influência e complementação que seguiu cada vez mais em crescimento. A produção jornalística foi gerada em grande parte pelo contato intenso com estilos literários, assim como obras marcantes da literatura de massa fizeram uso de referências do jornalismo para tomar corpo.

O jornalismo queria principalmente demonstrar que era possível "[...] como o saber ler ajudava as pessoas " (SODRÉ, 2009, p. 238). Ainda segundo o autor, (2009) a troca intensa de influências entre a literatura e o jornalismo gerou a criação do gênero de ficção policial com seus subgêneros (*thriller, pulp, spy stories*) derivados de casos cotidianos (*fait divers*) e, na esfera jornalística, a consolidação do jornalismo literário como prática reconhecidamente especializada, que ganhou com a expansão do mercado de revistas nos séculos XVII e XVIII.

Construindo um ambiente narrativo mais distante do padrão tradicional do jornalismo diário tradicional atualmente consolidado, segundo Scalzo (2011) revistas mensais e semanais exploram muitas vezes o viés literário que pode ser concedido à relatos de crimes brutais para ressaltar o drama e o espanto daquilo que se noticia.

Os contos de fadas são parte importante da literatura e podem constituir aliados interessantes do jornalismo - principalmente ao tratar de violência - para transformar reportagens em narrativas capazes de evocar impacto. Algumas das histórias, com a função primária de entreter trabalhadores europeus em horário de descanso ou entre uma e outra função, como *Cinderela*, *A Bela Adormecida* e *Branca de Neve*, por exemplo, são registros da tradição oral do povo europeu no séculos XVII e XVIII remodelados por meio da escrita, segundo Ribeiro (2005).

A temática dos contos que envolvia seres mágicos e animais com características humanas era majoritariamente preenchida com agressões, abandono de menores, morte, estupro e assassinato como pontos-chave das narrativas: início, clímax ou desfecho poderiam envolver esse tipo de ação, que servia sobretudo como alerta. Ainda segundo Ribeiro "a crueldade fazia parte do roteiro pois era pobreza e morte que se esperava do mundo [...]" (RIBEIRO, 2005, p.56).

Por terem tanta ligação com a violência, ao serem lembrados em reportagens os contos de fadas ressaltam o caráter surreal – e fantástico – do mal, da violência que se encontra no cotidiano, que, de acordo com Von Franz (2002), exerce fascínio por sua ausência de humanidade. É neste contexto transdisciplinar que se constrói a discussão do trabalho.

Busca-se analisar os elementos que constituem o jornalismo como narrativa que relata o crime e seus desdobramentos, e que pode manter o diálogo com o real por utilizá-lo como matéria prima, mas traz a violência cotidiana em uma narrativa que atribui novos sentidos ao acontecimento e o transforma em história.

O trabalho utiliza como base estudos teóricos de autores como Girard (2009), Bystrina (1995), Angrimani (1994), Maingueneau (2004), Jung (2011), Eliade

(2004), Bettelheim (2015), Sodré (2009), Traquina (2005) e Motta (2016) para analisar capa e matéria principal da edição 2273 da revista *Veja*, dotada de textos verbais e não-verbais, a fim de verificar como se organizam as referências dos contos de fadas no texto jornalístico, e quais as intencionalidades das conexões feitas entre os elementos literários e o jornalismo atrelados à violência - objeto de amplo consumo cultural, segundo Angrimani (1994).

Vale lembrar que o texto, como unidade comunicativa, não se " [...] apresenta unicamente como um conjunto de signos sobre uma página, mas pode ser um filme, uma gravação [...] músicas e de imagens" (MAINGUENEAU, 2004, p.57), portanto, serão analisados o conteúdo escrito da capa, da matéria e as imagens que as acompanham como recurso narrativo.

O caso estudado foi retirado da edição 2273 da *Revista Veja*. A edição trata do caso Elize Matsunaga, assassina confessa, que matou e esquartejou o marido após uma discussão violenta dentro do apartamento do casal, e que teve, na reportagem analisada sua figura e comportamentos ironicamente associados aos traços de Cinderela, protagonista do conto de fadas homônimo.

A história utilizada para realizar a conexão entre jornalismo e literatura infantil na análise vem do livro *Contos de Fadas de Perrault, Grimm, Anderson e Outros*, por ter sido traduzida a partir das versões alemãs mais antigas e, portanto, *a priori*, sofrido menos adaptações narrativas, comuns em muitas edições que procuram minimizar a violência presente nas histórias.

Sendo a dissertação resultado de uma mescla de disciplinas e saberes, os títulos dos capítulos descritos a seguir também provém de uma mistura, fazendo uma analogia com o universo temático da ironia que permeia os textos analisados.

Cada título revela o fio condutor do capítulo a ser desenvolvido: o primeiro, Tempo e (é) dinheiro, aborda a relação histórica do jornalismo com a produção capitalista e a aceleração progressiva de sua produção. O capítulo número dois, Quem vê cara, vê coração, fala do jornalismo de revista e a necessidade que o gênero possui em definir-se por meio das imagens e recursos gráficos que ditam seu tom. O capítulo três intitulado "é de pequenino..." remete ao

ditado popular que diz respeito à necessidade de ensinar valores morais desde a infância- tarefa que se realiza principalmente por meio da leitura dos contos de fadas. O título do quarto capítulo faz um trocadilho com o título do conto "A Bela e a Fera", de Jeanne Marie Beaumont e a aparência de Elize Matsunaga, conhecida por ser bonita e também letal. O título também diz respeito ao caráter extremamente atrativo das narrativas que tratam de violência, repletas de aspectos grotescos e chocantes, mas altamente interessantes.

Aprofundando as temáticas de cada capítulo, o primeiro constitui um relato breve sobre a constituição do jornalismo impresso, a formação de seu status cultural e sua relação com a violência. Também busca-se aclarar o que é o sensacionalismo na produção jornalística, os conflitos gerados em torno da sua prática e por que a mesma se relaciona tão bem com a temática da violência.

O segundo capítulo trata da *Revista Veja*, veículo estudado na análise. A fim de investigar os mecanismos próprios do veículo para produzir suas notícias, traçou-se um curto histórico das origens da Revista, as marcas de estilo da mesma e a construção de muitos de seus textos por meio da ironia, "[...] utilizada geralmente como um recurso de desqualificação de algo: de uma pessoa, de um lugar ou de uma prática qualquer (BENETTI, 2007, p.42).

No terceiro capítulo, fala-se rapidamente da origem dos contos de fadas e seus processos de adaptação cultural. Também se examinam as funções estruturais básicas desses contos, qual sua relação com a necessidade de moralização dos indivíduos em sociedade e a forte conexão com os arquétipos.

O quarto capítulo destina-se à análise da matéria principal da edição 2273, de *Veja* publicada em 13 de junho de 2012, de capa intitulada "Mulher Fatal", que relata o desenrolar do caso Elize Matsunaga, acusada de assassinar e esquartejar o próprio marido dentro de casa. O título da matéria é "Fim do conto de fadas" e foi escrita por Laura Diniz e Leonardo Coutinho, e conta com fotografias de álbuns de família e do fotógrafo Luiz Maximiliano. Como base teórica que norteia a análise, foram utilizados os procedimentos pragmáticos descritos por Motta (2004).

Vale lembrar que em todos os capítulos anteriores busca-se mostrar de que forma a violência afeta os conteúdos estudados (jornalismo, contos), uma vez

que a temática é o fio que conecta a todos e gera alguns questionamentos - as perguntas- problema do trabalho:

-As associações entre contos de fadas e jornalismo para tratar de violência agregam efetivamente valor (ou impacto) ao texto produzido?

- Como dialogam os elementos pertencentes ao universo dos contos de fadas com os mecanismos de produção jornalística que tratam de violência?

- Apesar de possuir um estatuto que prega a objetividade e minimiza a presença do enunciador no texto, o jornalismo pode ser considerado neutro ou imparcial?

- O jornalismo pode deixar de lado o relato da violência ou o sensacionalismo (em maior ou menor grau) em suas produções?

As considerações finais refletem sobre como o jornalismo lida com o mal hipertrofiado em suas produções por meio do retrato da violência, buscando responder às perguntas feitas aqui. Também, como revela intenções, discursos partilhados com o público e ideologias que vêm à tona com o tema da violência, constante social e cultural.

CAPÍTULO 1.

TEMPO E (É) DINHEIRO

Os meios de comunicação são rodas de fiar no mundo moderno e, ao usar estes meios, os seres humanos fabricam teias de significação para si mesmos.

John Thompson

1.1 Breve história do jornalismo

O relato constitui um elemento vital para o ser humano. Conforme apontam Briggs e Burke (2004, p.17), "[...] intenções imediatas, estratégias e táticas [...]" se apresentam em tudo aquilo que é comunicado, apontando a finalidade e o contexto no qual opera cada mensagem. Em outras palavras, toda forma de comunicação manifesta indícios dos pensamentos, comportamentos e tendências que circulam entre grupos sociais, dinamizando-os. Qualquer movimento, positivo ou negativo que se inicie em uma sociedade gera seu embrião a partir de algum relato. E, conforme alteram-se os contextos culturais e históricos, alteram-se as formas de narrar.

Tomando a Idade Média como ponto de partida, Briggs e Burke (2004), apontam que os elementos culturais configuram-se essencialmente por meio da oralidade, devido ao pouco letramento da população. A arte, ilustrando aquilo que se explica pela narração oral, entra como modo de narração essencial ao aprendizado das massas:

As pessoas aprendiam com as imagens tudo o que era necessário saber- a história do mundo desde a criação, os dogmas da religião,[...] a hierarquia das virtudes, o âmbito das ciências, artes e ofícios: tudo era ensinado pelas janelas das igrejas ou pelas estátuas [...] (MÂLE apud BRIGGS et BURKE, 2004, p.20).

Nota-se, a partir do trecho acima, que o poder do relato está atrelado a um poder institucional, no caso, o da Igreja, que detém autoridade sobre a produção da maioria dos relatos orais que ditam os costumes do povo.

Paulatinamente, o poder do relato passa também para as mãos da nobreza, que de acordo com Briggs e Burke (2004) passa a inserir a escrita para formalizar atos cotidianos, como a redação de leis e ofícios. E apesar de os relatos escritos disponíveis na época estarem inacessíveis às camadas populares comuns, a utilização da escrita pelo clero e pela nobreza foi responsável pelo "[...] surgimento da cultura escrita nos séculos XII e XIII (BRIGGS et BURKE, 2004, p.21).

A cultura escrita sofrerá uma mudança significativa apenas no século XV, a partir da invenção da prensa de tipos móveis por Johannes Gutenberg em 1455. Para Linardi (2008), a invenção de Gutenberg colaborava de forma inédita com a democratização da escrita por permitir a fabricação ampla de livros e a expansão de conteúdos. Isso permitiria a difusão do conhecimento, que mais tarde se tornaria "[...] acessível para um público maior [...] permitindo às novas gerações partir do trabalho das gerações anteriores" (BRIGGS et BURKE, 2004, p.28).

A invenção permitiu a expansão da transmissão de conteúdo não apenas na Alemanha- país de origem de Gutenberg-, mas em diversos outros países que aderiram à criação na época e mantiveram a produção de livros e folhetos com assuntos diversos: "Até 1489, já havia prensas como a dele na Itália, França, Espanha, Holanda, Inglaterra e Dinamarca. Em 1500, cerca de 15 milhões de livros já haviam sido impressos (LINARDI, 2008¹)". Com base no trecho anterior, é possível inferir que a chance de democratizar a leitura e a escrita torna-se mais palpável a partir do século XVI.

Permitindo que mais livros e folhetos se tornassem acessíveis à população que podia aprender a ler, havia o risco de transferir o poder institucional, o controle social, às camadas populares. O potencial democrático que a produção massificada de livros e semanários possuía gerava ansiedade nas camadas detentoras do poder, preocupadas com hereges e rivais políticos que pudessem surgir:

Para os homens da Igreja, o problema básico era que os impressos permitiam aos leitores que ocupavam uma posição baixa na hierarquia social e cultural estudar os textos religiosos por conta própria, em vez de confiar no que as autoridades contavam. Para os governos, essas consequências [...] não deviam ser celebradas (BRIGGS et BURKE, 2004, p. 27).

Havia a preocupação dos governos em torno de publicações de conteúdo político e questionador. De acordo com Melo (2005), folhas volantes e gazetas

¹LINARDI, Fred. A **prensa de Gutenberg.** 2008. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/prensa-gutenberg-435887.shtml>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

manuscritas -veículos de comunicação satírica e majoritariamente informal- já questionando autoridades e trazendo informações de interesse do público. Os pasquins do século XVI também trazem, segundo Paillet (1986), textos de ridicularização política e críticas aos governos vigentes.

O avanço da imprensa sistematizada do século XVII causa ainda mais problemas aos detentores do poder. Em 1631, Theopraste Renaudot cria na França o jornal *Gazette*, que "marca a sistematização dos esforços anteriores do ponto de vista da periodicidade como uma evolução, em toda a Europa [...]" (PAILLET, 1986, p.18).

Além de buscar a estruturação formal do texto como notícia- objetivo e simples para tentar criar fonte de renda para o jornal, Renaudot criou também um escritório que funcionava como agência para pedidos e ofertas de emprego, informações úteis de vários tipos para comércio, mercado imobiliário e empréstimos unindo notícias e publicidade para atrair o público a consumir o conteúdo publicado.

Ainda segundo Paillet (1986), outros jornais franceses, como o *Mercure Galant*, irão buscar a tendência de Renaudot, realizando textos acessíveis, onde era possível encontrar "[...] boatos, fofocas, notícias sociais, uma rubrica de moda, críticas elevadas e ao mesmo tempo resenhas literárias e artísticas, tudo tratado com leveza, ironia e humor" (PAILLET, 1986, p.19). No entanto, a censura prévia e a subordinação aos poderes governamentais ainda cerceava o crescimento dos jornais como um todo.

Para Melo, "o jornalismo autêntico com periodicidade regular, contínua e livre só surge de fato com a ascensão da burguesia ao poder e o fim da censura prévia" (2005, p.07). De acordo com Briggs e Burke (2004), a imprensa democratizada e acessível- como principal porta-voz do povo - ganha força simbólica apenas no século XVIII, com a Revolução Francesa em eclosão.

É nesta época que, de instituição subordinada aos poderes despóticos, a imprensa passa a ser considerada instituição fiscalizadora e mantenedora da liberdade, "[...] indispensável para dar legitimidade à feitura das novas leis [...], tornando o processo público" (POPKIN apud Briggs et Burke, 2004, p.107).

A imprensa se vê com base econômica independente dos governos, passa a adquirir autonomia e desenvolver-se em consonância com os avanços tecnológicos e sociais para adquirir cada vez mais público.

De acordo com Aguiar (2005, p.05), no século XIX a imprensa ganha ainda mais espaço por meio dos seguintes fatores:

o ápice da primeira revolução industrial, o ocaso definitivo do absolutismo (que, entre inúmeras outras restrições, praticava censura à imprensa), a invenção e rapidíssima instalação de malhas internacionais de telecomunicações e transporte (telégrafo e ferrovia) e a demanda por informação transcontinental derivada da integração das nações emancipadas das Américas na economia mundial (sem os monopólios das metrópoles).

Nesse ínterim, surgem as agências de notícias, que segundo Aguiar (2009,p.04-05), utilizam redes de contatos de diversos países pela Europa divulgando informações de utilidade para investidores. Charles Havas dá o primeiro passo, criando a Havas em 1835.

É seguido mais tarde por dois concorrentes, Bernhard Wolff e Paul Julius Reuter, que fundam respectivamente em 1849 e 1851 as agências *Continental Telegraphen* (princípio da agência de notícias DPA) e *Reuters*. Nos Estados Unidos, surge a Associated Press, em 1848, cujo foco era trabalhar para o noticiário internacional e, ainda segundo o autor (2009, p.05) para a *penny press*, imprensa de baixo custo voltada para a divulgação de assuntos cotidianos do grande público.

A necessidade de adaptar a transmissão de notícias às tecnologias disponíveis para redistribuí-las rapidamente ao público trouxe novas estruturas ao modo de produção jornalístico e sua organização:

É o telégrafo que faz surgir a necessidade do lide: a transmissão eletromagnética nas décadas de 1840 e 1850 ainda se constituía de linhas instáveis, as conexões caíam facilmente [...] Por tudo isso, os editores e os gerentes da produção jornalística nas agências perceberam que, a fim de garantir que os dados mais importantes teriam prioridade na transmissão[...].O texto deveria ser estruturado em ordem decrescente de relevância – dando origem, assim, à 'pirâmide invertida' " (AGUIAR, 2009, p. 09).

A sintaxe do texto jornalístico tradicional passa a se constituir, então por meio do *lide* ou *lead*, para a *Folha de São Paulo* (*online*, 2016), primeiro parágrafo da notícia que resume o conteúdo para introduzir o leitor ao texto, podendo ser criado tanto em torno do fato noticioso quanto em torno de recursos estilísticos para chamar a atenção partindo dele, surgem desdobramentos que geraram outras formas, como:

os subtítulos abaixo dos títulos, os supratítulos introduzindo os títulos ou simplesmente chamados "olhos", textos irregulares, em corpo maior, espalhados pela página para apregoar informações. E com a expansão da fotografia no jornal- o grande apelo visual- surgiu a legenda, outro apelo linguístico da informação[...]. Como podem ser equiparados à embalagem do produto publicitário, firmaram-se como definições estilísticas próprias [...] (MEDINA, 1988, p.118).

De acordo com Traquina (2005, p.38) a invenção das prensas rotativas e da câmera fotográfica contribuiu ainda mais para a cristalização da imagem da imprensa na cultura popular como representante da realidade. A invenção do italiano permitia a impressão de 95.000 páginas por hora de funcionamento, e a melhora significativa na reprodução da imagem por meio da invenção da câmera fotográfica colaborou para "inspirar o jornalismo no seu objetivo de ser 'as lentes' da sociedade, reproduzindo do *ipsis verbis* a realidade" (TRAQUINA, 2005, p.38).

O crescimento dos meios de comunicação deu-se também pela escolarização das massas no século XIX por meio do estabelecimento das escolas públicas, o que "permitiu que um número crescente de pessoas aprendessem a ler, embora de uma forma rudimentar, como aconteceu nos Estados Unidos com a entrada de milhares de imigrantes" (TRAQUINA, 2005, p. 39). Além de tornar-se um catalisador de mudanças sociais, o jornalismo torna-se narrador da vida cotidiana de seu público, congregando-o em torno de uma comunidade.

O gosto do público associado à liberdade de expressão e os avanços tecnológicos aumentam a ligação entre leitores e jornalistas, que passam a explorar recursos narrativos com mais liberdade, apesar de estarem

normalmente subordinados à uma técnica narrativa formal desenvolvida ao longo do tempo que tenta omitir ao máximo o enunciador do texto:

O jornalista é, por natureza, um narrador discreto. Utiliza recursos de linguagem que procuram camuflar seu papel como narrador, apagar a sua mediação. É um narrador que nega até o limite a narração. Finge que não narra, apaga sua presença. Faz os fatos surgirem no horizonte como se estivesse falando por si próprios" (MOTTA, 2004, p. 8-9).

O jornalismo diário, apesar de conter relatos dotados de intencionalidades, ideologias e reflexos de seu autor, reveste-se de uma camada de objetividade conferida por meio de sua técnica formal de estruturação. Ocultar o sujeito enunciador do texto e manter o texto objetivo colabora não apenas para consolidar o jornalismo como melhor porta-voz da realidade, mas também para moldá-lo como o mais confiável emissor de informação- que confere poder aos que a detém.

No entanto, a produção jornalística já buscava libertar-se das amarras da técnica tradicional entre os séculos XIX e XX. Alguns jornalistas, sabendo do poder do relato jornalístico, buscavam não apenas transmitir um fato, mas mergulhar nele para contar melhor sua história, indicando sua presença como narradores observadores - ou personagens- e introduzindo um novo paradigma no modo de fazer jornalístico.

Segundo Ritter (2013,p.59), já "[...] na virada do século XIX para o XX jornalistas se infiltravam em indústrias disfarçando-se de trabalhadores e realizavam centenas de entrevistas para revelar escândalos e fazer denúncias sociais [...]".

A tendência ganha muito espaço no século XX entre as décadas de 1960 e 1970 nos EUA consolidando o estilo ambicioso de narração do *New Journalism*, ainda de acordo com o autor (2013) surgido " [...] em um momento em que o cenário cultural e político dos Estados Unidos estavam favorecendo o surgimento de uma nova prática textual. [...] Sem contar o cenário da literatura da época, em que romances de não ficção tentavam desbancar os escritores de ficção" (RITTER, 2013, p. 60).

Os aspectos descritivos e a mescla entre literatura e relato jornalístico do *New Journalism* se fazem de forma bem mais direta. Uma das coisas que mais desagradava os autores da escola em relação ao jornalismo cotidiano, segundo Ritter (2013), era a superficialidade das notícias, "[...] em outras palavras, a falta de profundidade e atração estético-literária dos textos do jornalismo impresso da época" (RITTER, 2013, p. 60).

Os expoentes do *New Journalism* encontrarão suporte em um tipo de publicação de estrutura diferenciada que se desenvolveu conjuntamente com a técnica objetiva e simplificada dos jornais diários: o jornalismo de revista.

1.2 O jornalismo de revista

De acordo com Goulart (2006), as virtudes do modo de fazer jornalístico são uma constante que independe do meio de publicação: independência, compromisso com a veracidade, relato objetivo e honesto, exatidão e credibilidade. No entanto, é necessário mostrar as diferenciações entre os tipos de fazer porque "[...] o jornalismo opera através de um meio, de um veículo. E os veículos [...] atingem o público de formas diferenciadas" (GOULART, *online*, 2006).

Os critérios de produção são os mesmos, porém, a forma de enxergar o conteúdo produzido se altera dependendo da forma com que se publica o conteúdo. "Isso inclui a pauta, linguagem, apresentação visual, [...] todo o processo de circulação da informação até chegar no destinatário" (GOULART, *online*, 2006).

De acordo com Scalzo, (2011), os primeiros produtos considerados revistas poderiam apenas ser chamados assim por trazerem artigos específicos e voltados para um determinado tipo de público, assim como os primeiros jornais, com fortes tendências opinativas. Tiveram grande crescimento a partir do século XVI, com o avanço das prensas pelos países da Europa, e eram publicados semanalmente, assim como os jornais, em decorrência da tecnologia de impressão disponível para a época.

O primeiro modelo de revista mais semelhante com o que se conhece atualmente surge apenas no século XVIII:

Em 1731, em Londres, é lançada a primeira revista mais parecida com a que conhecemos hoje em dia, *The Gentleman's*

Magazine. Inspirada nos grandes magazines- lojas que vendiam um pouco de tudo- reunia vários assuntos e os apresentava de forma leve e agradável. O termo magazine passa, a partir de então, a designar revistas em inglês e em francês (SCALZO, 2011, p. 20).

Em 1749, cria-se na Inglaterra a *Ladies Magazine*, primeira revista voltada ao público feminino. Outras publicações se expandem pela Europa e principalmente pelos Estados Unidos, onde surge uma demanda cada vez maior por revistas em decorrência da imigração crescente. A meio caminho entre os livros e os jornais, de acordo com Scalzo (2011), as revistas disponibilizavam conhecimentos acessíveis aos leitores médios e permitiam também o estabelecimento de relações afetivas com o produto comprado.

A relação entre o leitor e a revista é passional:

[...] as pessoas têm um tipo de revista para a sala, outra para o banheiro, outra para o quarto; guardam-na,[...] carregam-na, recortam-na, etc. Essa relação envolve [...] uma identificação entre o leitor e a revista, o que identifica, por exemplo, um grupo (GOULART, online,2006).

Conforme avançam as tecnologias de impressão nos séculos XIX e XX, o gosto por revistas cresce ainda mais. Ilustrações - e posteriormente, fotografias de qualidade- agregam valor ao texto produzido e colaboram para o fascínio exercido pelo material produzido na época, predominantemente científico e literário. Nos EUA, antes de 1900 inaugura-se o nicho de publicações específicas voltadas para os conhecimentos científicos e inusitados, como a *Scientific American* e *National Geographic*, existentes até hoje.

O avanço mais marcante para o jornalismo de revistas ocorre no século XX, em 1923, com a criação de Henry Luce e Briton Hadden- a revista *Time*: A ideia era trazer notícias da semana, do país e do mundo, organizadas em seções, sempre narradas de maneira concisa e sistemática, com todas as informações cuidadosamente pesquisadas e checadas. Mesmo sem ter essa receita editorial definida desde o primeiro momento, Hadden e Luce foram aperfeiçoando a fórmula, tendo sempre em vista a necessidade de deixar homens ocupados perderem tempo na hora de consumir informação (SCALZO, 2011, p. 22).

Time inicia uma tendência que marca a importância das imagens para a narrativa jornalística, principalmente para o jornalismo de revista.

Luce, mais tarde, produz a *Life*, primeiro modelo de revista ilustrada que mostrou a importância e o valor da produção de boas reportagens fotográficas.

Ainda segundo a autora (2011, p. 23) no Brasil, com imprensa já desenvolvida no século XX, a *Life* influencia a criação de duas revistas, *O Cruzeiro* e *Manchete*, dois fenômenos editoriais de sua época e que influenciaram a criação das revistas *Realidade* e *Veja*, que será abordada em tópico mais adiante. A organização de todos estes veículos é estruturada obedecendo a alguns critérios, vistos no tópico a seguir.

1.2.1 Sintaxe do jornalismo de revista: capa, *design* e elementos verbais

A boa produção de uma revista, de acordo com Goulart (online, 2006), possui algumas características: variedade, especialização, visão de mercado, texto e, sobretudo, um excelente apelo visual e estético. Revistas possuem uma relação mais forte com as imagens do que o jornal porque o quesito fotográfico e ilustrativo aumentam as chances de leitura do conteúdo escrito.

Uma boa revista precisa de uma boa capa e um design capaz de chamar a atenção, porque:

Não importa como ou quando uma notícia estoura, ou quão grande é uma história, o veículo semanal ou diário serve como fonte principal de notícias em comunidade e nação. Como o editor de design encaixa elementos nas páginas guia o leitor ao que são as notícias mais importantes, e as que não são²(AMES, 1989 , p. 03)

Ainda segundo Ames (1989), é necessário que a capa da revista e seus demais textos sejam legíveis como um todo, funcionando como atrativo

²Tradução da pesquisadora para: "No matter how or when news breaks, or how big a story is, the weekly or daily paper serves as a major source of news in a community and the nation. How the design editor places elements on the pages guides the reader as to what is the most important news, and what is not".

principal para a decisão do leitor na compra de uma revista. A construção da capa serve inclusive para revelar ao público o estilo e até mesmo a linha editorial do veículo em questão.

É a chave principal da estruturação do conteúdo alinhado entre texto e imagem– da diagramação– para que a revista seja reconhecida pelo leitor, consolide uma imagem e permita a fixação de sua marca, que para Ribeiro (2003, p. 200) “ é um símbolo publicitário, muito superior em força expressiva ao próprio nome. [...] a marca [...] feliz cria sempre uma aura de simpatia que distingue e vende seu órgão representativo”.

A boa produção da capa e o desenvolvimento do estilo da revista como um todo dependem da linguagem gráfica a ser empregada no momento da diagramação, também chamada de *design*. Ames (1989, p. 06) explica que o objetivo do design da revista é facilitar a compreensão e apreensão de detalhes por parte do leitor por meio de sua estruturação. A meta de diagramação é "estruturar cada página como uma unidade íntegra, mas com design semelhante de página para página e de assunto para assunto"³.

A partir deste tipo de estruturação, a capa e o design uniforme tornam-se capazes de

criar uma página bem construída para um dia espetacular de notícias com a mesma consistência e simplicidade usuais, direcionando leitores rapidamente para o conteúdo da notícia e sua importância relacionada. Os leitores [...] são inicialmente atraídos para o produto cuja tipografia e palavras são lidas com mais facilidade e cujas imagens e outros recursos gráficos retratam as notícias de forma mais efetiva (AMES, 1989, p. 7).⁴

Pode-se perceber que a revista, diferentemente do jornal, preza – e necessita – por um fator estético extremamente marcado. A estruturação formal do texto

³Tradução da pesquisadora para: "To design each page as an integral unit, but with a similar design style from page to page and issue to issue".

⁴Tradução da pesquisadora para: "To create a well-designed page for a spectacular news day with the same consistency and simplicity as usual, quickly directing readers to the news content and its relative importance. [...] Newspaper readers are initially attracted to the product whose type and words are easiest to read and whose pictures and other graphics most effectively portray the news".

jornalístico e as imagens que o acompanham recebem mais interferência do projeto gráfico do que as notícias e reportagens presentes em jornais diários. A forma de organizar as colunas de texto e títulos precisa ser realizada de forma a ressaltar a imagem que complementa - e introduz - o conteúdo, de acordo com Pereira Junior (2011).

O título e as titulações secundárias– intertítulos– que delimitam trechos da matéria são importantes e devem ser produzidos com cuidado. Especialmente os títulos das matérias principais, pois definem "antes da matéria ser lida, qual posição a ser tomada diante da questão. Como são por natureza curtos, correm o risco de fazer estardalhaço gráfico, transitar entre informação e sensacionalismo" (PEREIRA JUNIOR, 2011, p. 145).

O *lead* ou *lide*, já citado anteriormente, e a formatação do texto sob a ordem da pirâmide invertida tradicional dos jornais diários perdem o posto de estrutura principal nas matérias produzidas para revistas. Os demais recursos como olho, legendas de fotos e ilustrações e infográficos ganham espaço e são destacados sob a formatação gráfica diferenciada e particular de cada revista, ainda segundo Pereira Junior (2011).

É possível inferir que as imagens permitem uma melhor reconstituição do acontecimento por parte do leitor. De acordo com Moisés (1997, p. 19), "para que o conhecimento seja completo o sujeito precisa representá-lo, 'projetá-lo' [...]", função que o jornalismo de revista cumpre bem, unindo textos a imagens que validam seu discurso narrado. Segundo Bakhtin (2014), a maneira de construir o texto fica impregnada de sentidos ideológicos e vivenciais, que despertam ecos relacionados a experiências de vida e opiniões subjetivas- tornando impossível a existência de uma verdadeira imparcialidade na construção do texto e evidenciando a conexão discursiva estabelecida entre jornalista e leitor.

Tomando como base o pensamento de Bakhtin (2014) acerca da estrutura sociológica das enunciações, é possível afirmar também que a produção jornalística adapta-se e condiciona-se aos reflexos, desejos e temores de uma sociedade para atender a demandas específicas de consumo.

Porém, a partir desse esforço, podem existir mecanismos discursivos utilizados que não correspondam à postura de credibilidade e isenção com a qual a prática jornalística se reveste, mas que atende aos desejos de consumo do público e gera respostas financeiras positivas.

É no descompasso entre a imagem imparcial da produção jornalística e a demanda por conteúdos geradores de polêmica que o sensacionalismo, tema do tópico a seguir, ganha espaço.

1.3 A democracia do grotesco: sensacionalismo e cultura de massas

Apesar de manter uma perspectiva de produção clara, objetiva e altamente técnica atrelada ao compromisso com o relato embasado em fatos precisos, o jornalismo subordina-se à lógica de mercado, e como tal necessita vender seu produto: a informação. O jornalismo adapta-se de acordo com as tendências culturais, produz informação e é, ao mesmo tempo, gerado por ela. Quanto mais cobrança por determinado tipo de dado, mais o jornalismo produz e adapta-se para acompanhar o ritmo das demandas sociais.

Há dois lados na produção jornalística: pela forte ligação com a democracia, parte do jornalismo realiza-se a partir do debate público sobre os temas trazidos à tona por sua produção, com viés político. Assim sendo, relaciona-se a temas de *interesse público*. A outra parte liga-se ao *interesse do público*: temas cotidianos com alto poder de entretenimento, mais comumente vinculados à literatura e que se conectam à cultura de massas, mas que também concedem aos leitores uma forma diferente de atribuir sentido ao mundo e torná-lo compreensível.

A cultura de massa e sua indústria que estrutura temas, pensamentos e atitudes partilhados pela maioria esmagadora da população, tem forte inclinação ao entretenimento evasivo mas é regida sob um código estético-cognitivo, conforme apontado por Morin (apud SODRÉ, 1977, p. 15): "leva ao conhecimento cumulativo do saber humanístico, mas ao mesmo tempo orienta as percepções, as condutas, os gostos do iniciado, de acordo com modelos estéticos consagrados".

Por meio de seus códigos estéticos, aborda diversos temas, dentre os quais, a violência, que possui extrema importância no contexto social contemporâneo, pautado, de acordo com Motta (2004), pela estética do espetáculo.

Num ambiente em que se suscitam paixões, simpatias, compaixões, angústias e desgostos por mediação, a violência e seus desdobramentos serão também retratados virtualmente, limitando a experiência do espectador ou leitor apenas à experiência recontada por meio do jornalismo.

A produção jornalística passa a funcionar como o refinamento da experiência violenta: expõe apenas a parte que interessa ao leitor do ponto de vista do entretenimento, do alívio de impulsos e novas compreensões àquilo que aparentemente surge sem explicação - a morte e a violência presentes no fundo social e coletivo. Promove a catarse social que suaviza as consequências dos impulsos mais danosos presentes na constituição humana, segundo Girard (2009, p.6), que respondem ao desejo de vingança - interrompidos pelo processo civilizatório que a condena:

se, nas sociedades, a vingança fosse efetivamente tolerada, é bem evidente que a espécie humana se destruiria rapidamente [...]. Se a humanidade se perpetua é porque um qualquer procedimento interrompeu a vingança, impedindo os homens de se matarem uns aos outros" (GIRARD, 2009, p.6)

No trecho acima, Girard não especifica qual o procedimento, porém, dado o alívio de pulsões inconscientes de vida e morte que o jornalismo sobre violência traz consigo, é possível inferir que o procedimento responsável por interromper a experiência completa da vingança- além das leis e punições-, tenha sido na contemporaneidade principalmente a virtualização da violência por meio da mídia, que permite linchamentos e condenações metafóricas, que aliviam o desejo da comunidade e a congregam em torno de uma causa: " o linchamento, pela sua unanimidade, reconcilia a comunidade, e a personagem que foi linchada passa a ser muito má, pois causou a violência na comunidade" (GIRARD, 2009,p.7).

O fenômeno do linchamento metafórico serve não apenas como descarga de impulsos, mas como reforço do comportamento social que se mantém coeso e comportado e expurga aqueles que saem de sua normalidade, conforme explica Angrimani:

A morte [...] aparece não só como 'festividade clandestina' (Baudrillard), no sentido de que 'foi o outro que morreu e não eu' [...] mas como possibilidade transgressora e proposta de advertência. Transgressora, porque o jornal 'mata' alguém que o leitor gostaria de ter ele mesmo matado (a mulher infiel, o 'bandido'); advertência, na acepção de que a morte representa uma intromissão [...] que relembra que [...] 'a lei' existe e exige obediência (ANGRIMANI, 1994, p. 56).

O retrato da violência pelo jornalismo revela também a faceta moralizante que há por trás de cada notícia ou matéria:

a narrativa jornalística, por mais que se pretenda isenta e imparcial, é também fortemente determinada por um fundo ético ou moral. Os jornalistas só destacam certos fatos da realidade como notícia porque esses fatos transgridem algum preceito ético ou moral, alguma lei, [...] consenso cultural". (MOTTA, 2004, p.14)

Sendo a leitura de acontecimentos violentos uma ação que favorece a catarse e a geração de sentidos, é possível intuir que exista, dentre os mecanismos discursivos do jornalismo, algum que busque evocar impressões e sentimentos no leitor de forma intensa- o sensacionalismo. Definido por suas nuances mais gerais, o sensacionalismo responde aos traços explicados por Amaral (2006, p. 21):

A prática sensacionalista é [...] nutriente psíquico, desviante ideológico e descarga de pulsões instintivas. As notícias da imprensa sensacionalista sentimentalizam as questões sociais, criam penalização no lugar de descontentamento e constituem-se num mecanismo [...] que particulariza os fenômenos sociais. [...] O sensacionalismo está ligado ao exagero; à intensificação; à exploração do extraordinário, à valorização de conteúdos descontextualizados; à troca do essencial pelo supérfluo ou pitoresco e inversão do conteúdo pela forma.

Utilizá-lo em textos jornalísticos é uma ação que pode ser percebida como ambivalente, pois "as práticas abrangidas pela caracterização sensacionalista tanto podem significar [...] artifícios inaceitáveis para a ética jornalística, como [...] configurar-se numa estratégia de comunicabilidade com seus leitores" (AMARAL, 2006, p. 19).

Até mesmo veículos que sigam padrões técnicos de objetividade pertencentes ao jornalismo tradicional podem acabar sendo sensacionalistas em alguma situação, de acordo com Angrimani:

Mesmo um telejornal [...] não sensacionalista pode ter em alguns momentos de sua produção momentos sensacionalistas. Como se disse, trata-se de um gênero (sinônimo aqui de estilo). O telespectador [...] precisa de espírito crítico para entender quando ocorre a mudança da *linguagem objetiva*, para a sensacionalista. Nessa transposição de linguagem é que pode ocorrer o sensacionalismo (ANGRIMANI, 1994, p. 40).

As estratégias sensacionalistas podem ser divididas conforme descrito a seguir:

O sensacionalismo divide-se em três grupos: o sensacionalismo gráfico, o sensacionalismo linguístico e o sensacionalismo temático. O gráfico ocorre quando há uma desproporção entre a importância do fato e a ênfase visual; o linguístico é baseado no uso de determinadas palavras; e o temático caracteriza-se pela procura de emoções sem considerar a responsabilidade social da matéria jornalística (AMARAL, 2006, p. 20).

Os temas tratados de forma sensacionalista, de acordo com Amaral (2006) envolvem em geral dramas de família, acontecimentos insólitos, crimes e violência em geral. Conforme Madruga (2009) explica, em monografia, o sensacionalismo- até hoje muito presente em diversos produtos jornalísticos- foi por muito tempo considerado pela imprensa sistematizada a partir do século XIX uma forma de fidelizar o leitor e manter o negócio lucrativo.

No início do século XX, inclusive, a prática não conseguia se dissociar do jornalismo feito para as massas devido ao baixíssimo custo que se refletia nos

salários pagos aos jornalistas, que dependiam da quantidade de colunas redigidas por publicação e precisavam prolongar as notícias utilizando exageros e falseamentos, de acordo com Traquina (2005).

Publicar matérias reproduzindo detalhes sórdidos, fotografias chocantes ou manipuladas de forma a induzir julgamentos e escolher palavras carregadas com valor semântico maior para evidenciar ações de bandidos e vítimas apela para a faculdade emocional e até imaginativa do leitor, que irá projetar a informação recebida de acordo com a emoção primária sentida no contato com a notícia: choque, pena e medo.

Marcondes Filho (apud ANGRIMANI, 1994, p. 15) afirma que:

No jornalismo sensacionalista as notícias funcionam como pseudo-alimentos às carências psíquicas das pessoas e explora-as de forma sádica, caluniadora e ridicularizadora. [...] Extrai da notícia a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece. Fabrica uma nova notícia que a partir daí passa a se vender por si mesma.

As engrenagens sensacionalistas encontram encaixe perfeito na máquina jornalística porque, conforme explica Contrera (2008), a evolução tecnológica da mídia integrada à cultura de massas converteu o espaço da comunicação jornalística em um lugar de entretenimento público :

A cultura do espetáculo utiliza a informação-mercadoria e a imagem-mercadoria para responder ao que se considera mais um dos imperativos da cultura de massas, a busca incessante do entretenimento, considerado diversão ou mero 'matar o tempo' (p. 52).

E o crime, a brutalidade e a escatologia trazidos interessam especialmente à algumas culturas, que possuem um longo interesse pelo grotesco e chocante. No Brasil, de acordo com Sodré (1977), há um interesse especial por tudo aquilo que foge da temática proposta pelo jornalismo tradicional, pautado especialmente por assuntos de interesse público, não de interesse do público.

Casos misteriosos, aberrações e disfunções renovam o interesse do público brasileiro, constituído sobre um *ethos* social fortemente marcado pela cultura oral, e, portanto, repleta de narrativas pouco precisas e com foco na expressão em detrimento do conteúdo propriamente dito:

O *ethos* da cultura de massa brasileira, tão perto quanto ainda se acha da cultura oral, é fortemente marcado pelas influências escatológicas da tradição popular. O fascínio pelo extraordinário, pela aberração, é evidente nos programas de variedades [...] (SODRÉ, 1977, p. 38).

Logo, a partir do fragmento acima, pode-se intuir que a atração pelo conteúdo sensacionalista atinge todas as classes. Todas teriam interesse pelo *fait divers* relacionado à violência, alterando-se apenas o grau do sensacionalismo utilizado em linha editorial, segundo Angrimani:

Deve-se dizer que tanto o leitor do jornal 'sóbrio', quanto aquele que prefere o sensacionalismo, se interessa pelo crime, pelo rapto, pelo acidente, pela catástrofe. O que vai fazer com que o mercado se divida e haja um público exclusivo para o veículo sensacionalista é a linguagem editorial [...] além da preferência por matérias originadas de *fait divers*, em detrimento de temas político-econômico-internacionais que servem como estímulo predominante ao jornal informativo comum (1994, p. 54).

As referências e comparações utilizadas na construção de notícias e matérias sobre violência trazem consigo, conforme aponta Baitello Jr (2005, p. 17), " [...] as representações da finitude, [...] as figuras associadas ao obscuro universo da sombra, resgatando seus personagens e sua arqueologia".

Ao tratar do arquétipo da sombra, Baitello Jr. remonta não apenas à teoria psicanalítica de Jung, mas complementa a visão de Morin (apud ANGRIMANI, 1994, p. 26) acerca do *fait divers* relatado pelo sensacionalismo:

Os sonhos inconscientes de sadismo e assassinatos atuam no *fait divers* como a personificação de instintos, simplesmente reprimidos pelos outros homens, a encarnação de seus crimes imaginários, de suas violências sonhadas.

A conexão psicológica fortalece o caráter narrativo do texto sensacionalista, que ganha ainda mais espaço para agregar figuras de linguagem, metáforas, representações e, principalmente, elementos vindos de outras áreas da cultura. As adaptações intertextuais articuladas pela mídia na construção de conteúdo geram o que Contrera (2008, p. 50) explica acerca das transformações simbólicas, responsáveis pela mudança na interpretação dos elementos culturais presentes no contexto do leitor: "[...] O arquétipo se converte em estereótipo, a forma em fórmula (na relação criação/produção), o ritual em espetáculo e o herói mítico em modelo mimético de consumo".

Em outras palavras, o texto que trata de violência transforma personagens em símbolos de um sacrifício virtualizado, ocorrido para aliviar as pulsões de vida e morte inconscientes do leitor.

Estas migrações simbólicas ocorrem de acordo com o contexto cultural e são assimiladas seguindo o curso natural do tempo e da sociedade, conforme explica Bakhtin (2014). Cada época e grupo social têm em seu repertório formas discursivas diferentes, dependentes de contextos culturais e ideológicos que aparecem mais ou menos em seus produtos.

Dentre as adaptações e recursos da sociedade contemporânea, figuram os contos de fadas. Simbólicos, moralizantes e repletos de personagens marcantes, conferem estratégias discursivas bastante aproveitáveis pelo jornalismo e, conforme se verá em análise mais adiante, são utilizados como recurso narrativo pela revista *Veja*- tema do capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2.

QUEM VÊ CARA, VÊ CORAÇÃO

2.1 Origens da revista *Veja*: Antecessoras e influências

Com base no que foi anteriormente tratado, é possível perceber que o jornalismo hoje dividido por gêneros iniciou-se por veículos híbridos, produzidos entre a técnica jornalística incipiente, que viria a se consolidar séculos depois com os jornais diários, e a periodicidade mais espaçada das revistas.

As revistas poderiam contribuir, diferentemente dos jornais- com conotação visivelmente mais política e a serviço de causas públicas- para um papel de “complementação da educação, relacionado intimamente com a ciência e a cultura” (SCALZO, 2011, p.21). Segundo a autora (2011), as duas revistas com mais contribuições para o meio jornalístico voltado para produção de revistas surgiram apenas no século XX, transformando-se em influências para outros veículos no mundo inteiro: *Life* e *Time*.

Conforme visto em capítulo anterior, quanto mais as publicações de *Life* e *Time* aumentavam pelo sucesso, maior tornava-se a possibilidade de penetração em outros mercados, incluindo o brasileiro, que já possuía publicações não dependentes da influência direta das duas magazines americanas no século XX, mas que passavam por dificuldades.

Na época de lançamento de ambas as revistas (décadas de 1920 e 1930), a imprensa brasileira, que já produzia revistas desde a chegada da corte portuguesa ao Brasil, de acordo com Baptista e Abreu (2016), ainda era composta por conteúdo focado na elite, sobretudo masculina, produzindo as revistas conhecidas como galantes. A revista *A maçã*, de 1922, considerada o auge da produção das revistas da época, propunha-se “a dizer com graça, com arte, com literatura, o que se costumava dizer por toda parte sem literatura, sem arte, e muitas vezes sem graça” (BAPTISTA e ABREU, 2016, p. 03).

No entanto, o público ainda era majoritariamente masculino e elitizado. Além do público restrito, assim como as demais publicações anteriores, possuía prazo de existência muito curto.

Porém, em 1928 surge a revista *O Cruzeiro*, que “estabelece uma nova linguagem na imprensa nacional, por meio de grandes reportagens e dando

uma atenção especial ao fotojornalismo” (SCALZO, 2011, p. 31). Lançada pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand, apesar do grande sucesso que levou a revista a vender aproximadamente 700 mil exemplares por semana na década de 1950, a revista não conseguiu renovar-se do ponto de vista editorial e parou de ser publicada na década de 1970. Sua concorrente, a revista *Manchete*, que fora criada em 1952 aproveitando o sucesso do formato, permanece publicando até o começo da década de 1990, mantendo o foco nas reportagens ilustradas.

2.2 Realidade: a base de criação

Com a intenção de desenvolver melhor o setor da reportagem e do jornalismo investigativo pouco abordados por *Manchete* e *O Cruzeiro*, a editora Abril, criada por Victor Civita, lança a revista *Realidade* em 1966, considerada um marco para os padrões da imprensa brasileira por unir assuntos atraentes ao público e informação mais aprofundada: “*Realidade* foi a primeira experiência a editora na área de revistas informação geral [...], e desde a sua primeira capa conseguiu obter uma grande adesão perante o público” (MORAES e IJUIM, 2009, p. 01).

Realidade logo conquistou a simpatia do público e a publicação destacou-se por abordar temáticas também importantes para o período da ditadura militar no Brasil “por intermédio de uma linguagem sofisticada, amparada por uma forte carga autoral, capaz de transmitir o clima de liberdade que havia nos bastidores da redação” (MORAES e IJUIM, 2009, p. 02).

Ainda segundo os mesmos (2009), a fórmula de produção fortemente influenciada pelo *New Journalism* conseguia entrar em sintonia com o tipo de leitor que começava a despontar no período, jovens de nível escolar superior ou que tivessem cumprido o Ensino Médio atual. O novo público tinha interesse em saber, em meio à toda a turbulência política, sobre os acontecimentos que iam na contramão repressora e retrógrada do regime militar e abordavam ciência, política, sexualidade, religião, mudanças comportamentais e dos jovens.

O sucesso da revista contestadora da ordem começou a ruir a partir da institucionalização do AI-5 em 1968, que, dentre outros atos antidemocráticos, instaurava a censura sob os veículos de comunicação e forçava a Editora Abril a buscar mais um modelo de revista semanal.

2.3 Surgimento

Em 1968, para ampliar a produção de publicações e tentar aumentar o sucesso da editora, a Editora Abril cria a *Revista Veja*. “Lançada nos moldes da norteamericana *Time*, *Veja* lutou com dificuldade, durante sete anos, contra os prejuízos e contra a censura do regime militar, até acertar sua fórmula” (SCALZO, 2011, p. 31).

O projeto da revista tinha sido concebido dez anos antes de seu lançamento pela editora. Em 1958, segundo Maranhão (2013), Roberto Civita tinha acabado de concluir um estágio de jornalismo nos EUA e volta ao Brasil para administrar algumas das publicações da Abril que seriam iniciadas.

Em 1958, Civita entra oficialmente para a editora a fim de capitalizar a empresa e realizar os planos das demais revistas planejadas com o pai, Victor Civita, que incluíam a revista *Veja*.

Em 1968, a editora já estava procurando para formar o corpo editorial de *Veja*

peças com curso superior e idade inferior a 30 anos para trabalhar como redatores de uma revista semanal a ser lançada em breve. Na época, a profissão ainda não havia sido regulamentada, o que facilitou a execução da ideia. Das 1,8 mil pessoas que responderam ao anúncio, 250 foram classificadas. Durante seis meses fizeram um curso teórico prático. No corte final, 50 foram aproveitados por *Veja*, e dentre estes, alguns foram enviados para sucursais em outros estados (VILAS BOAS, 1996, p. 83).

Desejava-se realizar os textos, como Vilas Boas explica, segundo “os padrões das principais revistas do mundo, como *Time*, *Newsweek*, *Stern*, *Paris-Match* e outras” (VILAS BOAS, 1996, p. 81), no entanto, pela formação jornalística brasileira mais calcada no jornalismo diário – uma vez que as poucas revistas

lançadas dificilmente perduravam –, havia uma dificuldade inicial em remover o equívoco na produção do texto aprofundado: o sinônimo de estilisticamente denso e obscuro.

Porém, em seu primeiro editorial, *Veja* é apontada como algo não para separar ou obscurecer o conhecimento, mas para integrar as diversas regiões do país por meio de informações claras e objetivas:

VEJA quer ser a grande revista semanal de informação de todos os brasileiros [...]. O Brasil não pode mais ser o velho arquipélago separado pela distância, espaço geográfico, ignorância, preconceitos e regionalismos: precisa de informação rápida e objetiva a fim de escolher rumos novos. Precisa [...] estar bem informado. E este é objetivo de VEJA (CIVITA apud MARANHÃO, 2013, p. 33).

Na carta editorial também constava uma referência aos leitores da editora em geral, mas também à classe intelectual que supostamente teria pedido pela publicação, possivelmente já indicando a quem se destinava o conteúdo da revista: “Devemos essa revista [...] às classes governantes, produtoras, intelectuais que reclamaram da Abril este lançamento” (CIVITA, 1968, p. 21).

Após seu lançamento, a revista passa por dificuldades. O controle editorial exercido pelo governo e delimitação implícita do público-alvo da revista mostravam uma dificuldade de cumprimento do objetivo editorial em decorrência da divisão entre os leitores da revista- mais escolarizados- e os demais consumidores de informação em potencial produzida pela mídia.

Em 1970, dois anos após o lançamento da revista, de acordo com o Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (*online*, p. 07), o Brasil contava com 24% de analfabetos entre os 14 e os 19 anos e 43,2% de analfabetos entre 45 e 59 anos. Quase metade da população brasileira adulta e economicamente ativa da época não sabia ler e tampouco tinha acesso à educação de boa qualidade, fato que afunilava ainda mais o nicho de leitores da revista.

A primeira edição de *Veja* lançada em setembro de 1968 foi bem sucedida, de acordo com Scalzo (2011), mas gerou estranhamento. Apesar de ser lida por indivíduos com mais acesso ao estudo formal, havia por parte do público um estranhamento com o formato da revista, que tinha como pauta um amplo leque de informações.

As dificuldades de publicação e a pouca adesão do público começaram a alterar a partir de 1971, quando “[...] a revista passou a ser comercializada por assinatura” (SCALZO, 2011, p. 31), mantendo assim um número constante de leitores interessados e instalando progressivamente um estilo de produção que representaria décadas, depois o sucesso da revista.

2.3.1 Vendas e organização

Veja é “a revista mais vendida e lida do Brasil, o único título semanal de informação do mundo a desfrutar de tal situação” (SCALZO, 2011, p. 31). Os dados atualizados de 2016 ainda não foram mensurados, portanto tomou-se por base o número da Associação Nacional de Editores de Revistas (online, 2014) que mediu o número de vendas durante o biênio 2013-2014. Entre estes dois anos, foram vendidas 1.167.928 exemplares. De acordo com Scalzo (2011), o sistema de assinaturas estabelecido na década de 1970 hoje responde a 85% das vendas dos cerca de 1,1 milhão de exemplares vendidos pela editora.

Levando em consideração os seus números de venda, é possível afirmar que o planejamento de Civita em criar uma revista notável pelo alcance foi bem sucedido: “*Veja* é hoje a terceira revista de informação mais vendida no mundo, atrás da norte-americanas *Time* e *Newsweek*” (2011, p. 31).

Mesmo com a forte censura que prejudicava suas vendas, *Veja* conseguiu realizar matérias de qualidade e que mantinham o caráter investigativo e provocador diante da autoridade do regime militar, como, por exemplo, a edição de 10 de dezembro de 1969. O volume tinha como tema principal as torturas praticadas pelos oficiais da ditadura e detalhava “as circunstâncias da morte de Chael Charles Schreier, ex-estudante de medicina, militante da VAR-

Palmares (organização comandada por Carlos Lamarca), depois de ser espancado por agentes da repressão” (PAIVA, 2013, p. 52).

Do ponto de vista gráfico, é possível expor que ao longo das décadas de aperfeiçoamento de seu formato, a revista procura, conforme apontado por Villas Boas (1996), um tipo de sofisticação visual, que não deixava de apelar para as faculdades sensoriais do leitor.

Levando em consideração a abrangência dos conteúdos abordados por *Veja*, é de se esperar que sua organização seja feita em torno de uma hierarquia de temas desenvolvidos de acordo com o seu potencial de impacto. Em termos de estrutura, o padrão de jornalismo interpretativo presente nas revistas, em teoria, de acordo com Villas Boas (1996) é moldado para

oferecer diferentes ângulos de visão da situação, complementando com históricos, depoimentos, dados estatísticos, documentário fotográfico, enquadramentos ideológicos e prognósticos. Para realizar um jornalismo interpretativo nesses moldes é preciso que um comando editorial identifique o objeto de maior importância e interesse para seu público. E então trabalhá-lo exaustivamente (p. 78).

Sob o ponto de vista comercial, *Veja* mantém-se dentro dos padrões das revistas semanais de informação, que “publicam [...] análises dos fatos da semana” (VILLAS BOAS, 1996, p. 78).

Sem a necessidade dos prazos de fechamento extremamente apressados do jornal diário, a revista tem tempo para conferir acabamento e finalização especiais às matérias que necessitam de maior destaque nas edições:

A revista chega às bancas numa 'embalagem' bem mais atraente. Pode, inclusive, tornar-se artigo de coleção, bem próxima do livro. As matérias de uma revista semanal de informações devem oferecer ao leitor discussão e conhecimento, por meio de um texto ágil e bem redigido. [...] Pensa-se na matéria de modo a aproximá-la o máximo possível da última palavra dita sobre o assunto (VILLAS BOAS, 1996, p. 78).

Para demonstrar como se articulam as seções de *Veja*, será utilizada uma edição não-comemorativa (que possui formatação padrão, diferentemente das publicadas em função da história da revista) para verificar possíveis alterações editoriais em sua organização e hierarquização temática. O volume utilizado é a edição 2273, publicada em 13 de junho de 2012, cuja matéria de capa tratava do assassinato do executivo Marcos Matsunaga pela esposa Elize Matsunaga. Nele encontram-se 142 páginas com publicações subordinadas às classificações que seguem na tabela abaixo, que podem ter extensão variável (alteração na quantidade de páginas) ou não:

Seções sem extensão variável	Seções de extensão variável
Carta ao leitor	Brasil (Justiça, CPI, Sucessão, Cidades, São Paulo)
Entrevista	Economia (PIB)
Mailson da Nóbrega	Internacional (Argentina)
Leitor	Geral (Gente, Especial, Aviação, Rio +20)
Blogosfera	Guia (casa)
Panorama (Imagem da Semana, Datas, Holofote, SobeDesce (sic), Conversa Com, Números, Radar, Veja Essa	Artes e Espetáculos (Cinema, Música, Livros, Memória, Veja Recomenda, Os livros mais vendidos, Roberto Pompeu de Toledo)

Tabela 1. Seções de *Veja* e variações de extensão. Produzida pela Pesquisadora a partir de:
Revista *Veja*. São Paulo: Editora Abril, v.2273, n.24, 12.jun.2012.

Ao analisar o volume, foi possível notar que não há sequer uma página que não possua algum tipo de fotografia ou ilustração aliada ao texto escrito. O número de páginas tende a variar pois, dependendo da editoria que necessite de atenção para a semana, dedicam-se mais páginas a ela, em detrimento das demais pautas propostas.

Por meio da observação da matéria principal e da capa do volume (cuja matéria principal será analisada mais adiante) foi possível notar que *Veja* mantém sua diagramação e formas de ilustração alinhadas com elementos inconscientes presentes na cultura contemporânea, como os arquétipos tratados por Jung (2011) e as experiências pré-predicativas abordadas por Harry Pross (1989). Segundo o autor (1989), há elementos que o ser humano constata antes mesmo da aquisição de sua primeira bagagem cultural, que servem para explicitar as relações de poder e julgamento.

Essas experiências ocorrem para revelar a coexistência de elementos opostos: bem/mal, claro/escuro e dentro/fora. Tais elementos, unidos ou apresentados separadamente pelas circunstâncias socioculturais, mostram ao indivíduo indicativos de perigo ou segurança, alegria ou tristeza, inclusão ou exclusão e, sobretudo, o poder envolvido nestes sentimentos, com o qual o indivíduo terá de lidar ao longo de sua existência. E apesar de não estarem contemplados na teoria de Bystrina (1995) que trata a dinâmica binária sobre a qual se estruturam diversos produtos e mecanismos culturais, é possível dizer que por se construírem a partir de uma articulação entre pólos, as experiências pré-predicativas também se configuram como elementos da cultura binária.

O arquétipo da sombra, para Jung (2011) representante variável dos elementos desconhecidos e comportamentos negativos que a humanidade tenta de alguma maneira manter reprimidos, surge sempre por meio dos indivíduos que cometeram crimes ou possuem moral sob suspeita, retratados dentro do ambiente narrativo como vilões. Na edição analisada, o comportamento negativo ou o caráter duvidoso do ser humano veio à tona por meio do personagem principal apresentado: Elize Matsunaga, como a princesa dissimulada que assassina o marido.

O leitor participa como espectador, mas levando em conta o embate moral proveniente da comparação natural e feita de forma automática entre o comportamento individual e o retratado na matéria, pode ser também protagonista. Não apenas por sentir-se diretamente envolvido com a história, mas por ser alguém dotado de uma capacidade de discernimento moral ausente no indivíduo apresentado na notícia com o qual se compara.

A valoração de si próprio enquanto cidadão correto dá-se por meio da relação intrincada entre os arquétipos mostrados, suas simbolizações, e as experiências pré-predicativas das quais trata Pross. As experiências pré-predicativas estão também diretamente relacionadas ao caráter binário da sociedade apontado por Morin, que aponta a tendência cultural de estabelecer uma disputa de poder entre dois pólos opostos voltados a um mesmo tema.

Retornando ao volume a ser analisado, em breve observação (que será aprofundada em capítulo posterior) nota-se que os indivíduos representados constituem uma relação de antagonismo, tanto em relação ao leitor quanto em relação às vítimas que fizeram.

As fotografias, seus posicionamentos, escolhas de cores, montagem e sombreamento também estão alinhadas com as experiências pré-predicativas pois revelam sempre a força de um elemento em relação ao outro, e colaboram para enfatizar a força do arquétipo representado.

Além de seguir o padrão que relaciona as experiências pré-predicativas e a binariedade cultural, é possível afirmar que a edição se relaciona com um terceiro elemento: as construções sensacionalistas em maior ou menor grau.

Retomando a análise de Amaral (2006, p. 20), o sensacionalismo pode constituir tanto uma prática que fira a ética jornalística quanto uma estratégia de aproximação com os leitores, e se constitui por três segmentos que podem ocorrer simultânea ou separadamente: o sensacionalismo gráfico, quando há descompasso entre o valor e a configuração da imagem e o texto escrito; temático, a fim de destacar sensações e emoções em detrimento da responsabilidade social e objetiva da matéria; e linguístico, cuja escolha de palavras feitas serve para ressaltar tensões sobre o tema tratado.

Os três elementos ganham muita força em uma notícia ou matéria ao serem associados com a força do mito presente nos contos de fadas, que de acordo com Eliade (2004) possui a designação de uma história verdadeira e de caráter sagrado e preciso, por estar compreendida desde a existência das primeiras sociedades arcaicas.

O mito, cujas narrativas servem para organização identitária e histórica representa o ancestral dos contos infantis, contados durante a infância dos indivíduos para explicar a existência de diversos elementos e acontecimentos cuja origem literal e complexa ainda não é compreendida.

A partir disto, é possível dizer que os contos de fadas (também analisados em capítulo adiante) contados atualmente, por conterem as experiências pré-predicativas e suas conseqüentes noções binárias (bem e mal, herói e vilão, pureza e maldade) representam mitos modernos, dotados de personagens e situações arquetípicas que reforçam o caráter de verdade dos fatos retratados nos textos jornalísticos.

No volume analisado, foi possível observar também uma forte associação dos indivíduos reais com figuras dos contos de fadas.

ElizeMatsunaga, na reportagem de capa escrita por Diniz e Coutinho (2012) intitulada “Fim do Conto de Fadas”, realiza-se uma comparação implícita com Cinderela, princesa do universo infantil. Articular relações entre as mulheres verdadeiras e as representações simbólicas dos contos constitui uma excelente estratégia narrativa, pois traz à tona contradições relacionadas à simbolização da mulher na cultura, que de acordo com Morin (2000) tende a atribuir ao feminino essencialmente comportamentos positivos, que entram em conflito com a postura criminosa da mulher retratada na notícia.

Utilizar este tipo de recurso constitui um bom mecanismo para atrair as vendas e produzir familiaridade com os leitores. No entanto, nem sempre *Veja* consegue manter a distinção entre a busca da cumplicidade com os leitores e o bom senso para a produção de notícias.

2.3.2 Controvérsias

Como todo veículo dependente das vendas para o próprio sustento, *Veja* não deixou de desviar-se diversas vezes do compromisso firmado em sua primeira carta editorial, publicando ao longo de sua existência diversas notícias mal apuradas ou falseadas, exaltadas pelo desejo de buscar a atração do público.

Em edição publicada em 30 de outubro de 1968, logo na primeira fase de sua existência, de acordo com o portal UOL (*online*, s.d.) *Veja* já tinha publicado uma matéria que contava a história de Toríbio Pereira, supostamente paralisado pelo raio luminoso emitido por uma nave alienígena cuja existência teria sido também confirmada pelos repórteres da revista responsáveis pela matéria. Ainda segundo o portal UOL (*online*, s.d).

Devido ao forte apelo insólito *Veja* publicou em 1975 uma matéria sobre registros da existência do monstro do Lago Ness na Escócia e, em 27 de abril de 1983, outra que dizia sobre a novidade inédita do 'boimate', tomateiro teoricamente criado com material genético de um boi. A notícia tinha sido publicada inicialmente pela revista britânica *New Science* como uma piada de primeiro de abril e foi transformada em reportagem séria pela revista.

É possível afirmar que as matérias anteriormente citadas dizem respeito a pautas que trazem consigo o aspecto misterioso e científico com o objetivo principal de entreter o leitor com elementos inusitados do conteúdo apresentado.

Utilizando tais exemplos como base, nota-se que desde seus anos iniciais *Veja* utiliza as chaves do jornalismo de revista: “sensação, sucesso e relaxamento” (SODRÉ apud VILAS BOAS, 1996, p. 81). Em outras palavras, aquilo que se publica às revistas de maneira geral busca transmitir grandes sensações de impacto (choque, espanto, escândalo), causar a ideia de progresso positivo e promover a fuga da realidade por meio do entretenimento com a leitura, ainda que tenha consigo o propósito instrutivo e fomentador do conhecimento.

Para Vilas Boas (2009), o sensacionalismo é um mecanismo utilizado amplamente pelas revistas semanais de informações, tendo como serventia

principal agradar aos olhos do leitor, permeando instâncias gráficas – por meio de fotos, ilustrações sofisticadas e de alta qualidade – e verbais.

Assim sendo, é possível afirmar que com pautas politicamente engajadas ou não, *Veja* busca agradar e atrair os interesses de seu público leitor, transformado ao longo das décadas. Ainda de acordo com o autor (1996), o público leitor de *Veja* molda aos poucos a revista, inserindo na mesma valores de interesse como luxo, alta posição social, feitos extraordinários, beleza física e valorização do sucesso, apresentados por meio de textos atraentes e bem construídos, que buscam “liberar os sentidos do leitor” (VILAS BOAS, 1996, p. 82).

Pela necessidade de vender e agradar ao público, torna-se evidente a construção de uma identificação progressiva surgida entre veículo e leitores, que cria aquilo que Benetti (2007, p. 39) chama de comunidade discursiva: “um grupo para o qual certas regras fazem sentido e no qual certos sujeitos se reconhecem como iguais porque compartilham sensações, desejos, pensamentos e valores” (BENETTI, 2007, p. 40).

É possível afirmar que *Veja*, portanto, é porta-voz e instrutora de seu público, descrito como segue: “Há equilíbrio no sexo dos leitores: 53% são homens, 47% são mulheres. Quanto ao perfil socio-econômico, 71% dos leitores pertencem às classes A (30%) e B (41%)” (BENETTI, 2007, p. 40).

De acordo com o artigo de Nogueira, Prado e Bonanno (*online*,2015) publicado no portal de jornalismo da PUC-Minas, *Filó*, atualmente *Veja* produz seu conteúdo alinhado com ideologias conservadoras partilhadas por seus leitores e muitas vezes fomentadas por militantes de direita, que publicam seus textos na revista impressa ou pelo seu portal *online*.

A manifestação de opiniões e correntes ideológicas conservadoras dentro da revista mostra-se de forma muitas vezes explícita por meio da escolha de pautas, como, por exemplo, no perfil escrito por Juliana Linhares sobre Marcela Temer, esposa do vice-presidente Michel Temer, em 18 de abril de 2016, publicado no portal da revista e intitulado “Bela, recatada e do lar” (LINHARES, *online*, 2016).

O título da matéria é ressaltado pela linha fina que o sucede, e ainda demonstra o posicionamento de *Veja* diante do processo de *impeachment* da presidente Dilma Rousseff: “A quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura dos joelhos e sonha em ter mais um filho com o vice” (LINHARES, *online*, 2016).

O termo escolhido "quase primeira dama" já indica posição favorável à deposição de Dilma (membro do PT, partido atualmente de centro-esquerda e pertencente à base de governo) no processo de impeachment que corre contra ela.

De acordo com Fellet (*online*, 2016) em matéria publicada no portal de notícias G1, o processo de impeachment corre sob diversas controvérsias e foi considerado um golpe político reconhecido por entidades como a Organização dos Estados Americanos (OEA) e UNASUL (União das Nações Sul-Americanas), opinião da qual Temer discorda. O vice-presidente, ainda segundo a matéria de Fellet (2016), pediu a Aloysio Nunes, senador do PSDB, que viajasse ao exterior para participar de eventos e dar explicações ou proferir discursos que pudessem retirar do processo o caráter golpista indicado por diversos outros veículos de comunicação.

Realizar o perfil da esposa de um governante valorizando nela aspectos como "bela, recatada e do lar" retomam uma visão machista acerca dos fatores que levam uma mulher a ser considerada um indivíduo de valor perante a sociedade. Ressaltar tais características em uma mulher e destacá-las por meio de uma manchete remete ao século XIX no Brasil, em que

fichas médicas abundam em informações sobre [...] a vivacidade precoce, a linguagem livre de certas pacientes associando tais 'sintomas' a distúrbios psiquiátricos. [...] A mulher tinha que ser naturalmente frágil, bonita, sedutora, boa mãe, submissa e doce. As que revelassem atributos opostos seriam consideradas seres antinaturais (DEL PRIORE, 2011, p. 90).

Ainda segundo a autora, ter vontade de se relacionar com outros homens, explicitar desejo sexual ou as próprias vontades “se distanciavam da ordem e

da higiene desejada pela ordem burguesa que se instalara nos centros urbanos” (DEL PRIORE, 2011, p. 90). Para a moral burguesa e conservadora do século XIX, a mulher que tivesse mais de um parceiro sexual, usasse roupas curtas que expusessem o corpo ou mostrasse pouca vontade em seguir os votos de submissão estabelecidos pelo casamento estaria mostrando sinais de histeria ou ninfomania, e, conforme explicado por Priore (2011, p. 91), pela pressuposta loucura, deveria ser rapidamente recolhida ao hospício. As condições para loucura estavam inclusive nos traços físicos das mulheres, que foram traçados em tese publicada no ano de 1838:

As mulheres nas quais predominar uma superabundância vital, um sistema sanguíneo ou nervoso muito pronunciado, uma cor escura ou vermelha, olhos vivos e negros, lábios de um vermelho escarlate, boca grande, dentes alvos, abundância de pelos e de cor negra, desenvolvimento das partes sexuais também estão sujeitas a sofrer desta neurose (MAURÍCIO JÚNIOR apud DEL PRIORE, 2011, p. 91).

A partir do trecho da análise citado acima, é possível perceber que, ao enfatizar traços femininos que representam a submissão perante ao homem e à ordem social que tinha vigência há mais de um século, *Veja* demonstra dar atenção a elementos conservadores condizentes com as atitudes de Marcela Temer abordadas na matéria.

A própria linha fina do texto indica os traços de castidade e maternidade alinhados com os padrões do século XIX como relevantes ou notáveis: “A quase primeira-dama, 43 anos mais jovem que o marido, aparece pouco, gosta de vestidos na altura do joelho e sonha em ter mais um filho com o vice” (LINHARES, *online*, 2016).

A valorização do recato da vice (sem nenhuma participação ativa na política), colocada em oposição com a postura da presidente Dilma Rousseff diante das acusações de corrupção e pressão para renunciar antes da conclusão do processo de *impeachment* descrita por Azevedo (*online*, 2015), acaba por

evidenciar o destaque dado à mulher que evita conflitos e mantém-se "dentro de casa", tanto literal quanto metaforicamente.

É possível tecer um contraponto entre as atitudes da esposa do vice-presidente, colocada como admirável, e da presidente, envolvida efetivamente em um cotidiano político extremamente conturbado no qual ela é o foco. O perfil de Marcela descreve as funções a que ela limita-se, longe de conflitos, provocações ou situações políticas, ainda que viva com o vice-presidente:

Marcela é [...] do lar. Seus dias consistem em levar e trazer Michelzinho da escola, cuidar da casa, em São Paulo, e um pouco dela mesma também (nas últimas três semanas, foi duas vezes à dermatologista tratar da pele) (LINHARES, *online*, 2015).

A exaltação do recato levantou críticas tanto no Brasil quanto no exterior. Em matéria publicada no portal *online* da revista americana *Forbes*, Sims (*online*, 2016) considera *Veja* (de acordo com tradução própria): “porta voz midiática padrão da direita brasileira”, que teria revelado o quanto a sociedade brasileira ainda permanecia conservadora e machista. A matéria da *Forbes* ocorreu justamente por diversas reações contrárias de brasileiras à postura de *Veja* por exaltar um modelo de comportamento feminino condizente com valores conservadores pertencentes ao século passado, e que, de acordo com Priore (2011), isolaram e excluíram diversas mulheres que tentaram viver suas vidas de forma diferente da estabelecida pela ordem social machista.

Forbes mostra que de acordo com o que é apontado pela revista: “Uma mulher modelo é do lar, recatada, se veste de maneira apropriada e fica em casa. A ideia implícita é a de que uma boa mulher deve ficar quieta e simplesmente acompanhar o homem⁵” (SCHMITZ apud SIMS, *online*, 2016). A matéria aproveitou o ensejo inclusive para abordar o contexto da matéria sobre Marcela Temer e mostrar o quão pouca é a participação das mulheres na vida política do país.

⁵Tradução da pesquisadora para: "A model woman is maiden like, demure, dresses in an appropriate way, and stays in the home. The underlying idea is that a good woman must stay quiet and simply accompany a man".

A partir da análise do texto de *Forbes*, é possível inferir que o texto feito coloca a matéria de *Veja* em uma posição de futilidade e conservadorismo desnecessário.

Enquanto a revista brasileira exaltaria o recato da esposa de uma figura pública que também poderia ter participação em questões que envolvessem o gênero ou ser membro de algum partido, diversas outras mulheres com potencial voz ativa nas decisões políticas estariam sem atenção e dariam lugar à outras também conservadoras, prejudicando a diversidade política do país e a pluralidade de vozes nos debates sobre os rumos da população.

Sims(*online*, 2015), mostra em tom de lamento os dados sobre a participação política das mulheres no Brasil ⁶:

Enquanto cada membro do Congresso votava durante o processo de impeachment, brasileiros viram bem claramente quantas mulheres representam o país. Dos 513 representantes do Congresso, apenas 53 são mulheres. Isto coloca o Brasil na posição 115 em um ranking global sobre a representação feminina na política. E aqueles que possam apontar a existência do Partido da Mulher Brasileira como uma prova do avanço das mulheres no congresso brasileiro pode se constrianger em descobrir que apenas 10% dos representantes do partido é mulher, e que o partido é contra a legislação favorável à escolha livre do aborto por mulheres (SIMS, online, 2016).

A partir do trecho acima, é possível intuir que Sims revela desapontamento diante das atitudes dos partidos, alinhadas com o tipo de ideologia que valoriza os traços de Marcela Temer retratados por *Veja*.

Considerando os números de vendas que persistem, é possível afirmar que os meios de redação das matérias e reportagens de *Veja* funcionam do ponto de vista comercial, pois a partir da forma com que se articula o alinhamento ideológico do veículo com os textos redigidos, constituem-se conteúdos de alto

⁶Tradução da pesquisadora para: "As each member of Congress voted during the impeachment proceeding, Brazilians saw quite clearly how many women represent the country. Of Brazil's 513 congressional representatives, only 53 are women. That places Brazil at #115 in a global ranking of female political representation. And those who might point to the existence of a Brazilian Women's Party as proof of women's advancement in the Brazilian Congress may be chagrined to discover that only 10% of the party's representatives are women, and the party is against pro-choice legislation".

valor persuasivo, que se valem do revestimento idôneo construído pela mitologia do fazer jornalístico e da imagem da revista feita ao longo de sua existência (reforçada a partir da proposta editorial) como um veículo gráfica e verbalmente sofisticado, que se diz alinhado com o ideário utopicamente imparcial do jornalismo mas revela suas opiniões e tendências pelo texto.

Levando em consideração o fato de a revista ser o veículo semanal mais vendido no Brasil, é possível afirmar que grande parte da população brasileira partilha dos mesmos valores e ideologias conservadoras partilhadas pela revista, preocupada inicialmente, pelo menos de acordo com a primeira carta do editor publicada por Victor Civita, em realizar jornalismo que procurasse reunir um Brasil sem ignorância, preconceitos ou regionalismos, com informações dadas de forma rápida e objetiva.

Pela forte inclinação ideológica da matéria colocada, é possível inferir que *Veja* alterou seu modo de produção para ressaltar apenas uma linha ideológica e cultural de cunho mais conservador. *Veja* consegue estabelecer laços de identificação com seu leitor, geralmente alinhado sob o mesmo ponto de vista ideológico.

Os métodos assertivos de escrita dos redatores de *Veja* revelam inclusive uma relação com o leitor que para Benetti (2007), torna-se paradoxal na construção dos textos da revista, que “por um lado, imagina-o como um leitor articulado, com bom nível de compreensão do mundo e da própria linguagem; por outro, imagina-o como um leitor ingênuo, cuja opinião deve ser construída pelos jornalistas” (BENETTI, 2007, p. 46).

Não é problema deixar traços subjetivos dentro do texto jornalístico na tentativa de construir uma narração. De acordo com Medina, utilizar-se de subjetividade é inevitável de qualquer maneira e principalmente ao realizar uma matéria, que "aprofunda o fato no espaço e no tempo, e [...] se faz numa interação com a abordagem estilística. (MEDINA, 1988, p. 115).

Assim, elaborar um texto jornalístico de maior aprofundamento já pressupõe a utilização de elementos subjetivos para formar uma narrativa. As sensações de

cumplicidade e proximidade causadas pelo texto responsáveis por conectar leitores e veículo dão-se justamente pela carga sócio-ideológica partilhada entre fabricantes e receptores do conteúdo publicado, pertencente a uma determinada camada socioeconômica dotada de determinada cultura e carga histórica. Conforme explica Bakhtin:

Para que o objeto, pertencente a qualquer esfera da realidade, entre no horizonte social do grupo e desencadeie uma reação semiótico-ideológica, é indispensável que ele esteja ligado às condições socioeconômicas essenciais do referido grupo, que concerne de alguma maneira às bases de sua existência material. [...] É indispensável que o objeto adquira uma significação interindividual [...]. Em outras palavras, não pode entrar no domínio da ideologia, tomar forma e aí deitar raízes senão aquilo que adquiriu um valor social (2014, p. 46).

Dessa forma, um texto não recebe atenção ou compreensão a menos que, por meio das construções sociais que o redator faz penetrar no texto, promova a interpretação do outro, que resultará na aceitação ou discordância do que foi escrito. Dito isso, é possível afirmar que todo texto jornalístico carrega consigo a carga ideológica subjetiva daquele que o escreve.

O próprio ato de selecionar a relevância dos fatos para publicação das notícias, definido como *gatekeeping* por Traquina (2005), é subjetivo e realizado por meio de filtros ideológicos, que permeiam a narração - inevitável- conforme explica Medina:

A narração torna-se indispensável: do relato direto, descritivo, numa estrutura hierárquica quase sempre padrão [...] a elaboração da reportagem precisa de técnica de narrar. Foge-se aí das fórmulas objetivas para formas subjetivas, particulares e artísticas. O redator não tem à disposição recursos prontos, mas passa a criar. Nesse momento, só se diferencia do escritor de ficção pelo conteúdo informativo de sua narração, por isso narração noticiosa (MEDINA, 1988, p. 116).

Dentro da narração noticiosa de *Veja*, de acordo com Benetti (2007), há uma peculiaridade que acaba por se tornar seu traço mais marcante: a utilização da ironia para a construção jornalística.

2.4 A ironia discursiva

É possível afirmar que os próprios modos de realizar a enunciação jornalística, de acordo com sua teoria e mecanismos de produção formal, são resultado dos moldes sociais criados de acordo com os contextos históricos, políticos e culturais de cada época: “a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente[...] a estrutura da enunciação”(BAKHTIN, 2011, p. 117).

Partindo da afirmação, seria possível pensar que por seus códigos éticos e de produção, o jornalismo constituiria um ambiente dialógico, responsável por colocar no mesmo lugar uma pluralidade de vozes que permitam ao indivíduo leitor refletir e tirar suas conclusões acerca dos mais variados assuntos. E o jornalismo propõe-se como forma de retrato claro e objetivo da realidade, no entanto, para Benetti:

É, na verdade, opaco, pois contém diversas possibilidades de interpretação e nem sempre deixa ver seu enunciador, além de não permitir que se visualizem suas condições de produção e os interesses de quem enuncia (2007, p. 31).

A partir do momento em que se assume a existência de um indivíduo modulando seu discurso com base em ideologias partilhadas por um determinado grupo social e que realiza escolhas de palavras e efeitos de sentido para atingir seu interlocutor, passa a ser impossível negar a origem parcial do jornalismo.

Não há como evitar a demonstração de algum tipo de opinião na notícia ou matéria produzida. O próprio jeito de conduzir os textos utilizando palavras que isentem a posição ativa do jornalista redator como responsável pela

apresentação de fatos noticiosos já demonstra um posicionamento, no caso, o de manter o jornalismo como um trabalho técnico e claro.

De uma forma ou de outra, haverá no texto um sujeito, conforme explicado por Bakhtin (2014), que estará respondendo por meio de sua enunciação à um fenômeno social. É possível afirmar que os textos jornalísticos seriam atos de fala gerados em resposta a acontecimentos da realidade social, que pede cada vez mais respostas às ações que gera.

O próprio jornalismo constituiria uma evolução comunicacional em relação às mudanças sociais ocorridas no sistema econômico e cultural, criando respostas emitidas sob um método para indivíduos interessados em saber a respeito do mundo e, a princípio, de informações que favorecessem suas transações econômicas e políticas.

Portanto, levando em consideração a própria origem do jornalismo como reação comunicacional a fenômenos sociais, compor uma matéria ou notícia já constituiria por si emitir um determinado ponto de vista sobre o assunto abordado. Segundo Benetti, o jornalismo tanto é um efeito quanto produtor de sentidos, pois: “se por um lado deriva da fala de indivíduos inseridos historicamente em seu tempo, sendo efeito dos sentidos do-minantes nesses contextos, por outro tem o poder de nomear, consagrando ou ocultando sujeitos, políticas, instituições, práticas e ideologias” (2007, p. 37).

A ideologia jornalística serve como orientação máxima e parâmetro de produção e avaliação do trabalho, no entanto, não existe veículo puramente imparcial ou que deixe de revelar indícios de seu posicionamento sócio-ideológico alinhado com o público consumidor. Aquilo que se constrói como conteúdo jornalístico é realizado mediante uma espécie de contrato cognitivo, segundo Motta (2004) entre jornalista e leitor, que aceita confiavelmente os textos redigidos sob a tutela jornalística detentora privilegiada informação a ser veiculada. Nas palavras de Sodré:

O narrador, como um sujeito privilegiado da enunciação, apropria-se com autoridade pessoal de repertórios culturais à

sua disposição (a exemplo da língua) para reinterpretá-los e torná-los enunciados a serem transmitidos (2009, p.181).

Por meio da estruturação narrativa, relaciona-se o texto com um aspecto real da história, que o valida como verdade. Saber do risco possível de manipulação não significa necessariamente que o jornalismo seja uma mentira ou que não mereça confiança por estar consolidado por meio da ética e da democracia, pois:

Abrir mão dessa crença significa abrir mão de uma voz estruturadora do real. Por meio dessa voz, é possível saber não apenas o que anda acontecendo no mundo, mas também, e especialmente, o que importa saber sobre o que anda acontecendo no mundo. O jornalismo escolhe o que “vale a pena” relatar, quem tem mais confiabilidade ou mais apelo para se constituir como fonte e então constrói os relatos, estabelecendo os critérios de relevância e os parâmetros de normalidade da sociedade (BENETTI, 2007, p. 04).

No entanto, é justamente pela crença no fazer jornalístico que a produção de matérias e notícias constitui-se como uma ferramenta poderosa para legitimação de uma autoridade, que pode tanto servir para instruir quanto para silenciar vozes e opiniões envolvidas em um mesmo universo temático.

A autoridade conferida aos veículos jornalísticos parte do pacto ideológico entre leitores e jornalistas que constitui o que Benetti (2007) chama de comunidades discursivas. Estas comunidades são dotadas de grande valor político e servem para fazer com que o indivíduo, ao ler o texto verbal, sinta-se momentaneamente inserido em sociedade e reconheça que pode agir de acordo com os valores adotados pelo grupo ao qual pertence. Benetti afirma:

A revista *Veja*, publicação semanal de informação com maior tiragem do país, não desconhece o valor simbólico da instauração das comunidades discursivas e utiliza a figura da ironia como um dos recursos de inscrição do leitor nesse

processo de reconhecimento e compar-tilhamento de saberes (2007, p. 40).

Ainda de acordo com a autora (2007, p. 40), a ironia é uma figura de linguagem pela qual se diz o oposto daquilo que se realmente pensa, com finalidade sarcástica. Existem quatro tipos de ironia, de acordo com Cherubim (1989), que dependem do contexto cultural e social do interlocutor ou leitor para surtirem efeito: antífrase, que coloca ideias de elementos antitéticos utilizando palavras com sentido contrário, e sarcasmo, ironia como expressão desqualificadora, injuriosa e ofensiva.

Nem sempre a antífrase serve para ofender. É possível utilizar a antífrase para dizer que alguém muito bonito é extremamente feio, transformando a ironia em elogio. Existe também a parêmia, que repete de forma debochada um ditado popular comum que também seja irônico (por exemplo, “perguntar se macaco quer banana”), o eufemismo, em que se abranda uma intenção grosseira ou chocante. Dentre todas, o sarcasmo é a forma de ironia mais explícita, que sempre constitui “um deboche altamente crítico” (BENETTI, 2007, p. 40).

A ironia e o jogo sutil de deboche que indica direcionamentos ideológicos não é algo que ocorre unicamente na Revista *Veja*. Pode ocorrer em outros veículos, que a utilizarão tanto de forma explícita, por meio do sarcasmo, quanto feita por eufemismos, dependendo da postura assumida pelo veículo.

Dias (1996) utiliza, em trecho de sua obra, duas sinopses de um mesmo filme publicadas em jornais diferentes (*Notícias Populares* e *Folha de São Paulo*) que revelam dois tipos de ironia discursiva e uma opinião a respeito daquilo que se analisa. No fragmento aqui citado, coloca-se primeiro a sinopse do *Notícias Populares*, em seguida, da *Folha de São Paulo*.

É possível notar que, enquanto uma explicita a postura que debocha da homossexualidade presumida do protagonista, o outro revela certo preconceito,

dizendo que a programação da emissora anda "meio torta", fora dos padrões da normalidade por exibir um filme que aborde tal assunto:

Bem-vindo ao lar, Bobby: 1985, SBT, 21h30. Direção: Herbert Wise. Com Timothy Williams, Tony Lo Bianco, Gisela Caldwell. Um estudante é seduzido por colega mais velho. E aí fica indeciso se solta a franga ou não. Pra mim, isso é coisa de veado!

(NP, 22.07.91, p. 8)

Bem-vindo ao lar, Bobby (Welcome Home, Bobby). SBT. 21h30. EUA. 1985, 94 min. Direção: Herbert Wise. Com Timothy Williams, Tony Lo Bianco, Gisela Caldwell.

O carrossel cinematográfico da emissora começa girando meio torto essa semana, com coisa bem fora dos novos hábitos da casa. Colegial sensível, em crise de identidade sexual (Williams) deixa-se seduzir por amigo mais velho, que lhe apresenta um mundo bem mais sofisticado que o do seu cotidiano. Lo Bianco faz o pai incompreensivo, que chama o garoto de volta aos padrões familiares. A ver.

(FSP, 22.07.91, p.8)

(DIAS, 1996, p. 46).

O efeito da ironia, de acordo com Maingueneau (2004), pode ser mais facilmente notado pelo tom de voz ou mímica em situações pessoais, mas no ambiente escrito, pelo fato de não haver possibilidade de analisar o rosto ou gestual do locutor e da dependência de um contexto social e cultural semelhante, o leitor precisa “ficar atento para não tomar o enunciado 'ao pé da letra' ” (MAINGUENEAU, 2004, p.176).

Portanto, saber se o texto está sendo irônico ou não vai depender de indícios que levem à essa conclusão: se existem expressões pedantes, discrepância entre o fato apresentado e a descrição feita ou explicações triviais para acontecimentos complexos.

A utilização da ironia pode ser bem grosseira ou bastante sutil, pelo fato de apresentar ao mesmo tempo dois pontos de vista colocados em conflito:

há também casos de ironia extrema em que ocorre uma franca desqualificação da personagem encenada e, no outro extremo, enunciações que apenas se revestem de um 'colorido' irônico, quando o enunciador toma alguma distância, sem deixar que o co-enunciador perceba de maneira nítida a ruptura entre os dois pontos de vista (MAINGUENEAU, 2004, p. 176).

Pela necessidade de atenção e repertório cultural à disposição para o momento de leitura, é possível inferir que a utilização de ironia nos textos não gera apenas cumplicidade com o leitor, que se percebe membro de um grupo produtor de efeitos de sentido, mas, sobretudo, incute nele uma sensação de inteligência, de percepção aguçada pela capacidade em notar as sutilezas mordazes do texto.

A ironia não apenas serve como instrumento de autoridade ao enunciador, mas também confere poder àquele que compreende o enunciado. O leitor sente-se capaz de detectar a ironia presente nos textos e o jornalista, capaz de produzir conteúdo decodificável. A partir desta troca, intensifica-se a sensação de participação e integração do leitor, que conseqüentemente se sentirá contemplado pelos textos produzidos pelo veículo e manterá seu interesse em comprar as edições da revista.

Por seu sucesso, *Veja* trabalhou ao longo dos anos para consolidar-se no mercado fazendo uso de um estilo que, de acordo com Benetti (2007, p. 42)

não se enquadra nos gêneros tradicionais de texto jornalístico, notadamente na distinção entre jornalismo informativo e opinativo. Embora carregado de informação, seu texto é fortemente permeado pela opinião, construída principalmente por meio de adjetivos, advérbios e figuras de linguagem.

Tomando como base as afirmações feitas anteriormente a respeito do uso da ironia e da legitimidade do jornalismo para conferir caráter de verdade àquilo que produz, é possível observar que por seu estilo diferenciado e carregado de ironia, *Veja* criou uma imagem de si dotada de grande legitimidade para validar como verdadeiro tudo aquilo que publica, conceito reforçado pela grande quantidade de ironia utilizada nos textos. Na visão de Benetti (2007, p. 42),

Veja construiu, de si mesma, uma forte imagem de legitimidade para proferir saber – frente a um suposto não-saber dos leitores, da população em geral e, em certos momentos, das próprias fontes. [...] *Veja*, ao usar a ironia, exercita o poder de dizer: “isto é imoral, grotesco ou simplesmente ridículo; e você, leitor, evidentemente não pensa (não pode pensar) diferente de nós, pois pensar diferente de nós tornaria você imoral, grotesco ou ridículo”. O ironista, ao ridicularizar algo, imediatamente institui um parâmetro de normalidade, indicando o que seria aceitável ou razoável. A ironia se movimenta sempre sobre um eixo de moralidade.

Por meio dos recursos irônicos, apesar de mostrar uma relação de cumplicidade com seu leitor do ponto de vista ideológico, pelo uso constante do mecanismo estilístico, ficam dúvidas a respeito do juízo que a revista faz efetivamente da capacidade intelectual de seus leitores e, sobretudo, sobre si mesma, uma vez que fazer uso da ironia no jornalismo é proferir juízos de valor certos em um ambiente em que, teoricamente, o objeto de menos valia é a opinião sem embasamento factual.

Pela forte capacidade da revista em conectar referências e produzir efeitos de sentido que impactam o leitor e fazem-no sentir mais próximo de um universo discursivo supostamente bem-informado e esclarecido– mas que ao mesmo tempo desconsidera a pluralidade de vozes sobre um assunto–, será analisada nos estudo de caso a seguir a forma com que se engendram os discursos do texto, sua relação com a ironia - ingrediente encontrado em grande parte das matérias publicadas- e quais os efeitos de sentido produzidos em decorrência do uso desta figura de linguagem.

CAPÍTULO 3.

É DE PEQUENINO...

[...] No conjunto da literatura infantil - com raras exceções - nada é tão enriquecedor e satisfatório, seja para a criança, seja para o adulto, do que o conto de fadas popular.

Bruno Bettelheim

3.1 Breve história dos contos de fadas: perenidade, violência e adaptação

Conforme descreve Machado, (apud PERRAULT et al., 2010, p. 9),

falar em contos de fadas é evocar histórias para crianças, [...], ambiente familiar. Equivale também a uma filiação ao maravilhoso, onde tudo pode acontecer”. Porém, tais contos nem sempre foram direcionados para tal público, e sofreram diversas alterações ao longo de sua transmissão por gerações.

Classifica-se como conto, de acordo com Moisés (1997), ao menos na acepção da língua portuguesa, histórias curtas, “casos” ou fábulas, caso haja intenção moralizante no enredo contado, que circulam amplamente entre a população. Em inglês, os contos possuem designações diferentes. Utilizam-se as palavras “[...] *short story*, para o caso de narrativas de caráter eminentemente literário, e *tale*, para o caso de contos populares e folclóricos” (MOISÉS, 1997, p. 96). Os contos de fadas, portanto, seriam histórias breves e de grande popularidade, em que o caráter mágico e fantasioso prevalece para facilitar a transmissão de alguma moral ao fim da narrativa. De acordo com Leivas (*online*, s.d.) os contos assim conhecidos

possuem ou não a presença de fadas, contudo é condição *sine qua non* o encantamento, a magia, o sobrenatural como animais falantes, transmutações e seres monstruosos. Não esquecendo que eles, ao contrário das fábulas, contam quase sempre com a presença de um ou mais seres humanos, geralmente com um herói (ou heroína) em busca de resolver uma tarefa difícil, algo que certamente o levará a uma realização pessoal maior.

Nas fábulas, animais passam a atuar exercendo comportamentos humanos. Nos contos, há também a presença de animais mágicos ou falantes com atitudes humanas, no entanto, há um ou mais humanos que assumem posto como protagonistas.

A chegada destas narrativas antigas à imaginação das crianças da contemporaneidade possui uma explicação: os contos de fadas são extremamente simples, o que, de acordo com Propp (1984), permite-lhes

migrar de uma cultura à outra. Dessa forma, surge uma série de histórias parecidas ao redor do mundo ocidental cujas origens, influências e derivações permanecem como um grande mistério. Afinal, conforme questiona Propp (1984, p. 24),

como explicar que a história da princesa-rã se assemelhe na Rússia, Alemanha, França, Índia, entre os peles-vermelhas da América e na Nova Zelândia, quando não se pode provar historicamente nenhum contato entre esses povos?

Pela forte tradição oral, não seria possível dar precisão em relação à data de origem de todos os contos. Porém, de acordo com o portal BBC (online, 2016) algumas histórias analisadas em pesquisa da revista *Royal Society Open Science* possuem origem muito mais antiga do que se pensava, remontando a uma herança cultural compartilhada entre as culturas indo-europeias:

o conto *João e o Pé de Feijão* (*Jack and the Beanstalk*, em inglês) foi classificado em um grupo de histórias nomeado como "O menino que roubou o tesouro do ogro", e teve a origem identificada no período da divisão Leste-Oeste das línguas da família indo-europeia, há mais de 5 mil anos.

A análise também mostrou que *A Bela e a Fera* e *O Anão Saltador* têm cerca de 4 mil anos de idade.

E a origem de uma história de folclore chamada *O Ferreiro e o Diabo* (*The Smith And The Devil*, em inglês), sobre um ferreiro que vende a alma em um pacto para ganhar superpoderes, foi estimada em 6 mil anos, na Idade do Bronze.

Porém, de acordo com Ribeiro (2005), as matrizes consolidadas das histórias infantis contadas atualmente foram adaptadas ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Contadas em rodas de camponeses, muitas das histórias trazidas à contemporaneidade serviram como ensinamento para uma época em que a sociedade passava por momentos conturbados:

Era uma cultura rústica. Não havia distinção entre infância, adolescência e idade adulta. As crianças vestiam-se como adultos, participavam do mundo do trabalho e do mundo familiar como adultos. [...] Esses contos eram galhofas, que serviam para unir a comunidade, mas já com a função de

educar: não saia da estrada, obedeça ao mais sábio, não ande sozinho à noite, é o que diziam [...] (RODRIGUES apud RIBEIRO, 2005, p. 56).

O conceito de infância, dotada de uma série de particularidades, não existia. Desde cedo, todos tinham de aprender a conviver com a fome, o trabalho, o abandono e a violência, portanto, colocavam nas histórias comportamentos comuns aos adultos e também os temores das crianças.

Ouvir histórias que busquem explicar de alguma forma o que gera angústia, dúvida e questionamento é, de acordo com Eliade (2004), um hábito existente há muito tempo entre os seres humanos, gerado também por meio dos mitos. Fortemente conectadas ao divino e transmitidas por meio da tradição popular para explicar principalmente a existência das coisas, os mitos seriam os ancestrais dos contos populares.

Ainda segundo o autor, o mito "[...]" relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do 'princípio'" (ELIADE, 2004, p. 11). Ao longo dos séculos, há a perda da influência dos deuses pagãos - personagens de diversos mitos existentes - devido ao crescimento do cristianismo na cultura ocidental, trazendo o consequente esvaziamento dos mitos antigos como uma explicação plausível sobre acontecimentos cotidianos e naturais.

A ciência e os avanços industriais acabam também por demover a relevância dos mitos como histórias de caráter sagrado e incontestável, gerando uma transferência do poder simbólico do mito para outras narrativas, que passam a tomar conta do imaginário popular principalmente com a finalidade de entreter ou alertar. Conforme Machado (apud PERRAULT et. al, 2010, p. 11-12), há grandes "[...] parentescos entre os contos e as sagas, mitos e ritos das sociedades primitivas, analisando seus enredos iniciatórios".

É possível inferir, a partir da expressão "enredo iniciatório", que o autor diz respeito ao "tempo fabuloso do princípio" do qual trata Eliade (2004). Isto significa dizer que, dadas as adaptações descritas por Morin (2000), responsáveis por modificar a forma e a estrutura dos conteúdos culturais ao

longo do tempo, os mitos referentes tiveram sua força simbólica transferida aos contos de fadas, iniciados comumente por frases como “Era uma Vez”, ou “Há muito, muito tempo”, que ressaltam justamente o caráter primordial da narração e que “[...] fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 2004, p. 08).

Bettelheim (2015) ressalta que a narração do conto colabora para ajudar o indivíduo a vencer suas perturbações emocionais, por meio das situações exemplificadas na narrativa que se comunicam com a realidade vivida.

3.1.2 O tônico da violência

A violência era uma temática considerada comum, e estava presente em grande parte das histórias tradicionais. Nas versões mais primitivas de *Cinderela*, por exemplo, conforme descreve Ribeiro (2005), a moça transforma-se em empregada para fugir do assédio sexual do pai.

Em outro, a madrasta, que tenta matar a enteada, joga acidentalmente uma de suas filhas na fogueira. Na história recolhida pelo italiano Giambattista Basile na coletânea *Pentameron*, Cinderela assassina a madrasta por querer que o pai se case com a governanta da casa. E mesmo no momento da adaptação para crianças, alguns autores, como os irmãos Grimm, mantiveram detalhes violentos para as histórias, como em *Cinderela* :

[...] Nela, a Gata Borralheira plantou uma aveleira no túmulo da mãe e a regou com lágrimas. Na árvore morava um pássaro, que a cobriu de ouro para três dias de baile. No terceiro dia, o príncipe pegou o sapatinho da desconhecida. [...]Na hora de experimentar nas donzelas do reino, uma irmã de Cinderela cortou o dedo do pé e outra o calcanhar. Claro, o sapatinho só serviu na dona. E, no dia do casamento, duas pombas perfuraram os olhos das duas irmãs (RIBEIRO, 2005, p. 56).

As adaptações com menos detalhes violentos começam a aparecer apenas no século XVIII, “[...] quando começa a ser feita a distinção entre infância e vida adulta” (RIBEIRO, 2005, p. 56), principalmente com a invenção da infância como um momento completamente distinto dos demais.

As alterações que incluíam os finais felizes como conclusão definitiva dos contos de fadas serviram para consolidar o formato que hoje em dia considera-se o modelo tradicional dos contos. De acordo com Falconi e Farago (2015), Perrault, Grimm e Andersen foram considerados os autores mais bem-sucedidos na adaptação das histórias orais para os contos de fadas tradicionalmente conhecidos atualmente, adaptando elementos pertinentes a seus gostos e intenções.

Perrault, conforme explica Ribeiro (2005), foi o responsável por inserir a fada madrinha na história de *Cinderela* e remover o final sangrento que pertencia às versões anteriores, colocando detalhes que também contribuíam para a construção de um imaginário em torno da nobreza com a qual se convivia na época.

Na versão de Perrault (2010), a princesa casa-se com o príncipe e, ao invés de ver a morte das duas irmãs, casa-as com dois nobres de sua corte.

Ainda segundo Ribeiro (2005),

Perrault, [...], incluiu comentários sobre os costumes e a moda das elites em suas versões para dar uma cara à nação francesa. O que o escritor fez em seu *Contos da Mamãe Gansa*, de 1697, de certa forma foi o que os contadores faziam nas aldeias: adaptou um fio condutor comum a sua realidade, eliminando detalhes violentos ou de conteúdo sexual - e incluindo a 'moral da história' (p. 57).

Nem todos os autores responsáveis por adaptar as histórias eliminaram totalmente o cunho violento de algumas narrativas.

Jacob e Wilhelm Grimm, dois dos mais prolíficos autores de contos de fadas do século XIX, mantiveram versões bastante sombrias nos textos publicados entre 1812 e 1814, de acordo com Evans (*online*, 2014). Em um mundo onde a violência era uma constante, é possível afirmar que havia praticamente nenhum espaço para o politicamente correto - cujos elementos começaram a ser efetivamente inseridos nas adaptações de histórias apenas na segunda

metade do século XX, por meio das adaptações cinematográficas feitas pela Disney.

Na versão dos irmãos Grimm para *Branca de Neve*, por exemplo, a Rainha Má, madrasta da menina, deseja vê-la morta, e pede a um caçador que assassine a garota e traga seus órgãos como prova:

A inveja e o orgulho medraram como pragas em seu coração. Dia ou noite, ela não tinha um momento de paz. Um dia, chamou um caçador e disse: 'Leve a criança para a floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e fígado como prova de que a matou'. (GRIMM apud PERRAULT et al., 2010, p. 131).

Há quem condene os elementos violentos dos contos de fadas e evite contá-los às crianças, com medo de que o relato vá de alguma maneira influenciar a criança negativamente, ou fazê-la pensar que os comportamentos negativos praticados sejam válidos de alguma forma. Algumas adaptações mais populares tendem a pasteurizar seu conteúdo, mas outras ainda podem excluir o fator violento e manter o apelo sexual, por exemplo.

Pelo forte impacto exercido no imaginário, os contos de fadas interessam tanto crianças quanto adultos, que adaptam as histórias de acordo com suas preferências e interesses. Conforme explica Tatar⁷, tais contos com apelo sangrento e sexual ainda continuam fortes e com uma quantidade grande de público :

Eu sequer consigo contabilizar o número de novas versões de *Branca de Neve* [...]. E não são apenas produções da Disney, você tem produtores de filmes fazendo versões muito adultas dos contos de fadas, trazendo à tona a sexualidade perversa de alguns desses contos (apud EVANS, online, 2014).

⁷ Tradução da pesquisadora para: "I can't even keep track of the number of new versions of Snow White [...]. And these aren't just Disney productions- you have film-makers making very adult versions of fairy tales, drawing out the perverse sexuality of some of these tales".

3.1.3 Pasteurização à Disney

Atualmente, as narrativas mais tradicionais são conhecidas por muitos sem grandes traços de violência grotesca - típicas de narrativas tradicionalmente conhecidas como Branca de Neve, Chapeuzinho Vermelho ou Cinderela. Para Evans (*online*, 2014), em matéria publicada no portal da rede BBC, as adaptações cinematográficas dos contos mais populares feitas pela Disney principalmente a partir da década de 1950 removeram a conotação violenta das histórias.

Tais elementos teriam se mantido de forma leve na versão de *A Branca de Neve* realizada em 1937 por meio da tensão nas caracterizações e nas cenas de perseguição à Rainha Má, que morre esmagada por um enorme pedregulho, momento mostrado implicitamente.

Porém, a partir desta adaptação, as temáticas de cunho violento foram removidas das versões cinematográficas, que tinham capacidade de atrair muito mais espectadores que assimilariam de forma mais marcante a versão apresentada pelos filmes, sem se sentirem constrangidos ou moralmente ofendidos pelo conteúdo violento mostrado. É possível inferir que os filmes das histórias adaptadas, sempre eufóricos em sua conclusão acabaram colaborando para difusão da cultura do *happy ending* de qual fala Morin (2000).

3.2 A importância da moral

No âmbito literário, pode-se afirmar que a violência colabora muito para a popularidade e para o objetivo final do conto - a moralização.

" [...] Acham que a punição cruel de uma pessoa má nos contos de fadas perturba e amedronta [...] as crianças. O oposto é verdadeiro: tal punição assegura à criança que o castigo está de acordo com o crime (BETTELHEIM, 2015, p. 202).

Para os adultos a violência interessa por trazer detalhes pertencentes ao cotidiano. E à criança, porque não é benéfico tentar convencê-la de alguma

forma de que há apenas bondade no mundo, uma vez que ela mesma sabe que não é inteiramente boa. Ainda segundo o autor (2015, p. 15),

Há uma recusa generalizada a permitir que as crianças saibam que a fonte de tantos insucessos na vida está na nossa própria natureza - na propensão de todos para agir de forma agressiva, antissocial e egoísta, por raiva e angústia. [...] Queremos que nossos filhos acreditem que todos os homens são inerentemente bons. Entretanto, as crianças sabem que *elas*⁸ não são sempre boas; e, com frequência, mesmo quando são, prefeririam não sê-lo. Isso contradiz o que lhes é dito pelos pais e, desse modo, torna a criança um monstro a seus próprios olhos.

A criança entra em conflito consigo mesma ao negar os próprios impulsos, que reconhece existentes dentro de si. Afinal, se percebe comportamentos negativos próprios, passa a questionar de que forma a humanidade pode ser efetiva e inteiramente boa.

Os contos possuem forte apelo moralizante, porém, para que o objetivo de ensinar algum comportamento à criança seja cumprido ao fim do conto, é necessário também gerar espanto e interesse. Para Evans⁹,

Eles são contos de certo e errado. Há morais claras a serem mostradas- dissimulação e desonestidade são punidas, honestidade e trabalho duro são recompensados; promessas devem ser honradas; cuidado com estranhos- e principalmente a floresta. Mas isso não pode ser o apelo principal. Leituras moralistas nunca divertiram ninguém- mas contos grotescos de suspense são uma coisa diferente. Eles têm um prosseguimento eterno. (*online*, 2014).

A apresentação de aspectos brutais traz também à criança as mais assustadoras consequências do mal que pode surgir também na vida real, mas que é fortemente enfrentado. O ambiente fictício do conto, com seu caráter primordial, também confere à criança a segurança de que a tragédia ou a

⁸ Destaque do autor.

⁹ Tradução da pesquisadora para: "They are tales of right and wrong. There are clear morals to be drawn – deception and dishonesty are punished; honest hard work is rewarded; promises must be honoured; beware of strangers – and especially the forest. But that can't be the enduring appeal. Moralistic lectures never entertained anyone – but gory tales of suspense are a different thing. They do have an eternal following".

grande desgraça estão localizadas apenas no cerne da história contada à ela, com a garantia de que aquele capaz de cumprir a moral proposta da narrativa sairá bem sucedido. Conforme aponta Tatar ¹⁰ (apud Evans, *online*, 2014):

Eles dão aqueles cenários de ‘e se’ - e se a coisa mais horrível que eu puder imaginar acontecesse? - mas eles também nos dão cenários no espaço seguro do ‘Era Uma Vez’. Eu vou te contar uma história e vou te mostrar como esse herói ou essa heroína consegue sair disso viva- e não só viva, mas ‘feliz para sempre’.

Narrar a violência e não poupar a criança de seus aspectos brutais, em suma, permite que a criança assimile melhor a moral narrativa - por meio de sua simplicidade geral -, descubra mais sobre o lado obscuro do humano também presente em si própria e ganhe a tendência de identificar-se efetivamente com os traços positivos apresentados pelo herói.

Sendo assim, é possível afirmar que a violência e a moral são aspectos típicos e indissociáveis dos contos de fadas - ao menos no âmbito literário. Por meio dos jogos de poder ocorridos pela dinâmica do bem contra o mal e o exercício da violência - seja ela explícita ou não -, a história torna-se interessante para quem a escuta, lê ou vê, e dá à criança material suficiente para convencer-se a respeito da moral transmitida ao final, por ver as consequências reservadas ao vilão (trágicas, assustadoras) e ao herói (dignificantes, eufóricas) com o qual se identifica.

A conclusão com a moral bem-sucedida intensifica-se quando acompanhada do final feliz, com a máxima que condiz à felicidade eterna e estável. O matrimônio colocado como conclusão serve não para gerar na criança desejos irreais, mas para demonstrar de forma mais simples que é possível escapar da angústia de separação que ronda os primeiros anos da infância e complementar a alegria das recompensas pelo comportamento honesto:

¹⁰Tradução da pesquisadora para: “They give us these ‘what if’ scenarios – what if the most terrible thing that I can imagine happened? – but they give us these scenarios in the safe space of ‘once upon a time’. I’m going to tell you the story and I’m going to show you how this hero or this heroine manages to come out of it alive.” And not just alive, but also ‘happily ever after’.

[...] os contos de fadas colocam o dilema do desejo da vida eterna quando, ocasionalmente, assim se encerram: ' se eles não morreram, ainda estão vivos'. O outro final - ' e viveram felizes para sempre'- não ilude sequer um momento a criança sobre a possibilidade de vida eterna. Mas indica, isto sim, a única coisa que pode tornar menos dolorosos os limites [...] de nosso tempo nesta terra: construir um vínculo verdadeiramente satisfatório com alguém.[...] Só isso pode dissipar o medo da morte. [...] Esses contos sugerem-lhe que, formando uma verdadeira relação interpessoal, a pessoa escapa da angústia de separação que a persegue (BETTELHEIM, 2015, p.19).

A moral somada ao final feliz, que consolida a ideia de que o bem é sempre recompensado não importa apenas para o conto em si e para a formação psíquica infantil, mas também para realizar outras construções discursivas com efeitos de sentido distintos. Pela simplicidade da mensagem - o bondoso sai sempre vencedor e a felicidade aguarda os justos -, os contos de fadas podem ser facilmente associados com outras narrativas ou comparados com histórias reais, tornando-se relevantes para enriquecer os sentidos - tanto negativos quanto positivos - de histórias vindas de outra esfera cultural.

A existência da moral representa a conclusão da estrutura formal do conto, que responde a certas regras gerais das quais se tratará em tópico a seguir.

3.3 Estrutura formal do conto segundo Propp

De acordo com Propp (1984) - principal teórico acerca dos contos de fadas e sua construção formal -, o que torna o conto de fadas ou conto maravilhoso tão peculiar é sua estrutura regular, composta de funções idênticas exercidas por personagens dotados de simbologia semelhante.

A sucessão de fatos encadeada nos contos é geralmente similar, com personagens simbólicos: a madrasta representa o mal; a princesa, o bem; o herói injustiçado geralmente foge para depois ressurgir e elevar-se moralmente subjogando o inimigo etc.

“Os contos de magia possuem uma construção absolutamente peculiar, que se percebe de imediato e que determina esta categoria mesmo sem tomarmos consciência do fato” (PROPP, 1984, p.15). Porém, apesar de similares, não é possível classificá-los em divisões por meio do enredo, pois muitas vezes as funções encontradas em diversos contos apresentam-se sob sequências diferentes.

Entende-se por função o procedimento de um personagem, sua maneira de agir e a importância que ela possui para o desenvolvimento da história como um todo. Tal repetição foi observada por outros estudiosos de mitos e crenças:

Assim como as propriedades e funções dos deuses se deslocam de uns para outros, chegando finalmente até os santos do cristianismo, as funções de certos personagens dos contos maravilhosos se transferem para outros personagens. Antecipando, podemos dizer que existem bem poucas funções, enquanto que os personagens são numerosíssimos. Isto explica o duplo aspecto do conto maravilhoso: de um lado, sua extraordinária diversidade, seu caráter variegado; de outro, sua uniformidade, não menos extraordinária, e sua repetibilidade (PROPP, 1984, p. 26).

Cada função representa parte essencial do conto, tornando-se objeto de destaque para a análise e reconhecimento de tal narrativa, e permite a constatação dos termos colocados em destaque abaixo¹¹ :

- I. Os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto.
- II. O número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado.
- III. A sequência das funções é sempre idêntica. É necessário mencionar que a leia citada refere-se somente ao folclore. Não são uma peculiaridade de gênero do conto maravilhoso como tal. Os contos criados artificialmente não se submetem a elas.[...] Nem todos os contos apresentam todas as funções.
- IV. Todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção.
(PROPP, 1984, p. 28).

¹¹ Destacados pelo próprio autor.

De maneira geral, contabilizando todas as existentes nos contos de fadas, observam-se 31 funções que podem ocorrer.

As 31 funções existentes não seguem uma ordem obrigatória, porém, classificam-se desta maneira devido à sua recorrência em diversas histórias. São assim enumeradas para revelar a frequência com que ocorrem, permitindo ao leitor classificá-las efetivamente como elementos pertencentes ao universo dos contos de fadas. Vale lembrar também que não há como as 31 funções estarem integralmente em apenas um conto. Se assim fosse, as histórias teriam uma extensão e repetição muito maior.

As funções colaboram para formar na memória do leitor aquilo que Eco (2009) chamará de passeio inferencial: o leitor antecipa os acontecimentos narrativos de uma história com base nas outras que já conhece, e passa a esperar dela desenrolar semelhante ou igual. As funções aprendidas nos contos de fadas serão buscadas em histórias que possuem semelhanças com as histórias infantis.

Levando em consideração a história de *Cinderela*, relacionada com a análise tratada em capítulo mais adiante, serão enumeradas apenas as funções que se identificam com as sequências apresentadas na história.

O conto inicia-se com a apresentação de uma situação estável:

Enumeram-se os membros de uma família, ou o futuro herói [...] é apresentado simplesmente pela menção de seu nome ou indicação de sua situação. Embora esta situação não constitua uma função, nem por isso deixa de ser um elemento morfológico importante [...] (PROPP, 1984, p. 31).

Em *Cinderela*, a narrativa se inicia com a descrição do núcleo familiar:

Era uma vez um fidalgo que se casou em segundas núpcias com a mulher mais soberba e mais orgulhosa que já se viu. Ela tinha duas filhas de temperamento igual ao seu, sem tirar nem pôr. O marido, por seu lado, tinha uma filha que era a doçura em pessoa e de uma bondade sem parar. Nisso saíra à mãe,

que tinha sido a melhor criatura do mundo (PERRAULT, 2010, p. 19).

Segundo a fórmula de Propp (1984), após a sumarização breve do núcleo familiar do herói ou heroína, apresenta-se uma grande desgraça responsável por ocasionar a primeira mudança. Esta grande desgraça, após a situação inicial, geralmente é definida pelo afastamento de um dos membros da família. O protagonista perde um ou mais parentes, vê-os saindo para trabalhar ou passear (visitar alguém, colher frutas etc.) em locais distantes ou assiste integrantes da mesma geração - seus irmãos, por exemplo - afastando-se pelos mesmos motivos: trabalho, passeio ou morte.

O afastamento dos membros da família verdadeira do herói ocorre por motivo sério e nobre, ou representa uma passagem corriqueira do cotidiano dada a importância simbólica do núcleo familiar harmonioso nos contos.

Considerando o enredo de *Cinderela*, escrita por Perrault (2010), serão pontuadas a seguir algumas das funções descritas por Propp (1984), que na análise feita não seguem exatamente a numeração designada pelo autor (uma vez que nenhum conto acumula todas as 31 funções).

Funções do conto: *Cinderela*

I - Um dos membros da família sai de casa

É a partir deste afastamento que o núcleo familiar original e amoroso desfaz-se e o herói permanece sozinho ou adapta-se a um outro núcleo, com o qual terá problemas. No caso de *Cinderela*, conforme descreve Perrault (2010), a garota tinha um pai viúvo, que se casa com uma mulher que se torna sua madrasta e que a exclui do círculo social ao qual pertencia anteriormente, obrigando-a a trabalhar como uma criada que tudo suporta.

II - Impõe-se ao herói uma proibição

Como criada, Cinderela arruma e penteia a roupa das irmãs que vão ao baile do príncipe do reino. Mas é impedida de ir devido à sua posição social e obrigada a arrumar suas irmãs, que debocham dela:

'Enquanto eram penteadas, lhe perguntavam: Cinderela, você gostaria de ir ao baile?' 'Pobre de mim! As senhoritas estão zombando. ' Tem razão, todo mundo riria um bocado se visse uma gata borralheira indo ao baile" (PERRAULT, 2010, p.21).

III - a proibição é transgredida

Cinderela transgredir a proibição por desejar ardentemente ir ao evento e evocar sem querer sua fada madrinha, responsável por permitir que ela vá ricamente trajada e em segredo. "A madrinha, que era a fada, disse a ela: ' você gostaria muito de ir ao baile, não é? 'Ai de mim, como gostaria', disse Cinderela, suspirando fundo" (PERRAULT, 2010, p. 22).

XII - O herói é submetido a uma prova; a um questionário ou ataque que o preparam para receber um meio ou um auxiliar mágico

Aqui, é possível compreender como prova mais leve a apresentação do personagem que ajudará o herói, seguida de perguntas feitas deste personagem - o doador mágico - para o herói.

A sequência saudação-interrogação funciona como um meio de testar a firmeza de caráter e de vontade do herói ou heroína. Como ocorre na história de Perrault:

Sua madrinha, que a viu em prantos, lhe perguntou o que tinha: ' eu gostaria tanto de... eu gostaria tanto de...' Cinderela soluçava tanto que não conseguia terminar a frase. A madrinha, que era fada, disse a ela: ' você gostaria muito de ir ao baile, não é?' 'Ai de mim, como gostaria!' Cinderela disse, suspirando fundo. 'Pois bem, se prometer ser uma boa menina eu a farei ir ao baile' (PERRAULT, 2010, p. 22).

A partir do momento em que Cinderela promete comportar-se, a madrinha considera-a apta para receber os objetos mágicos que a ajudarão a cumprir o que deseja.

XIII - O herói reage diante das ações do futuro doador

Após receber a concessão da fada madrinha, Cinderela cumpre seus pedidos para receber os objetos mágicos dos quais precisa para ir ao baile:

Cinderela colheu a abóbora mais bonita que pôde encontrar. Não tinha a menor ideia de como aquela abóbora poderia fazê-la ir ao baile.[...] Em seguida foi espiar a armadilha para camundongos [...]. Disse a Cinderela que levantasse um pouquinho a portinhola da ratoeira. [...] Cinderela então trouxe a ratoeira, onde havia três ratos graúdos. [...] Em seguida, ordenou a Cinderela: ' Vá ao jardim, e encontrará seis lagartos atrás do regador. Traga-os para mim (PERRAULT, 2010, p.24).

XIV- O meio mágico passa às mãos do herói

Após verificar a verdade nos sentimentos de Cinderela e fazê-la reagir, atendendo a todos os seus pedidos, a fada madrinha confere à ela uma série de objetos mágicos, auxiliares encantados que a conduzirão até o baile do reino. O objeto aqui pode aparecer pelas mais diversas formas. Transmitido diretamente, fabricado, vendido ou comprado, encontrado por acaso, surgir espontaneamente, roubado, ou até estar nas ações de outros personagens que se colocam à disposição do herói. De acordo com a história de Perrault (2010), os meios são a abóbora, os ratos, camundongos e lagartos que servem de carruagem, cavalos e criadagem para levá-la ao baile.

XV - O herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura

É possível considerar que o objeto almejado por Cinderela seja na verdade o baile para o qual é conduzida. Após chegar, atrai todos os olhares e

principalmente a atenção do príncipe, que fica profundamente admirado com sua graça e beleza:

"O filho do rei conduziu Cinderela ao lugar de honra e em seguida a convidou para dançar [...]. Foi servida uma magnífica ceia, de que o príncipe não comeu, tão ocupado estava em contemplar Cinderela" (PERRAULT, 2010, p.25).

XXIII - O herói chega incógnito à sua casa ou a outro país

Segundo Perrault (2010), ao retornar do baile, nenhuma das irmãs de Cinderela ou a própria madrasta desconfia de que seja ela a princesa que conquistou o amor do príncipe: " 'Se você tivesse ido ao baile', disse-lhe uma das irmãs, 'não teria se entediado: estive lá uma bela princesa, a mais bela que se possa imaginar; gentilíssima[...] '. Cinderela ficou radiante ao ouvir essas palavras. Perguntou o nome da princesa, mas as irmãs responderam que ninguém a conhecia e que até o príncipe estava pasmo" (PERRAULT, 2010, p.26). Ela permanece desconhecida, até que o príncipe mandou procurá-la e a reconhece por meio do par de sapato que ela perde na última noite de baile.

XXVII- O herói é reconhecido

Pode-se reconhecer um herói por marcas, feridas, objetos dados a ele, por ter realizado uma tarefa difícil ou após um longo período de afastamento. Cinderela, segundo Perrault (2010), obtém reconhecimento depois de experimentar o sapato de cristal que havia perdido no baile. O príncipe manda procurá-la após isso, e experimentar o sapato em todas as moças do reino:

O fidalgo que fazia a prova do sapato [...] levou o sapato até seu pezinho e viu que cabia perfeitamente [...]. O espanto das irmãs foi grande, mas maior ainda quando Cinderela tirou do bolso o outro sapatinho e o calçou. [...] As duas irmãs perceberam então que era ela a bela jovem que tinham visto no baile. [...] jogaram-se aos seus pés para lhe pedir perdão[...] (PERRAULT, 2010, p.29).

Após isso, ela ascende de posição social e confirma sua pureza de caráter e dignidade recompensada pela matrimônio.

XXXI - O herói casa-se e sobe ao trono

A última função descrita por Propp é a que encerra a classificação das funções dos contos. Apesar de os contos variarem em suas funções internas, tendem a ser iguais em seu início e fim- separação do núcleo familiar e matrimônio consagrado.

Assim sendo, é possível inferir que as funções dos contos servem para consolidar não apenas o tipo de percurso que o leitor irá percorrer na narrativa, mas também para manter organizados os personagens e suas representações dentro de cada enredo, que acabam por constituir arquétipos.

3.4 Personagens e consumo de arquétipos

De acordo com Morin (2000), é possível reforçar conceitos culturais para crianças e adultos por meio de recursos homogêneos como os contos de fadas, que representam parte essencial para a organização das experiências pré-predicativas na sociedade ocidental e, sobretudo, dos arquétipos. É possível afirmar que os contos são um repositório de arquétipos importantes definidos por Jung (2000) que toma por esse nome simbolizações de comportamentos e figuras que surgem repetidamente e se propagam pela cultura humana.

De acordo com Von Franz (2002), as histórias infantis são mais facilmente lembradas justamente por este forte apelo ao inconsciente de seu leitor: grava imagens marcantes em sua memória que surgirão por diversas outras vezes, por meio de outros veículos culturais.

O poder forte exercido pelos arquétipos, que circulam pela memória e vêm à tona reavivados por outros conteúdos, são mais conectados à infância do ser humano. Isto ocorre por mostrarem as estruturas elementares que circulam

naquilo que Jung (2000) chama de inconsciente coletivo, a esfera mental partilhada por todos os seres humanos e que contém dentro de si os ditos arquétipos.

Conforme explica Alberoni (1985, p. 11), “Os arquétipos depositados na nossa cultura, as figuras que determinam a aprendizagem, serão reelaborados, não destruídos”. Em outras palavras, os contos de fadas possuem personagens diversos que tratam da mesma figura arquetípica renovada por meio de uma representação diferente da anterior, mas que mantém sua simbologia principal mesmo com seus polos divididos. Um grande exemplo que se pode tomar é o do arquétipo materno, frequentemente partido nos contos entre madrasta má e mãe bondosa, bruxa ou fada madrinha, e que contém em si uma série de simbolizações:

Como todo arquétipo, o materno também possui uma variedade [...] de aspectos [...] mãe e avó [...], madrasta e sogra [...] a deusa, especialmente mãe de Deus, a Virgem [...]. Podem ter um sentido positivo, favorável, ou negativo e nefasto [...]. Bruxa, dragão (ou qualquer animal devorador que se enrosca como um peixe grande ou serpente) [...] (JUNG, 2011, p. 88).

O arquétipo materno divide-se em personagens com funções diferentes para facilitar a compreensão da criança, e isto ocorre em outras figuras comuns aos contos de fada. Pela repetição das figuras e do impacto primário ocorrido durante a infância dos indivíduos, os personagens transformam-se em arquétipos que colaboram para a formação da consciência. O personagens transfiguram-se: o arquétipo do príncipe é na verdade o arquétipo do homem provedor, familiar. Em seu lado negativo, é a fera do conto, o oposto ao príncipe: “em sua forma benévola, suave, a masculinidade se apresenta no arquétipo do príncipe encantado. Em sua forma terrificante, é representada pela fera” (ALBERONI, 1985, p.30).

Isso vale também para o arquétipo da princesa, que representa a mulher ideal, e a feiticeira, que representa a mulher frustrada e raivosa, manipuladora:

Existem mesmo duas imagens arquetípicas da sedução feminina. A de Bela Adormecida, Branca de Neve, Cinderela, onde o homem é atraído pela beleza. Apaixona-se, e a mulher parte com ele. A segunda é o de feiticeira [...], que prende o homem com um encanto. (ALBERONI,1985,p.41).

Para citar outro exemplo, a simbologia da mãe fica dividida geralmente em três personagens: a mãe e a fada madrinha (ou avó), que mostram o lado positivo da maternidade, e a madrasta e bruxa, que revelam o lado ruim da mãe. A inserção destes arquétipos partidos serve para canalizar aspectos e comportamentos do ser humano que atendem tanto à esfera coletiva quanto particular.

Os arquétipos relacionam-se com o inconsciente particular do indivíduo, mas também servem, de acordo com Jung (2011) para consolidar a persona coletiva (comportamento considerado adequado para a sociedade) e a sombra coletiva (o comportamento relativo ao desconhecido, reprimido e por vezes nocivo para a sociedade). A sombra, de acordo com Von Franz (2002), não pode ser limitada apenas à categoria de comportamentos negativos e reprimidos, apesar de ser esta a sua aceção mais geral.

Porém, podemos defini-la mediante tal explicação, que não anula sua categorização simplificada:

Geralmente, [...] definimos sombra a personificação de certos aspectos inconscientes da personalidade que poderiam ser acrescentados ao complexo do ego mas que, por várias razões, não o são. Poderíamos portanto dizer que a sombra é a parte obscura, a parte não vivida e reprimida da estrutura do ego [...] (VON FRANZ, 2002, p. 11).

Sem levar em consideração o aspecto violento da sombra, é possível afirmar, ainda segundo a autora (2002) que atende por esse nome todo tipo de assunto ou conteúdo, - emocional, psíquico ou cultural - que diz respeito ao indivíduo mas não pode ser diretamente conhecido por ele. Porém, retomando o elemento violento que constitui a sombra, é necessário destacar que ele é,

sobretudo, responsável por permitir a auto-avaliação moral dos indivíduos em sociedade.

Neste ponto, é possível realizar uma conexão entre o jornalismo que aborda a violência e contos de fadas, que possuem cargas moralizantes dispostas de formas diferentes. Utilizando métodos distintos, com proporções diferentes, ambos acabam servindo para que o indivíduo leitor identifique-se com os aspectos positivos do próprio comportamento e mantenha distante de si os maus impulsos que levam à violência, infelicidade e morte.

Tanto jornalismo quanto contos de fadas servem para que o leitor avalie a própria sombra por meio da sombra exposta do próximo, afinal, segundo Von Franz,

Se alguém vivesse sozinho seria praticamente impossível perceber sua própria sombra, pois não haveria ninguém para lhe dizer qual seria a sua imagem. É preciso um espectador [...]. [...] Podemos dizer que se os demônios coletivos nos afetam, é porque devemos ter algo dele em nós- caso contrário não nos afetariam e a porta de nossa psique não estaria aberta à sua entrada (VON FRANZ, 1985, p. 15- 16).

No contexto jornalístico, conforme já dito em capítulos anteriores, o arquétipo da sombra apresentado serve como um alívio psíquico e libera as pulsões inconscientes de vida e morte que se mantêm presentes no cotidiano, colaborando para promover a comparação moral, que por sua vez fomenta a fidelização do consumidor deste tipo de notícia.

A exposição da sombra, seja mostrada pelos comportamentos grotescos dos vilões dos contos ou pelos crimes brutais cometidos na vida real, atrai por ganhar uma conotação quase divina por meio do terror que abarca, e transforma-se em conteúdo atrativo porque já guarda em si a reação de paralisia e passividade do outro diante de sua apresentação:

Se alguém tem de lutar contra o mal demoníaco num ser humano, o que mais assusta é o fato de que se a pessoa for realmente destrutiva- e não , como todo mundo, meramente preguiçosa, enganadora, etc. - a reação imediata é de que se trata de algo desumano [...]. [...] Às vezes se encontra uma

destrutividade tão fria e demoníaca, e ao mesmo tempo tão 'divina', que se fica fascinado (VON FRANZ, 1985, p.51).

A violência mostrada por meio dos relatos transforma o tema em algo profundamente buscado por leitores e espectadores como forma de entretenimento, favorecendo o fascínio em torno do assunto e multiplicando histórias que sirvam para aumentar a experiência distanciada do indivíduo.

Segundo Morin,

A proliferação das violências imaginárias se acrescenta à vedetização das violências que explodem na periferia da vida cotidiana sob a forma de acidentes, catástrofes, crimes. Fazemos pacificamente a experiência da guerra. Fazemos passivamente a experiência do homicídio. Fazemos inofensivamente a experiência da morte (MORIN, 2000, p.114).

Os leitores vivenciam de forma virtual e passiva a experiência da agressão por considerarem-na objeto de consumo. A violência evidenciada pela apresentação da sombra - sob o aspecto de comportamento reprimido e negativo- , tanto nos contos quanto no jornalismo possui grande apelo e torna-se objeto a ser mesclado com os mais diversos tipos de figuras, personagens e referências que possam simbolizá-la.

Outra grande figura que trabalha a serviço da violência e dos objetos de consumo é a mulher. Ainda de acordo com o autor (2000), a binariedade dos comportamentos passa a ser dividida em polos pela cultura: o comportamento agressivo, mau e viril passa a caber ao homem; o positivo, bondoso e passivo, cabe à mulher. Diferentemente do que ocorre nos contos de fadas em que há a bipartição do arquétipo - há tanto a mulher má quanto a mulher boa na história -, a cultura de massas tende a recolher a faceta ruim e transferi-la para o polo masculino.

Sendo assim, é possível afirmar que tanto notícias violentas que envolvem crimes cometidos por mulheres e contos de fadas possuem a quebra da tendência cultural e retomam em seus conteúdos os arquétipos relativos à figura da mulher e seu lado perigoso.

O conteúdo arquetípico traz consigo representações familiares ao indivíduo e agrega valor literário e potencial de atração ao texto, elementos que explicariam a razão pela qual o jornalismo faz uso de referências e comparações aos contos de fadas - fortemente associados à figura da mulher que rompe o padrão cultural polarizado - em seus textos que tratem principalmente de crimes cometidos por mulheres.

CAPÍTULO 4.
A BELA FERA

4.1 Narratividade, onipresença jornalística e virtualização

Conforme visto anteriormente, foi possível observar que o jornalismo atua integrado à cultura de massas, universo de conteúdos coletivamente partilhados e com grande poder de entretenimento. Aquilo que se absorve por meio de seus produtos amplamente reproduzidos não apenas diverte, mas aponta um modelo de visão de mundo ao receptor, uma tendência de reação a algum objeto ou acontecimento, independente do viés que se dê ao produto, diversão ou informação aplicada posteriormente ao debate público.

O desejo de obter diversão ou evasão por meio da leitura provém da literatura propriamente dita, que ao longo do desenvolvimento da imprensa, passou cada vez mais a permear os meios de produção midiática em decorrência da necessidade de atrair o público com textos interessantes. Conforme explica Amoroso Lima (1969, p. 09), “os jornais se aproximam hoje das revistas, como as revistas dos livros. E com isso se transformam cada vez mais, em instrumentos de um autêntico gênero literário”. Não apenas um meio de entreter, a notícia torna-se um meio de recontar o mundo e facilitar sua compreensão, ainda que possua um código de produção que nega a reconstrução subjetiva dos fatos. Segundo Motta (2016), apesar de construir uma imagem de descrição centrada na objetividade e distanciada dos demais tipos de relato, o jornalismo constitui-se como narrativa. Em outras palavras, aquilo que poderia ser considerado como um relato imparcial e fiel da realidade é na verdade uma história, uma narração capaz de instigar seu público de diversas formas e promover um entendimento diferente sobre determinado fato.

E, devido ao seu apelo fortemente popular, de acordo com Traquina (2005), é possível inferir que o jornalismo permanece sempre integrado à cultura de massas e sua grande capacidade de reprodução. É nela que o jornalismo circula e faz-se presente.

O compartilhamento ideológico entre leitores e veículos de comunicação permite a formação das comunidades discursivas e também a obtenção de força política, outro poder adquirido pelo jornalismo devido à sua

responsabilidade de ser o único representante do real cotidiano com valor reconhecidamente atribuído pela sociedade.

Porém, a representação do real pressupõe a chegada de novos meios de enxergar o mundo e os meios de retratá-lo. O fato de o jornalismo constituir um gênero literário – quesito bastante relacionado aos textos de revistas semanais e mensais – revela o aspecto da virtualização da realidade, vista como objeto a ser vendido e artigo de entretenimento antes de ser percebida como elemento para debate.

Conforme explica Contrera (2008, p. 50),

quando a constituição de uma nova identidade social passa a ser tecida na cotidianidade das relações periféricas, os conteúdos perdem seu privilégio para as linguagens, para os meios que passam a ser, em última instância, o lugar principal onde esse sentimento social de comunhão se estabelece.

Diante de uma enxurrada de informações produzidas para consumo que geram uma virtualização do real, o único momento em que o indivíduo sentiria integração de alguma forma em relação à sociedade na qual se encontra seria por meio da leitura do que acontece ao seu redor, sem participação ativa no contexto social. A formação discursiva e maneira de encarar o contexto não ocorre por meio de debate ativo, mas pela leitura distante do fato original.

Este tipo de virtualização, que representa uma realidade cotidiana apresentada por meio de páginas ou noticiários gravados ou televisionados traz ao jornalismo não apenas o poder simbólico de autoridade representante do real, mas de entidade onipresente:

É preciso levar em consideração que a natureza virtual dos meios de comunicação contemporâneos, presente até mesmo em sua identidade mundializante pós-moderna, possibilita que eles estejam em toda parte ao mesmo tempo. Ou seja, eles roubam dos deuses a onipresença. A partir dessa operação simbólica, a onipresença da mídia (roubada dos deuses) trará, de quebra, a ilusão de sua onipotência (CONTRERA, 2008, p. 50).

A onipresença e a onipotência jornalística consolidadas simbolicamente deram-se pelo modo de fazer jornalismo aprimorado ao longo dos séculos.

Traquina (2005) explica que o desenvolvimento das tecnologias a favor da produção cada vez mais rápida de notícias deu ao jornalismo um arsenal de repórteres, redatores, jornalistas, fotógrafos e câmeras nos mais variados lugares do mundo para registrar todo tipo de informação com potencial atrativo, repassando inclusive em tempo real aquilo que se considera notícia:

[...] Das novas edições dos jornais no mesmo dia à quebra da programação televisiva com boletins, novos avanços tecnológicos nas últimas décadas do século XX tornaram possível, de longa distância, atingir o cúmulo do imediatismo: a transmissão direta do acontecimento (TRAQUINA, 2005, p. 53).

Ter capacidade para relatar acontecimentos ao redor do mundo é também ter a habilidade de captar as mais variadas influências culturais e históricas que possam surgir a favor do valor agregado do texto e os interesses que possam motivar sua construção.

A afirmação permitiria explicar melhor o fato de uma revista como *Veja*, conforme já demonstrado por Benetti (2007), veículo bastante significativo e com leitores de classes sociais mais abastadas, considerar seu público como leitor certo de matérias violentas e chocantes postas como matérias de capa em algumas de suas edições.

A revista atende às ideologias de classes elevadas e possui proposta editorial com foco tradicional, no entanto, de acordo com Medina (1988, p. 75) chama para suas redações um repórter que atenda à suas verdadeiras intenções editoriais e "[...] sai para fazer a matéria imediatamente preocupado com um fato pitoresco, uma metáfora histórica, um apelo emocional para lançar a reportagem".

O próprio jeito de construir a revista representa uma tentativa de abarcar um agendamento midiático popular, ainda segundo a autora: " A angulação massa está, pois, nas aparências [...] - formas de diagramação atraente, valorização

de certos ângulos e cortes fotográficos, apelos linguísticos como títulos e narração dos fatos" (MEDINA, 1988, p. 75).

A afirmação de Medina acerca da revista ilustra inclusive o paradoxo que Sodré (1977) traz a respeito dos veículos de massa brasileiros, que moldam o gosto da sociedade como um todo, valendo-se de uma ideologia que ressalta o pensamento intelectual mas que se vende e ganha adesão por meio do forte apelo ao interesse do público.

Apesar de cada veículo de mídia possuir um nicho (popular, elitizado, prestação de serviços, entretenimento, público reduzido ou abrangente), não há diferenças decisivas entre os leitores de pautas violentas. Conforme explica Angrimani (1991, p. 54),

A diferença de um público para outro se admite como divisão de mercado. Mas ambos fazem parte da mesma camada de verniz cultural que é rompida todas as manhãs na leitura do jornal diário, quando se é informado dos crimes em série de um canibal, estupros, incestos, crimes passionais.

Quanto mais violência trazida aos olhos do leitor, maior o sentimento de penalização, de pertencimento a um grupo e, sobretudo, de entretenimento. Proporcional ao sentimento de diversão obtido por meio da violência, surge também o temor diante da agressão e do crime que, uma vez mostrados constantemente, ganham caráter de possibilidade real - ainda que de forma inconsciente, como explica Morin (2000), gerando uma série de tragédias revividas no imaginário e instaurando uma espécie de pânico em torno daquilo que se torna provável à perspectiva da mente.

A violência está inexoravelmente próxima do cotidiano de todos e torna-se assunto familiar. Em função deste traço, confere ao jornalismo uma série de mecanismos discursivos para que, para Amoroso Lima (1969) confere ao texto traços fortemente narrativos e o mantém focado na forma de *expressão* do conteúdo e não necessariamente no conteúdo em si.

Além da temática atraente, importa a forma que se utilizará para contá-la. A análise da matéria a seguir verificará as estratégias comunicativas utilizadas para atrair o olhar do leitor.

4.2 Análise: "Fim do conto de fadas"

4.2.1 Movimentos da pragmática jornalística segundo Motta

Antes de iniciar a análise da reportagem tratada como tema principal da presente dissertação, é necessário dizer que a mesma foi realizada utilizando os procedimentos de análise pragmática da narrativa jornalística definidos por Motta (2004). Os movimentos da pragmática jornalística dizem respeito às dinâmicas discursivas ocorridas por meio das intencionalidades presentes no texto, cuja detecção e interpretação cabem ao analista. Referências, trocadilhos, ironias, conteúdos pinçados de fontes, formas de reconstituição do fato retratado representam tais movimentos, que:

são reforços para a memória cultural do receptor, conexões que faltam e precisam ser trazidas para a compreensão das relações. [...] Depoimentos de autoridades, técnicos, etc, que recuperam fragmentos anteriores de significação necessários à construção semântica do enredo (MOTTA, 2004, p.5).

O sentido de identificar os movimentos pragmáticos no texto deve-se à importância de considerar o texto jornalístico como uma narrativa dependente de subjetividade, ao contrário do que se apregoa em seu estatuto presente no imaginário coletivo. Ainda segundo o autor (2013), que será parte essencial da análise a seguir, é importante observar "[...] como o narrador imprime no texto marcas com as quais pretende construir a personagem na mente dos leitores" (MOTTA, 2004, p.7).

Os procedimentos utilizados para a análise da capa e da matéria principal da revista *Veja* de edição 2273 são seis. No estudo do autor são apresentados em sequência, no entanto, devido à liberdade de análise própria conferida no trabalho aqui apresentado, tais elementos serão mostrados de acordo com o

desenrolar da narrativa reconstituída segundo o próprio fluxo da matéria redigida.

Os elementos, de acordo com Motta (2004), são:

1- Recomposição da intriga ou acontecimento jornalístico

A recomposição diz respeito à conexão das partes da narrativa jornalística pelo analista, que estabelece correlações entre elas de acordo com sua interpretação teórica. Equivale a apropriar-se da narrativa presente na matéria e reconstruí-la cronologicamente, identificando a "[...] serialidade temática e o encadeamento narrativo [...] para compreender o tema como síntese" (MOTTA, 2004, p.4). A reconfiguração permite unir e tornar coeso o antes parecia desconectado, dando origem à uma intriga "[...] que confere ao objeto outra significação" (2013, p.4).

2-Identificação dos conflitos e funcionalidade dos episódios:

Para Motta (2004, p.4) significa identificar "a situação inicial de uma narrativa jornalística", e em seguida, seus conflitos principais e secundários- os embates que o texto traz consigo, que podem ser familiares, financeiros, políticos, etc. Os conflitos podem ser nomeados seguindo, inclusive, as estruturas funcionais do conto descritas por Propp (1986), que indicam: situação estável; complicação; clímax; resolução; vitória; desfecho e punição.

Identificar tais elementos no texto jornalístico permite associá-lo seguramente ao gênero literário.

3- Construção de personagens jornalísticas:

Segundo o autor, "no jornalismo as personagens costumam ser fortemente individualizadas e transformar-se no eixo das histórias" (MOTTA, 2004, P.7). Tais personagens dialogam com os modelos de identificação anterior que o leitor já possui, projetando "[...] heróis e vilões no ato de relação comunicativa" (2013, p.7).

A construção obedece aos critérios de Ives Reuter (apud MOTTA, 2004,p.8), que são: qualificação diferencial (a natureza de cada personagem); funcionalidade (o papel exercido por cada personagem); distribuição (aparição das personagens); autonomia (relacionamento com outros personagens) pré-designação (a primeira impressão transmitida ao leitor sobre o personagem) e comentário explícito (discurso do narrador a respeito do personagem).

4-Estratégias comunicativas:

É a análise das escolhas discursivas do jornalista para "[...] revelar o uso intencional de recursos linguísticos e extralinguísticos na comunicação jornalística para produzir efeitos [...]. Neste sentido afirmamos que o jornalismo é uma linguagem argumentativa e não há um estilo jornalístico, mas sim uma retórica jornalística" (Motta, 2004, p.9).

As estratégias se enquadram nas categorias de construção de efeitos do real e construção de efeitos poéticos.

5- Contrato cognitivo:

O quinto procedimento diz respeito à dinâmica entre conteúdos (implícitos ou explícitos) e a interpretação do leitor. É a verificação dos elementos "[...] do contexto que condicionam a intenção comunicativa do emissor e a sua realização no receptor" (MOTTA, 2004, p.13).

6- Metanarrativas:

O último procedimento, segundo o autor (2004), diz respeito à identificação de semelhanças entre narrativas jornalísticas e demais narrativas que sirvam de pano de fundo para constituir a matéria ou notícia. Constata-se a presença de outras narrativas e ressonâncias dentro do texto.

4.2.2. Apropriação inicial do texto jornalístico

A análise tratada na presente dissertação apresenta a história do assassinato do empresário Marcos Matsunaga, herdeiro da empresa de alimentos Yoki, e que foi morto e esquartejado pela esposa, Elize Matsunaga.

Reconstituindo a reportagem de capa de *Veja*, veiculada no dia 13 de junho de 2012 e escrita por Laura Diniz e Eduardo Coutinho, havia na matéria impressões e detalhes acerca das primeiras investigações sobre o caso, causador de grande impacto pela forma com que ocorreu e por revelar um clichê narrativo com uma reviravolta: a moça pobre ascende à uma camada social diferente, mais abastada, por meio do casamento com um homem rico e de posses, e elimina-o depois do matrimônio mal sucedido. O conflito inicial, portanto, se dá não apenas entre vilão e vítima, mas entre mulher e marido.

Ao invés de seguirem felizes – partindo do caráter mítico do matrimônio que Morin (2000) descreve como parte integrante da cultura que o torna supostamente capaz de cristalizar a felicidade –, o casamento torna-se um fardo e a moça mata o marido que a princípio lhe agradava.

A história da esposa de origem pobre que se torna feliz para sempre após casar-se com um homem de posses inicia sua cristalização simbólica retratada no conto de fadas *Cinderela* ou a *Gata Borralheira*, criado por Charles Perrault em meados do século XVIII e que conta a história de uma moça nobre e de boa índole forçada a trabalhar como criada para a madrasta e suas filhas após a morte do pai, até apaixonar-se por um príncipe que a pede em casamento depois de descobrir sua verdadeira identidade.

Conforme Perrault (2011) narra, a moça pobre e maltratada pela família postiça consagra sua felicidade e caráter ao casar-se com o príncipe e as filhas da madrasta com nobres da corte, revelando por meio da ação a vontade de trazer felicidade àquelas que anteriormente a castigaram:

Levaram Cinderela até o príncipe, suntuosamente vestida como estava. Ela lhe pareceu mais bela que nunca e poucos dias depois estavam casados. Cinderela, que era tão boa quanto bela, instalou as duas irmãs no palácio e as casou no mesmo dia com dois grandes senhores da corte (PERRAULT, 2011, p. 30).

O trecho citado é o último parágrafo da narrativa de Perrault e revela o caráter miticamente positivo e mágico do matrimônio, posto como desfecho eufórico da narrativa e conclusão do destino da personagem principal. Conforme se verá mais adiante, é a principal ressonância narrativa encontrada na matéria.

Em decorrência do tempo e das adaptações da cultura, a simbologia do casamento como instrumento mágico de felicidade e a própria narrativa do conto de Cinderela migraram para outros tipos de narrativa e suportes, dentre eles, o cinema. Conforme será destacado na análise textual, os repórteres responsáveis trouxeram ao universo narrativo da matéria o universo de Cinderela por meio da referência direta ao filme *Uma Linda Mulher*, que faz alusão à narrativa de Perrault.

Ambas as histórias concretizam-se por meio do casamento, que valida o valor e o caráter inabalável das protagonistas colocadas em contraponto com Elize Matsunaga na matéria, a fim de indicar dissimulação e dubiedade de caráter da personagem, elementos fortemente representados na capa analisada no tópico seguinte.

4.3 Análise de capa



A capa da revista segue uma estrutura que faz o possível para destacar, salvas as devidas proporções, todas as matérias que considera relevantes para a edição semanal. Além de trazer como matéria principal o caso Yoki, mostra conteúdo a respeito da conferência ambiental Rio +20, ocorrida em época próxima ao crime.

É possível afirmar, tomando por base o estudo de Collaro (2010), que a revista utiliza as cores escuras (a mescla de marrom e preto) de acordo com sua psicologia, por exemplo, para indicar algum acontecimento grave, porque a cor escura –principalmente voltada ao preto [...] encerra em nossa cultura um sentimento trágico, de enluta mento, de vazio, de solidão” (COLLARO, 2010, p.27).

A chamada da revista a respeito da matéria é publicada em cor verde, considerada neutra e associada à calma, separada do fundo escuro da fotografia abaixo por um fio de cor semelhante. De acordo com Guimarães (2003), os tons verdes e azuis estão relacionados à aspectos naturais, remetem à resfriamento e natureza.

A cor fria, no caso, além de retomar o tema da própria conferência – os rumos ambientais do planeta – não gera choque com o conteúdo principal abaixo, de maior importância, e indica outro tipo de conteúdo a ser tratado- introduzido pela cor. Para evitar a sobreposição e manter a totalidade da fotografia, o título foi colocado em transparência, para não atrapalhar a leitura da imagem.

Além do cuidado em manter o destaque sobre a foto, na capa há também a sobreposição de cores opostas (branco sobre preto) apontada por Guimarães (2003) que confere grande destaque ao objeto que se deseja destacar- no caso, o conteúdo do texto.

A tipografia escolhida na capa cabe na descrição que se enquadra na família da tipografia lapidária, que de acordo com Collaro (2010) “[...] presta-se muito a peças publicitárias e embalagens, por seu alto grau de visibilidade. [...] Na maioria das peças em que a visibilidade é prioridade os tipos lapidários são escolhidos” (COLLARO, 2010, p. 11). Levando em consideração que se trata de uma capa de revista, é possível perceber que a escolha diferenciada tem a

intenção de publicizar a capa- principal atrativo da revista, responsável por vendê-la.

Diferentemente da letra escolhida para o interior dos textos, pertencentes à família romana- ainda segundo o autor (2010), dotadas de alto grau de absorção e legibilidade por terem hastes mais evidenciadas-, a necessidade de atração da capa demanda outra escolha de tipografia e também permite as adaptações necessárias que permitam a união de imagem e texto para intensificar o apelo da informação dada.

O fundo escuro, além de facilitar a leitura do texto com letras de cores brancas, também possui relação com a intencionalidade da manchete proposta. Nota-se que no canto superior esquerdo, o fundo é mais escuro do que abaixo do rosto de Elize Matsunaga, onde a coloração fica mais marrom.



Entre o marrom e o preto, a cor escura e intermediária remonta à experiência pré-predicativa de Pross (1980) referente ao claro e o escuro, em que o claro representa a segurança, e o escuro, o perigo e o risco. Estar colocada em um fundo escuro, que no entanto torna-se levemente mais claro ao aproximar-se

de seu rosto denota uma posição dúbia: o rosto, olhando diretamente para o leitor e com o foco de luz, revela uma posição de altivez e sensualidade que entra em conflito com o urso abaixo de si, voltado ao universo infantil e, portanto, à pureza, e o fundo progressivamente escuro, leva à interpretação de que, apesar de expor-se diretamente aos demais, possui algo a esconder atrás de si, obscuro e indesejado.

Os traços de brutalidade e violência dos quais tratam título e subtítulo estariam, pela constituição da imagem, ocultos atrás da postura sensual e aparentemente inocente que revela para o mundo exterior.

A postura de Elize, na fotografia, indica também algumas binariedades que denotam contradições em sua figura. Ela está deitada sobre o rosto de um urso de pelúcia, no entanto, não parece usar roupa alguma, tampando os seios justamente pela postura que os esconde no brinquedo infantil.

Tanto seu olhar quanto posicionamento demonstram a mistura de inocência e languidez, sedução inofensiva e dissimulação que, por meio do texto, mostra-se fatal. Os elementos da imagem são construídos para indicar a presença de algo oculto, traço ressaltado pela expressão da boca de ElizeMatsunaga, indicando um leve sorriso esboçado maliciosamente, utilizando a mesma técnica renascentista do *sfumato*, largamente conhecido pela tela *Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci, que concede um tom de imprecisão à expressão, novamente em contraponto com o urso abaixo de si, indicando inocência.

A expressão "Mulher fatal" (DINIZ; COUTINHO, 2012), trocadilho irônico do título envolvendo um jogo entre beleza, sensualidade e morte, serve para colocar ElizeMatsunaga como alguém que se aproveitou da condição de mulher bonita para depois de algum tempo mostrar a verdadeira capacidade de matar que possuía. Representa também as pré-designações de cada personagem: ElizeMatsunaga, a esposa agressora e perigosa; e Marcos Matsunaga, a vítima perdedora, morta de forma posta como sorradeira.

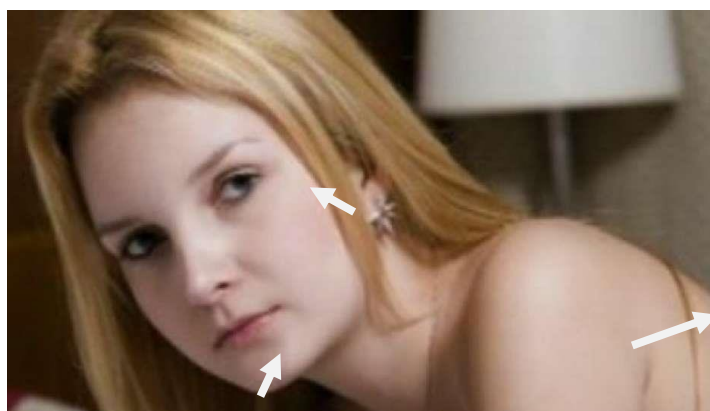
Nota-se que os efeitos construídos do real condizem com aquilo que o jornalista quer que pareça real: no caso, a postura desafiadora de Elize Matsunaga na imagem, que por sua vez concorda com o título e o supratítulo da capa, que por sua vez também dialogam com a montagem da fotografia.

Nota-se a que o conflito inicial não se dá apenas por uma disputa entre mulher agressora e marido vítima, mas entre a vida e a morte- dado o fato de que Elize Matsunaga toma a vida do marido e emerge vitoriosa.

A pré-designação de Elize se dá pelo texto complementado essencialmente pela imagem na capa, que completa o sentido duplo produzido pela manchete- já indicando a postura irônica de *Veja* diante do assunto. Elize Matsunaga e Marcos Matsunaga também se qualificam por meio da capa: dividem-se entre assassina confessa e vítima inocente.

O olhar direto para o leitor indica tanto uma postura de alguém que não se importa em provocar quanto alguém que desafia o observador a decifrar a intenção por detrás do que revela sua expressão facial.

As pontas do cabelo colocadas nos ombros fora do sentido natural da raiz e o alinhamento dos olhos indicam uma possível alteração da fotografia por meio de algum programa de edição de imagens, uma vez que em diversas outras fotografias encontradas na internet (e sem autor divulgado, provavelmente por serem extraídas do site de acompanhantes M.Class, onde constava o anúncio de Elize Matsunaga e que, por razões óbvias, não citava as fontes responsáveis pelas fotografias das moças ali colocadas) é possível notar um leve grau de estrabismo.



Na imagem de *Veja*, nota-se um realce de todos os traços marcantes da estrutura do rosto por meio de uma mudança na iluminação, que torna os cabelos mais loiros, a maquiagem mais escura, as pálpebras mais pronunciadas e, ao mesmo tempo, as olheiras e marcas de expressão praticamente inexistentes sob os olhos. Colocar luz sobre o corpo de Elize Matsunaga e sombra atrás de seu corpo intensifica o caráter de dissimulação que se deseja colocar sobre ela.

Levando em consideração a forte semelhança de posicionamentos e o ângulo que retira a ligação entre pescoço e ombro, colocando-o como fonte de sombra para a parte inferior do rosto, com coloração ainda ressaltada, porém ligeiramente diferente e mais clara em relação à que está no restante do corpo, é possível intuir que o rosto de Elize Matsunaga na fotografia postada no site M.Class após a descoberta do assassinato serviu como base para a criação de uma nova imagem a partir da original, provavelmente com o corpo de uma outra pessoa, devido à diferença de iluminação entre rosto e corpo que não se pronunciaria em fotografias não manipuladas, devido à curta distância entre as partes.

O principal indício de que a fotografia original teria dado lugar a uma foto manipulada é a posição atípica do ombro na imagem de *Veja*, que oculta parte do queixo e permite também a percepção de uma mudança sutil de tonalidade entre o rosto e o ombro do corpo reposicionado e provavelmente vindo de uma fotografia com modelo diferente- apontando uma construção de efeitos de sentido modulada. A manipulação da imagem constitui um argumento complementar ao desenvolvido no texto, analisado mais adiante.

As pontas do cabelo de Elize na foto de *Veja* também estão em posições que não condizem com a posição do cabelo como um todo, completamente posto para trás, sem revelar traços do pescoço. Os contornos difusos das sombras no corpo e a sombra definida na metade do rosto de Elize Matsunaga também não aparecem na fotografia que pode ter servido de base para a imagem de *Veja*.

A dinâmica entre claro e escuro também se mostra pela sombra colocada no rosto de Elize Matsunaga, indicando um indivíduo que possui algo a esconder, apesar de manter-se exposto. Novamente, os elementos de claro e escuro

sendo utilizados a fim de indicar a sombra, o comportamento reprimido e raivoso que teria escondido.

Em uma fotografia também sem autor declarado que inclusive encontra-se no portal Terra (*online*, 2012) referente ao anúncio que ElizeMatsunaga possuía no site de garotas de programa M.Class (através do qual conheceu Marcos Matsunaga), ela está na mesma posição, deitada de costas para o observador e olhando diretamente para ele, com as costas nuas. Pela finalidade do site é possível saber porque o olhar era provocador e direto, para indicar disponibilidade para atender sexualmente algum cliente.

Veja joga com este sentido para indicar que a sensualidade da fotografia, que apresenta uma "mulher fatal", capaz de seduzir os homens, na verdade oculta um traço efetivamente violento, conforme aponta o subtítulo: "A história de ElizeMatsunaga, assassina confessa, que esquartejou o marido milionário enquanto a filha dormia" (DINIZ; COUTINHO, 2012).

O caráter binário da cultura descrito por Morinapresenta-se sob dois aspectos: um, retratando a dualidade entre sensualidade (sem riscos) e violência, outro, entre criminoso e vítima, já indicando o germe narrativo constituído na matéria, que também contará a trajetória de ElizeMatsunaga até culminar no momento em que mata o próprio marido.

A posição de ElizeMatsunaga também denota outra experiência pré-predicativa, relacionada aos elementos de dentro e fora. Sua posição indica que está deitada e aparentemente confortável, no entanto, encontra-se de costas para aquele que observa, tendo assim uma parcela do corpo extremamente exposta, visto que está nua. A pose na fotografia original servia para que clientes em potencial verificassem e analisassem seu corpo para escolhê-la ou não para um programa, transformando-a assim em um objeto de consumo, excluindo-a do âmbito onde cabe a autonomia e o reconhecimento do corpo como um instrumento próprio e humano.

Assim, voltando à pré-designação dos personagens descrita por Motta (2004), é possível afirmar que ElizeMatsunaga é mostrada como alguém excluída do meio social, tanto pela profissão exercida, que de acordo com Del Priore (2008) ainda é fruto de grande discriminação e é frequentemente associado à

marginalidade, quanto pela condição de assassina retratada com ênfase na capa e na matéria subsequente.

Além da dinâmica entre luz, sombra e posicionamento para demonstrar exclusão e caráter dúbio, o próprio arquétipo da mulher, naturalmente dotado de duplicidade de acordo com Jung (2000) apresenta-se por meio da colocação de sombra em seu rosto: uma figura feminina capaz de ser tanto o mal (violência, crueldade) quanto o bem (docilidade, sensualidade).

O jogo entre a mulher santificada e a mulher demonizada é antigo na cultura de Língua Portuguesa. Nos idos de 1500, o teatro literário vicentino já tratava dessa questão no *Auto de Mofina Mendes*:

Mofina é mulher-demônio, Eva, contraposta a Maria, que é o bem, a salvação, a redenção feminina. Mofina está entre o povo, mas não consegue nada. Quando tem a oportunidade de trabalho, faz errado e perde, quando tem o sonho em que denuncia projetos, ambição, transformação, desejo de mudança, como qualquer mortal, perde a oportunidade, até porque seu sonho denuncia também o mundo mundano, das coisas, do desejo, do dinheiro, da aparência (GUIMARÃES, 2014, p. 101).

Colocar em evidência a fotografia de Elize Matsunaga com o texto denotam dissimulação e maldade de sua parte, ainda que o próprio arquétipo feminino abarque ambas as noções dentro da mulher. O impacto negativo ocorre pois, além do hábito descrito por Morin (2000) em polarizar o comportamento feminino como algo essencialmente positivo que por si só já entra em conflito com o comportamento criminoso de uma mulher, "o pólo marcado ou sinalizado negativamente é percebido ou sentido muito mais fortemente que o pólo positivo" (BYSTRINA, 1995, p. 17).

Além disso, há outro detalhe importante acerca das opiniões voltadas ao comportamento feminino. Por ser culturalmente colocada como positiva, a partir do momento em que há um rompimento com o padrão dócil, passivo e bondoso imposto à mulher pela cultura, é justamente ela que será dona das maiores maldades, julgada mais severamente pela sociedade e capaz de chamar muito mais atenção do que um criminoso do sexo masculino.

E apesar de ser posta como incapaz de agredir ou ser maldosa por meio da cultura contemporânea, de acordo com Del Priore (2011), por muito tempo a mulher foi considerada responsável por instaurar o caos no mundo por meio de sua dissimulação supostamente inerente: “Venenosa e traiçoeira, a mulher era acusada pelo outro [...] de ter introduzido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte” (PRIORE, 2011, p. 35). Este passado à respeito da responsabilidade da mulher no mundo vem à tona irrompendo com força, a partir do momento em que alguma mulher comete um crime, exercendo uma enorme autoridade simbólica.

Ambas as facetas da mulher, tanto má quanto bondosa, encontram-se nos contos de fadas e constituem, de acordo com Alberoni (1986) imagens arquetípicas da sedução feminina, que culminam em resultados distintos diante de situações amorosas:

Existem mesmo duas imagens arquetípicas da sedução feminina. A de Bela Adormecida, Branca de Neve, Cinderela, onde o homem é atraído pela beleza. Apaixona-se, e a mulher parte com ele. A segunda é a de feiticeira (Circe, Alcina), que prende o homem com um encanto. [...] No mito, a feiticeira nunca está certa do amor do herói. E tem razão, pois o herói se rebela contra a prisão e sempre consegue fugir dela (p. 41).

Ainda segundo o autor (1986), quando rejeitadas, as feiticeiras sempre apelam para reações violentas ou que retirem do caminho aquilo que a impede de obter o amor do herói em questão. Levando em consideração a história de Elize Matsunaga (que será melhor detalhada em tópico adiante), nota-se que ela assume ambos papéis, em tempos diferentes.

De início, é o modelo de mulher que corresponde à Cinderela. No decorrer das brigas frequentes e traições do marido, ao perceber a perda do amor, revela uma faceta violenta que resulta no assassinato de Marcos Matsunaga, indicando agora que na verdade a conquista do marido aconteceu não por meio de seu caráter verdadeiro, mas por um feitiço, dissimulação, pertencendo agora à categoria de feiticeira.

Encerra em si também o contrário do modelo comportamental feminino propagado culturalmente, tornando-se assim uma excelente personagem do ponto de vista narrativo, devido aos diversos desdobramentos que as alterações de seu comportamento trazem.

ElizeMatsunaga, com imagem estruturada para apontá-la como uma feiticeira desmascarada, representaria um tipo diferente de figura relacionada ao universo dos contos de fadas, surgida apenas a partir das adaptações culturais e intertextuais ocorridas ao longo da história: a falsa princesa, inexistente nas histórias infantis originais, uma vez que a figura, heroína da história, é evidente desde o início da narrativa inclusive em função da estrutura do conto, onde inexistem reviravoltas morais internas ou complexas nos personagens, conforme explica Propp (2000).

Nos contos, a bruxa disfarça-se, ou pode possuir aparência bela, no entanto, jamais deixa de manter comportamento malicioso, assim como a princesa jamais deixa de lado a bondade em suas ações. E partindo das colocações anteriores, é possível inferir também que a partir do momento em que se evidencia a relação entre uma história narrada e o universo dos contos de fadas, o leitor traz para seu escopo de interpretação a bagagem que possui a respeito das histórias, incluindo o comportamento polarizado de seus personagens.

Contar a história de ElizeMatsunaga e sua progressão até o assassinato do marido torna-se extremamente atraente e chamativo, porque contém uma reviravolta narrativa que de acordo com Eco (2009, p. 56), frustra o leitor que tenta prever por meio de seu repertório cultural o resultado da história, processo que trata por percurso inferencial: “a fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias”.

Na história do assassinato contada na matéria, a associação com os contos de fadas e a alusão à história de *Cinderela* constitui uma enorme ironia, porque o leitor já inicia a leitura do texto, cujo título é "Fim do Conto de Fadas" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 85) frustrando o próprio passeio inferencial que associa os contos a finais felizes, uma vez que a mensagem transmitida aos indivíduos na infância pelos contos é a de que

uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana- mas que, se a pessoa não se intimida e se defronta resolutamente com as provações inesperadas e muitas vezes injustas, dominará todos os obstáculos e ao fim emergirá vitoriosa (BETTELHEIM, 2015, p.15).

O conto de fadas também integra a cultura de massa e propaga-se em outros suportes, colaborando posteriormente para a mitologia do *happyending*, de acordo com Morin (2000), base constituinte do imaginário coletivo contemporâneo por colocar heróis e protagonistas ficcionais como alter egos dos espectadores a partir da conexão formada, capazes de obter o mesmo final feliz:

Uma revolução no reino do imaginário se dá com a irrupção em massa do *happy end*. A ideia de felicidade [...] se torna o núcleo afetivo do novo imaginário. [...] implica um apego intensificado de identificação com o herói. [...] O elo sentimental e pessoal que se estabelece entre espectador e herói é tal, no novo clima de simpatia, de realismo e psicologismo, que o espectador não suporta mais que seu *alter ego* seja imolado (MORIN, 2000, p. 46).

Levando em consideração a construção de ElizeMatsunaga como uma falsa princesa, é de se esperar que o veículo procure, em nome da manutenção do efeito de sentido que deseja gerar, tentar construir a imagem de herói vencido ou derrotado para incentivar a formação de laços com o alterego do leitor, que sentirá penalização ao ver a morte daquele considerado nobre ou superior a ElizeMatsunaga.

Marcos Matsunaga, como vítima, possui potencial para ter a imagem de príncipe construída pela revista. Porém, levando em conta o relacionamento conturbado dos dois, relatado por Diniz e Coutinho (2012) na matéria analisada a seguir, é necessário verificar como engendram-se os discursos que buscam ressaltar tal imagem, e se, em decorrência dos desdobramentos da própria história contada, prejudicam a credibilidade da matéria ou tornam-na contraditória.

4.4 Análise da matéria

A referência direta aos contos de fadas inicia no título. "Fim do conto de fadas" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 85) é a primeira informação à frente da fotografia selecionada para abrir a matéria. O subtítulo traz a quebra do passeio inferencial do leitor, que já iniciaria a leitura com o sentimento de penalização:

" O romance de um rico executivo que se casa com uma linda garota de programa começa como uma história de cinema e termina em tragédia" (DINIZ; COUTINHO, 2012).

As relações pré-predicativas de alto/baixo e dentro/fora apresentam-se novamente, mas, agora, por meio da escolha lexical.

Marcos Matsunaga é descrito como o rico executivo, situado em uma posição social alta, incluído socialmente. Elize Matsunaga consta como a marginalizada, que mesmo depois de ter casado, de acordo com a chamada da matéria, continuava marcada pela profissão de garota de programa. Seria ela a pessoa fora do círculo que, por conseguinte, desejaria estar em condição social mais favorável.

Como se verá também nos estudos de caso mais adiante, *Veja* segue o padrão descrito por Collaro (2010) de realizar o encaixe do texto por meio de colunas em diagramas, ou seja, seguindo uma estrutura definida pelo designer da revista para ser o padrão que identifica as matérias do veículo. Além disso, pela presença de infográficos e esquemas analisados adiante, nota-se que há mobilidade nos espaços entre as colunas de texto, o que, ainda segundo o autor "[...] é o grande recurso [...] para a quebra da monotonia" (COLLARO, 2010, p.33). Sendo assim, é possível inferir que *Veja* realiza a atração do leitor também por meio da flexibilização nas estruturas de design.



A legenda da fotografia, extraída de um álbum de família, possui o título "dias felizes" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 85) e segue descrevendo muito brevemente a ambientação da fotografia para em seguida falar sobre a separação de Marcos Matsunaga da primeira esposa e da filha, sem expressões de condenação ou de conotação negativa em relação ao ato:

Elize e Marcos Matsunaga na cobertura de mais de 500 metros quadrados em que viviam no bairro da Vila Leopoldina, em São Paulo. A foto é de 2009, ano em que se casaram. O executivo deixou mulher e filha para viver o novo amor (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 85).

Na fotografia também é possível notar o grau leve de estrabismo de Elize Matsunaga, novamente um indício de que a fotografia de capa tenha sido publicada com alterações feitas em seu rosto e olhos.

Observa-se, pelo texto da legenda, uma diferença de abordagem para tratar o início do relacionamento dos dois. Em notícia divulgada no portal *Terra* (online, 2012), publicada um dia antes da chegada da edição de *Veja* às bancas, o que parece ser um ato de paixão desmedida e desinteressada e romântica- cultivar um romance com uma prostituta e casar-se com ela ignorando o julgamento alheio - não era um ato de paixão ou abnegação, mas, sim, algo posteriormente utilizado como ameaça psicológica à primeira esposa de Matsunaga feita por ele próprio:

Segundo o próprio advogado da viúva, Luciano Santoro, o casal Matsunaga se conheceu em um site de relacionamentos quando ela era garota de programa. O fato, inclusive, seria usado pelo executivo para ameaçar a mulher de ficar sem a filha de 1 ano caso decidisse se separar, de acordo com a defesa (TERRA, *online*, 2012).

O que na verdade parecer-se-ia com uma ação irracionalmente apaixonada em trocar a família pela esposa em verdade constituiria uma ameaça, que mostra uma faceta de Marcos Matsunaga diferente da que *Veja* procura construir.

A pré-designação de Matsunaga mostrada pela revista indica um dos arquétipos culturais presentes nos contos de fadas sobre a masculinidade: "Em sua fórmula benévola, suave, a masculinidade se apresenta no arquétipo do príncipe encantado. Em sua forma terrificante, é representada pela fera" (ALBERONI, 1986, p. 30).

Partindo do raciocínio colocado acima, é possível inferir que em *Veja*, há indícios do arquétipo do príncipe sob a forma delicada e positiva, denotando abnegação e paixão compromissada por ElizeMatsunaga. Pelo trecho apresentado pelo site *Terra*, notam-se indícios do arquétipo oposto da masculinidade, sob o lado da fera, que deseja com que façam suas vontades e reage agressivamente quando contrariado. O lado negativo de Matsunaga também se revela em outro trecho da notícia publicada no portal, que discorre a respeito da versão de ElizeMatsunaga sobre os motivos para ter assassinado o marido:

Em depoimento dois dias depois de ser presa, Elize confessou ter matado e esquartejado o marido em um banheiro do apartamento do casal. Ela disse ter descoberto uma traição do empresário e que, durante uma discussão, foi agredida. A mulher ressaltou ter agido sozinha (TERRA, *online*, 2012).

Alberoni explica os traços do arquétipo da Fera, que condizem com o comportamento de Matsunaga no trecho do site *Terra* transcrito acima: "Na célebre fábula a Bela e a Fera [...], a fera é o homem que possui apetites viciosos e desenfreados, que é violento e cruel" (1986, p. 30).

No entanto, o início da matéria de *Veja* coloca Marcos Matsunaga como aquele que se encaixa no arquétipo do príncipe definido por Alberoni (1986). Gentil, polido e compromissado, que se apaixona perdidamente:

Uma moça linda e pobre, nascida no interior, muda-se para a cidade grande e passa a levar a vida como prostituta de luxo, até que conhece um executivo cavalheiro, educado, herdeiro de uma empresa bilionária-e casado. Ele se apaixona por ela, e depois de três anos de envolvimento, abandona mulher e filha para viver o novo amor. Durante algum tempo, o casal vive o que parece ser um romance perfeito [...] ele a cobre de presentes e faz todas as suas vontades. E terminam aí as coincidências entre a vida do casal [...] e histórias de cinema como *Uma Linda Mulher*, em que o galã [...] se apaixona por uma garota de programa [...] e os dois vivem felizes para sempre (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 85).

No trecho, que constrói uma analepse (flashback) do acontecimento total, há também o início da definição elementos de construção dos personagens e a imersão do jornalista produtor em seu papel de narrador, que ignora a técnica tradicional para valorizar a rememoração da história e construir mais um sentido de ironia, que culmina no trecho de análise seguinte.

Na matéria, o relacionamento entre Elize e Marcos Matsunaga, que culmina no abandono da primeira esposa e da filha, é colocado como fruto de uma paixão secreta que durou por três anos. Não há julgamento ou avaliação a respeito da postura dele sob viés negativo, o que revela outra delimitação de personagem por meio da omissão: não há nenhuma outra concepção ou impressão acerca da primeira separação de Marcos além da posta na matéria pelos próprios enunciadorees.

O ato de deixar esposa e filha para assumir um relacionamento com a amante, portanto, é deixado de lado, uma vez que o foco da notícia é ressaltar a brutalidade do crime cometido por ElizeMatsunaga.

O início do relato faz alusão à história de Cinderela e traz à tona a figura da prostituta que, apesar de trabalhar por exercer o poder de sua sedução, costuma suportar momentos de extrema dificuldade, pobreza ou desconforto. Assim como Cinderela, ElizeMatsunaga passa por dificuldades e encontra-se

excluída da hierarquia social: Cinderela é uma criada e ElizeMatsunaga, prostituta.

O fragmento "moça linda e pobre, nascida no interior" apresentado, intensifica o traço de exclusão e simplicidade, também presente na história de Cinderela: "dormia no sótão, numa mísera enxerga de palha, enquanto as irmãs ocupavam quartos atapetados, com camas da última moda e espelhos de onde podiam se ver da cabeça aos pés" (PERRAULT, 2011, p. 19). Na narrativa de Perrault, assim como é possível intuir em relação à ElizeMatsunaga, "a pobre menina suportava tudo com paciência" (PERRAULT, 2011, p. 19).

A história de sofrimento de ElizeMatsunaga é ressaltada mais adiante na matéria que trata de sua mãe, Dilta Araújo, que "trabalhava como empregada doméstica e foi abandonada pelo marido quando a garota ainda era pequena" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 86).

O abandono familiar condiz com uma das sequências estruturais do conto, que, para Propp (2000), repete-se muito comumente ao longo das histórias infantis narradas para relatar o sofrimento do protagonista e iniciar a sucessão de conflitos pelos quais ele terá de passar: "A sucessão das funções é sempre idêntica. [...] um dos membros da família afasta-se de casa [...], os pais vão trabalhar" (PROPP, 2000, p. 61-66).

Ainda segundo o autor, os contos habitualmente começam com uma situação inicial de enumeração familiar ou sumarização de acontecimentos que levaram o herói a chegar onde está. A prática de sumarização presente nos contos encontra-se nos primeiros parágrafos da matéria de *Veja*, reproduzido anteriormente e que segue pelas partes iniciais com aspecto positivo até retomar a narrativa pelo início do relacionamento de Marcos e ElizeMatsunaga. Retomando o fragmento já citado, é possível notar a intenção do texto em dar continuidade à conclusão tradicional dos contos de fadas, afinal, o que viria depois do final feliz, do desfecho da história? De acordo com a matéria,

Durante algum tempo, o casal vive o que parece ser um romance perfeito. Como é próprio dos enamorados, eles fazem de tudo juntos, de cursos de vinho a aulas de tiro. Viajam e frequentam os melhores restaurantes. Ele a cobre de presentes e faz todas as suas vontades. E terminam aí as coincidências

entre a vida do casal Marcos e ElizeMatsunaga e histórias de cinema como *Uma Linda Mulher*, em que o galã interpretado por Richard Gere se apaixona pela garota de programa (Julia Roberts) e os dois vivem felizes para sempre (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 85).

Neste primeiro trecho de flashback, há a apresentação do primeiro conflito secundário da narrativa, a situação estável do casal. A sumarização continua após esta parte, agora, intensificando ainda mais a quebra do percurso inferencial do leitor, que já espera uma conclusão ruim para o romance de ambos, devido à morte de Marcos que traz à tona o aspecto violento da realidade:

A paranaense Elize, de 30 anos, andava atormentada pelo medo de ser trocada por outra mulher e perder a guarda da filha de 1 ano. A noite de 19 de maio, ela assassinou o marido, Marcos, de 42 anos, com um tiro de pistola. Depois, pacientemente esquartejou o corpo, colocou os pedaços em sacos plásticos, que alojou em três malas, e os jogou fora. Na vida real, o final feliz deu lugar à tragédia (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 85).

Esta segunda parte traz consigo todos os demais conflitos secundários, na ordem: complicação (medo da traição), clímax (enfrentamento que culmina no assassinato), resolução (esquartejamento e descarte do corpo), vitória (ElizeMatsunaga toma a vida do marido) e punição (ao invés de solucionar seu problema, cai em desgraça).

O parágrafo seguinte passa a relatar a forma com que ambos conheceram-se: "Marcos Matsunaga conheceu ElizeAraújo em 2004, em um site na internet, o M.Class, no qual garotas de programa oferecem seu serviço por um preço médio de 300 reais (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 85). No conto de fadas de Perrault (2011), o filho do rei dá um baile para divertir-se e encontrar uma mulher que deseje, situação que pode ser considerada análoga ou semelhante a de Marcos Matsunaga, filho de empresário extremamente rico – portanto, rei – que procurava algum tipo de diversão: no caso de Matsunaga, o contato sexual com alguma garota de programa, que veio a ser ElizeMatsunaga.

Na história de Cinderela, o ato mágico típico dos contos de fadas ocorre em verdade por intermédio da fada madrinha, que, de acordo com Perrault, dá a ela um lindo vestido e sapatinhos de cristal, que realçam sua beleza e tornam-na a mulher mais marcante e atraente de todo o baile da corte. Na matéria, o elemento mágico é na verdade o casamento, que, na perspectiva de uma moça pobre que se prostitui, de acordo com a matéria, representaria um ato de magia por fazê-la ascender na hierarquia social.

Após revelar a felicidade do casal que passa a entrar em decadência e encerra-se completamente por meio do assassinato, inicia-se a descrição do caráter de Marcos Matsunaga, que ocorrerá em função da busca em construir um príncipe para a narrativa, seduzido pela mulher completamente fora de sua esfera social: "As fotos bem produzidas da mulher loira, de traços delicados, corpo sinuoso e codinome Kelly chamaram a atenção do jovem executivo de ascendência japonesa"(DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 85).

Há uma caracterização distanciada de Elize Matsunaga, enquanto que o narrador, partindo deste trecho, inicia um histórico a respeito da personalidade de Marcos que ressalta apenas pontos positivos e traça um panorama de sua biografia, o que confere ao texto ares ainda mais literários e íntimos - o narrador conhece o psicológico dos personagens apresentados:

Marcos sempre foi tímido, mas não a ponto de ser antissocial. Na infância, passada no bairro paulistano do Parque Continental, tinha muitos amigos e gostava de brincar na rua. Com pais exigentes, figurou entre os primeiros da classe nos colégios por onde passou, dois dos mais tradicionais de São Paulo, o Rainha da Paz e o Santa Cruz. [...] A trajetória escolar impecável culminou na faculdade de administração da Fundação Getúlio Vargas, uma das melhores e mais concorridas do país. Logo que se graduou, começou a carreira na empresa da família, a Yoki [...]. Foi já como executivo que conheceu Elize, a moça que mudou sua vida- e provocou a sua morte (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 86).

O modo de realizar a descrição, por meio da onipresença narrativa que mostra detalhes do passado, do presente e do futuro a respeito de vítima e assassina, revela um traço profundamente literário que indica a seleção subjetiva de ordenação dos fatos feita pelo jornalista, reforçando o caráter ideológico de

toda matéria ou notícia que chega à público, independente de qual seja, pois “a seleção é determinada no sentido de que não nos é dado saber tudo, mas sim saber tudo sobre aquilo que se escolheu dar conhecimento, uma atitude de caráter subjetivo” (DE MELO, 2005, p. 07).

A subjetividade dos autores da matéria torna-se indissociável do texto pois, para manter a reportagem atraente, é necessário manter o caráter de narrativa literária, descritiva, conforme ressalta Medina:

A narração torna-se indispensável: do relato direto, descritivo, numa estrutura hierárquica, quase sempre padrão [...] a elaboração da reportagem precisa de técnica de narrar. Foge-se aí das fórmulas objetivas para formas subjetivas, particulares e artísticas. O redator não tem à disposição recursos prontos, mas passa a criar. Nesse momento, só se diferencia do escritor de ficção pelo conteúdo informativo de sua narração, por isso, narração noticiosa (1988, p. 116).

Como recurso narrativo, os autores realizam uma breve biografia de Marcos Matsunaga para em seguida pontuarem a diferença entre a vida dele e a de Elize Matsunaga, apontada como alguém de personalidade inconstante, também por meio de breve biografia:

A trajetória dela, até então, havia sido muito diferente da dele. Nascida numa cidade do interior do Paraná com apenas 20.000 habitantes, Chopinzinho [...], Elize foi criada pela mãe, Dilita. Ela trabalhava como empregada doméstica e foi abandonada pelo marido quando a garota ainda era pequena- o nome dele sequer consta na certidão de nascimento de Elize. Aos 18 anos, a moça partiu para a capital paranaense, onde fez um curso técnico de enfermagem. Chegou a trabalhar em um centro cirúrgico, mas a vida ali também não lhe pareceu interessante, e logo ela se mudou para São Paulo. São os anos mais nebulosos de sua história (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 86).

Em termos funcionais e distributivos de caracterização referentes à ambos, é possível notar que há primeiro a ênfase no caráter de Marcos Matsunaga por meio de sua biografia, depois, fala-se de Elize Matsunaga de forma breve, sem exaltar nenhuma característica psicológica. E, a partir da inserção do

casamento na narrativa, ambos são tratados em conjunto, como se perdessem a autonomia individual após o matrimônio.


Os redatores tratam da união entre ambos a princípio como uma junção de dois elementos em um só, que teria se iniciado com o prolongamento do "felizes para sempre" típico dos contos de fadas e ressaltam o caráter arquetípico de Marcos Matsunaga, o príncipe, retratado como um cavalheiro:

A vida dupla de Marcos durou três anos, até que ele tomou a decisão de pôr fim ao casamento e unir-se à nova mulher. Já moravam juntos quando decidiram se casar, no civil e no religioso. [...] Casaram-se em outubro de 2009. Foram os dias de ouro do casal. Os que conviveram com os dois nesse período descrevem Marcos como um homem "à moda antiga". Abria a porta do carro para Elize e levantava-se da mesa para puxar-lhe a cadeira quando ela ia ao banheiro. Juntos, iam à missa, frequentavam cursos e frequentavam ótimos restaurantes [...]. Colecionavam vinhos [...] e armas- de pistolas a fuzis, em um valor total de mais de 500.000 reais (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 87).

Elize Matsunaga é colocada após o trecho como uma mulher que vivia dentro de casa e sob o controle do marido, perdendo sua autonomia como personagem: "Em 2006, [...] Elize começou a cursar direito na Unip. Formou-se no ano passado, mas, mesmo com o diploma, ela nunca mais trabalhou - o marido também preferia assim" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 87).

Nota-se que há uma amenização da ideia de dominação ou controle do marido sobre sua rotina, uma vez que a palavra escolhida vem do verbo preferir, ao invés de partir de verbos de conotação mais impositiva, como mandar, ou exigir. No entanto, em função das demais ações de Marcos Matsunaga descritas mais ao final da matéria, e no infográfico postado a seguir, a imagem de príncipe, capaz de ser delicado, prestativo, cuidadoso e apaixonado, é posta em xeque.

“VOU TE MANDAR DE VOLTA PARA O LIXO DE ONDE VOCÊ VEIO”
 Foi depois de ouvir essa frase que Elize Matsunaga matou o marido, Marcos Matsunaga, conforme relatou à polícia



Depois de obter de um detetive particular a informação de que estava sendo traída, Elize confronta Matsunaga e eles **começam a discutir**, por volta das 19 horas de 19 de maio

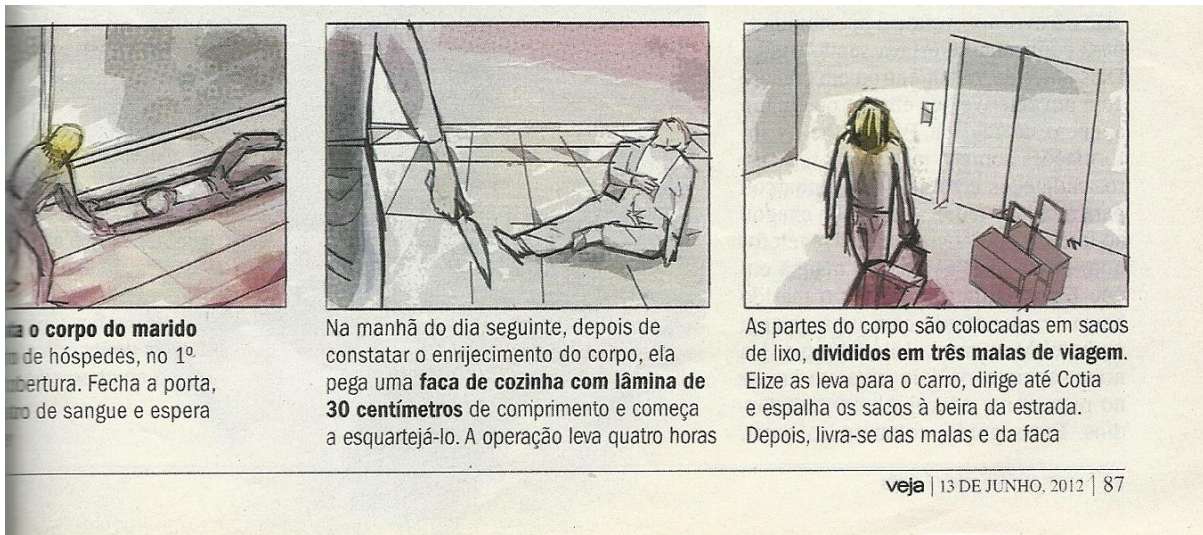
Durante a briga, ele dá um tapa em Elize e diz: “Vou te mandar de volta para o lixo de onde você veio”. **Ela pega uma pistola 380** e aponta para ele

Matsunaga diz que ela é fraca e não teria coragem de atirar. Ameaça tirar dela a guarda da filha. **Elize dispara** a uma distância de 1,5 metro e acerta a cabeça do empresário, fazendo-o cair no chão

86 | 13 DE JUNHO, 2012 | veja

Na primeira parte do infográfico, descreve-se o início da briga, motivada pela descoberta de uma traição. Durante a discussão, Marcos Matsunaga dá um tapa em Elize Matsunaga e ressalta de forma extremamente agressiva e preconceituosa a posição social inferior da mulher, afirmando " Vou te mandar de volta para o lixo de onde você veio" (MATSUNAGA apud DINIZ et COUTINHO, 2012, p. 86).

Ainda na primeira parte infográfico, o texto de descrição abaixo da ilustração que representa o disparo diz que, ao apontar a arma para Marcos depois de receber o tapa, ele responde que Elize Matsunaga seria fraca e, portanto, não teria coragem de atirar. Depois disso, "ameaça tirar dela a guarda da filha" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 86). É o primeiro indício claro de que Marcos Matsunaga também exercia simbolicamente o papel de falso príncipe, uma vez que assume verdadeiramente o lado de fera, o lado arquetípico oposto ao do príncipe, conforme explicado por Alberoni (1985): transformado em sua forma negativa, o arquétipo do príncipe transforma-se em fera.



A segunda parte do infográfico ressalta detalhes que dizem respeito aos procedimentos tomados por Elize Matsunaga após atirar na cabeça do marido, que envolvem o transporte do corpo, a ocultação do cadáver e o esquartejamento. Em sequência, o infográfico descreve o seguinte:

Elize arrasta o corpo do marido até o quarto de hóspedes, no 1º andar da cobertura. Fecha a porta, limpa o rastro de sangue e espera amanhecer. Na manhã do dia seguinte, depois de constatar o enrijecimento do corpo, ela pega **uma faca de cozinha com lâmina de 30 centímetros** de comprimento e começa a esquartejá-lo. A operação leva quatro horas. As partes do corpo são colocadas em sacos de lixo, divididos em **três malas de viagem**. Elize as leva para o carro, dirige até Cotia e espalha os sacos à beira da estrada. Depois, livra-se das malas e da faca. (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 87)

A narração dos procedimentos traz caráter de verdade ao texto e valida a narrativa anterior construída pela perspectiva dos narradores, que segue em um crescente até o ato final. A descrição técnica e a ênfase dos instrumentos utilizados para o descarte revelam uma construção voltada para ressaltar os detalhes que possam atrair o interesse mórbido do leitor, amenizado por uma diferença de tratamento da linguagem, conforme já explicado por Angrimani (1994).

O leitor de *Veja* possui interesse em saber sobre os procedimentos realizados por Elize Matsunaga, no entanto, para evitar fotografias explícitas ou a exibição

de algo que gere nojo nos leitores (em decorrência da exibição de fluidos, sangue ou deformações do corpo do cadáver), a descrição dá-se por meio de ilustrações extremamente simplificadas e com cores frias.

Ainda segundo o autor,

cada público [...] de acordo com sua medida de sofisticação, aceita (ou exige) formas diversas que sejam uma projeção de sua violência. [...] A satisfação oferecida não teria outra finalidade senão a de favorecer o alívio de pulsões agressivas de natureza inconsciente. É obrigatório observar que essa 'descarga' sempre tem sido 'canalizada' culturalmente (ANGRIMANI, 1994, p. 57).

O próprio sangue, pouquíssimo representado nos quadros de fundo e com paleta majoritariamente acinzentada, é pintado em um tom suave de vinho, e não é exibido no quadro que indica o tiro na cabeça de Marcos Matsunaga. Porém, segue a tonalidade de vermelho escuro, que ao aprofundar sua tonalidade, de acordo com Guimarães (2003, p.27) "[...] ganha os ares mais terríveis da violência".

Há apenas a cor amarela no desenho que, ainda segundo Guimarães (2003) indica alertas e avisos de rápida recepção, representa o impacto do tiro sobre a lateral do crânio de Matsunaga, sem indícios de fluidos que possam ter sido liberados.

A presença do conteúdo violento, porém pasteurizado, ressalta o aspecto da necessidade do homem em criar uma válvula de escape para seu desejo por violência, no entanto, sem todos os aspectos que a tornariam próxima demais, ou real. A virtualização da violência necessita ser mantida para conservar o caráter de distração, espetáculo.

O caráter evasivo e sensacionalista do se expande-se para o segundo infográfico da matéria, que aprofunda os detalhes técnicos que possam indicar a frieza de Elize Matsunaga ao executar o descarte do cadáver.

O TRONCO É A PARTE MAIS DIFÍCIL

Esquartejar alguém é uma tarefa que requer força, paciência e destreza. Elize Matsunaga demonstrou ter tudo isso — e ainda capacidade de planejamento, no que a ajudaram os conhecimentos de anatomia adquiridos no curso de técnica de enfermagem, feito em Curitiba, antes de se mudar para São Paulo. De acordo com o seu relato à polícia, depois de matar o marido com um tiro na cabeça, ela esperou dez horas para dar início aos cortes. “O tempo é mais do que suficiente para reduzir a vazão de sangue durante o processo de retalhamento”, diz o médico-legista Marcos de Almeida, professor titular de medicina legal da Universidade Federal de São Paulo. A partir da terceira hora da morte, o sangue coagula. O soro sanguíneo, a parte líquida do sangue responsável pelo transporte das proteínas anticoagulantes, deteriora-se rapidamente, devido à falta de oxigênio. Sem essas substâncias, o sangue se torna denso, o que reduz seu derramamento. Também depois desse período tem início o processo de rigidez cadavérica. Ele ocorre em razão da falta de glicogênio no organismo, um composto associado aos movimentos musculares. Como as paredes das artérias são formadas por músculos, elas também se retesam, o que contribui para o entupimento do corpo.

Ao que tudo indica, Elize sabia onde os cortes deviam ser feitos de modo a facilitar seu trabalho. Foi realizado com uma faca de lâmina de 30 centímetros: o corpo de Matsunaga foi desmembrado nas articulações. Foram seis grandes cortes — as pernas foram separadas na altura dos joelhos; os braços, na região dos ombros; o tronco, abaixo das costelas; e a cabeça, pelo pescoço (veja o quadro ao lado). Para chegar até as articulações, Elize teve de cortar primeiro pele, músculos, tendões e ligamentos. Segundo os médicos-legistas, o mais difícil nesse processo é o rompimento dos ligamentos, estruturas formadas por fibras tão resistentes quanto tiras de couro. Em seu relato à polícia, Elize contou ter feito mais força no corte do tronco. Os ligamentos da coluna vertebral estão entre os mais robustos do corpo humano. Mesmo que durante um esquartejamento, o derramamento de sangue seja pequeno, o odor causado pelo líquido e pela carne exposta é sempre intenso. Elize Matsunaga levou quatro horas para esquartejar o marido. Alguém sem os seus conhecimentos anatómicos levaria, no mínimo, seis.

ADRIANA DIAS LOPES

COMO FOI O ESQUARTEJAMENTO*

Instrumento utilizado: faca com lâmina de 30 centímetros

Duração: 4 horas

A sequência dos cortes

- 1º Pernas, na altura dos joelhos
- 2º Braços, na altura dos ombros
- 3º Tronco, abaixo das costelas
- 4º Pescoço

*Segundo a versão de Elize Anajá Kitano Matsunaga contada à polícia

Há no infográfico mais um intensificador do caráter de verdade do texto mesclado à intencionalidade dos narradores, que por meio do título buscam mostrar o esforço e conhecimento de técnica empregados por Elize Matsunaga para cortar o corpo do marido, intensificando seu traço brutal.

O infográfico busca demonstrar também que o crime teria sido cometido em um impulso de raiva, no entanto, dependeu de uma análise fria e bem pensada envolvendo o descarte da vítima. Os repórteres inseriram, inclusive, a fala de um especialista legista para intensificar a noção de que o crime teria sido percebido friamente por Elize Matsunaga após cometido, e realizaram a enumeração dos procedimentos com os quais Elize Matsunaga esquartejou o corpo do marido, segundo método cirúrgico aprendido durante o curso de enfermagem. A fonte especializada constitui uma estratégia narrativa importante, segundo Motta:

O jornalista pinça da fala da fonte aspectos que pretende ressaltar dando outra dimensão ao discurso, dirigindo a leitura. As citações encobrem muito bem a subjetividade porque o leitor supõe que elas reproduzem literalmente o que a fonte disse e quis destacar. Produzem a sensação de uma proximidade entre a fonte e o leitor. Dissimulam a mediação (MOTTA, 2004, p.10).

É possível inferir que o infográfico não se construiu de forma impensada, afinal, não se colocam detalhes de cortes em um cadáver esquartejado sem desejar que o leitor realize algum juízo de valor acerca do criminoso.

A ilustração fria e extremamente sintética sem indicativos de sangue (apesar dos números estarem indicados em vermelho escuro foi elaborada em analogia à angulação dos repórteres feita a respeito do raciocínio de Elize no momento do trabalho feito. O texto deseja mostrar que após a briga, Elize tornou-se extremamente fria e capaz de planejar minuciosamente os processos de eliminação do cadáver.

ElizeMatsunaga, ex-prostituta, moça humilde e com gastos modestos, vivia como esposa limitada à casa e ao cuidado com a filha – arquetipicamente semelhante à princesa –, passa a ser a fria assassina, feiticeira que reage agressivamente à descoberta da perda definitiva do amor que pensava possuir, e que lança mão dos artifícios disponíveis por meio de sua experiência para reagir à ausência de afeto que julgava merecer.

O texto ressalta a capacidade de raciocínio e técnica de ElizeMatsunaga, destacando novamente a questão instrumental abordando a faca utilizada: "Instrumento utilizado: faca com lâmina de 30 centímetros" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 89). Também revela detalhes acerca do resfriamento e do enrijecimento corporal de Matsunaga, processo pelo qual ElizeMatsunaga esperou para realizar os procedimentos de corte:

Esquartejar alguém é uma tarefa que requer força, paciência e destreza. ElizeMatsunaga demonstrou ter tudo isso - e ainda capacidade de planejamento, no que a ajudaram os conhecimentos de anatomia adquiridos no curso de técnica de enfermagem, feito em Curitiba. [...] Ela esperou dez horas para dar início aos cortes. 'O tempo é mais do que suficiente para reduzir a vazão de sangue durante o processo de retalhamento', diz o médico legista Marcos de Almeida, professor titular de medicina legal da Universidade de São Paulo. [...] Elize sabia onde os cortes deveriam ser realizados de modo a facilitar seu trabalho. [...] Foram seis grandes partes. [...] Em seu relato à polícia, Elize contou mais força no corte do tronco. (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 89)

A indicação de força que ElizeMatsunaga teria de ter para conseguir realizar os cortes indica também mais um fator de sua faceta violenta, até então dissimulada. A sugestão de frieza ressalta pela descrição da necessidade de força intensa para romper os ligamentos da coluna no corte e do odor forte exalado pelo corpo, os quais, de acordo com a notícia, não teriam incomodado ElizeMatsunaga em seu planejamento:

Os ligamentos da coluna vertebral estão entre os mais robustos do corpo humano. Mesmo que, durante um esquartejamento, o derramamento de sangue seja pequeno, o odor causado pelo líquido e pela carne exposta é sempre intenso. ElizeMatsunaga levou quatro horas para esquartejar o marido. Alguém sem seus conhecimentos levaria, no mínimo, seis (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 89).

Além do infográfico, conta-se também por meio de legendas de três fotografias extraídas do circuito interno de câmeras do prédio em que vivia o casal, os últimos momentos em que Marcos Matsunaga estava vivo, demonstrando a chegada do clímax da matéria – a crise do relacionamento progressiva, as discussões frequentes e a instabilidade conduzem a um último atrito decisivo – que ganha corpo na narrativa mostra-se irrevogavelmente concretizada por meio das fotografias:



Na sequência montada na matéria: a fotografia do retorno do casal com a filha e a babá que completou o turno de trabalho pouco tempo depois; Matsunaga pegando a pizza pedida antes do início da discussão; e ElizeMatsunaga carregando as malas com o corpo do marido. O auge da discussão ocorreu após a chegada da pizza, momento em que Marcos retorna ao apartamento, dá um tapa na mulher e a ameaça durante a briga, de acordo com as legendas de Diniz e Coutinho (2012).

Colocar fotografias explícitas de perícias policiais ou autópsias do corpo de Matsunaga, por exemplo, que contariam, em fria análise, de maneira muito mais efetiva a brutalidade do acontecido do que um conjunto de ilustrações simplificadas seria, ainda que diretamente relacionada ao tema, um tabu. Isso porque, apesar do tema violento, torná-lo mais próximo possível do real, com fotografias exatas a respeito do ocorrido atingiria, de acordo com Angrimani (1994), de forma negativa a consciência moral do espectador ou leitor.

Conforme apontado por Girard (2009), a morte e a vingança precisam ser políticas: sutis, mediadas por algum instrumento que mantenha um limite conveniente entre o acontecimento real e sua experiência virtualizada. O aspecto sacrificial da narrativa deve ser sutil, metafórico. O leitor não quer presenciar plenamente a experiência da morte e o castigo efetivo do assassino, mas sim os aspectos que lhe pareçam confortáveis. O bode expiatório precisa ser sacrificado por outrem, o mais distante possível daquele que lê a respeito do sacrifício.

A violência e a experiência da morte só se tornam objetos de entretenimento e alívio quando não presenciadas integralmente, e sim descritas- principalmente por meio da imprensa. A partir do momento em que a violência deixa de ser virtualizada e passa a se tornar próxima do público que se diverte ao vê-la, ele deixa de compreender-se como espectador e entende-se como cúmplice, partilhando da mesma brutalidade que o criminoso exerceu sobre a vítima.

Na página seguinte, os redatores descrevem o comportamento de ElizeMatsunaga como dentro da normalidade e tratam novamente de sua mãe, que não mudou de vida, mesmo após o casamento da filha:

mesmo com o diploma, ela nunca mais trabalhou [...]. Nunca lhe faltou dinheiro, mas ela também não era de esbanjar. Tinha uma Pajero TR4, presente de Marcos, e gostava de jóias e bolsas. Também ajudava a mãe e a família em Chopinzinho, mas nunca com grandes somas. Dilita ainda trabalha e vive em uma casa modesta no centro da cidade (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 88).

A descrição breve do comportamento calmo de ElizeMatsunaga serve para realçar sua evolução negativa em decorrência do comportamento do marido, que, de acordo com a matéria, sempre lhe proporcionava ciúmes.

A culpa da relação ruim, agora, recai sobre ElizeMatsunaga: "Elize sempre foi ciumenta, segundo contaram a *Veja* ex-empregados do apartamento. O casal que em público era só harmonia, brigava bastante dentro de casa, muitas vezes por provocação da mulher" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 88).

A intenção de mostrar ElizeMatsunaga como alguém emocionalmente desequilibrada e capaz de reações desproporcionais ocorre no fragmento seguinte: "Ela chegou a obrigar o marido a demitir uma secretária, depois de entrar no escritório dele e encontrar os dois sorrindo. Elize suspeitava de Marcos e o acusava de flertar com outras mulheres" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 88).

O trecho remonta aos estudos de Priore (2011) a respeito do papel da mulher brasileira dentro das relações matrimoniais, em que

A fidelidade conjugal era sempre tarefa feminina. A falta de fidelidade masculina, vista como um mal inevitável que se havia de suportar. Era sobre a honra e a fidelidade da esposa que repousava a perenidade do casal. Era ela a responsável pela felicidade dos cônjuges" (FREYRE apud PRIORE, 2011, p. 73).

Levando em consideração a origem de ElizeMatsunaga como moça pobre e prostituta, é possível intuir que a razão pela qual Marcos Matsunaga respondia agressivamente às acusações de traição seria justamente por acreditar que por vir de condição social inferior e ter se tornado esposa, ela deveria aguentar pacientemente a má conduta dele, sem reagir de qualquer forma, pois não teria moral para exigir alguma coisa ou censurá-lo.

Conforme Priore (2011), os valores que reprimiam a mulher e associavam seu caráter com o recato e as obrigações no lar ainda se mantêm vivos no imaginário de muitos, e, levando em consideração os dizeres de Marcos Matsunaga e a permanência de ElizeMatsunaga como dona de casa, por desejo do marido, revela-se que ele possuía conduta bastante machista,

afinada com os preconceitos e ideologias presentes na moral que regeu a vida matrimonial dos brasileiros por séculos.

Para Carmo (2011), a moral brasileira que possuiu foco durante muito tempo em controlar a sexualidade e, principalmente, a feminina, baseou-se na moral católica, que julgou por centenas de anos a prostituição um pecado menor e necessário, como válvula de descarte de maus impulsos em sociedade:

A prostituição [...] acabou sendo julgada pela Igreja como pecado menor que o adultério e a homossexualidade. [...] Os escritos de São Tomás de Aquino e Santo Agostinho justificavam tal desvio por considerar que a sociedade necessitava tanto de prostíbulos quanto de cloacas (CARMO, 2011, p. 71).

Grosso modo, é possível perceber que prostitutas eram representantes de objetos para descarte, descarga e, portanto, não tinham direito algum de reivindicação sobre o próprio corpo ou qualquer incômodo.

Aliás, a figura de Elize Matsunaga encaixa-se bem na figura de falsa princesa por conter, por meio da função anteriormente exercida por ela, a imagem de feiticeira associada por muito tempo à prostituição, da mulher que lança mão de artifícios para conseguir o que deseja: "no estereótipo, feiticeira e prostituta eram indissociáveis" (MELLO E SOUSA apud CARMO, 2011, p. 85).

Os ciúmes de Elize Matsunaga realçam também a figura arquetípica da feiticeira descrita por Alberoni (1986), que a partir do momento em que percebe a ausência do amor verdadeiro por parte do príncipe em função do feitiço jogado e sem efeito, reage de forma agressiva. A matéria continua citando fatos que mostram como o dito feitiço de Elize Matsunaga teria acabado, alterando suas reações:

Elize suspeitava de Marcos e constantemente o acusava de flertar com outras mulheres. Mas o casamento começou a ruir para valer em uma viagem que os dois fizeram a Mato Grosso, em 2010. Fazia algumas semanas que Elize sentia que algo estava errado com o marido. Em um descuido dele, ela flagrou em seu computador uma troca de mensagens com outra

mulher. Os dois brigaram e chegaram a falar em separação (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 88).

O fim da felicidade conjugal tem seu fim a partir do momento em que Marcos Matsunaga volta a sair com outras mulheres, mostrando para Elize Matsunaga que seu amor provara-se falso, apesar de todos os cuidados e carinhos iniciais. O conflito entre ambos inicia-se pela percepção de Elize Matsunaga sobre sua ausência de autonomia. O nascimento da filha do casal é citado como uma possível fonte de trégua ou retorno da paz conjugal - indicando a postura dos narradores que conhecem intimamente a relação familiar e conjugal dos personagens- , no entanto, o relato segue contando sobre a permanência da dúvida de Elize Matsunaga sobre a fidelidade do marido.

Trazendo para o âmbito arquetípico, é como se soubesse que o feitiço tinha grandes chances de ter chegado a um fim, assinalado por outro termo metafórico, o "fantasma":

O nascimento do bebê amainou a crise conjugal, e, ao menos por um tempo, eles voltaram a viver em bons termos. Nos últimos meses, porém, Elize começou a reclamar que o marido quase não conversava, chegava em casa, fazia sexo, virava-se para o lado e dormia. O fantasma da traição voltou. No início do mês passado, ela procurou um advogado de família. Queria saber em que condições podia conseguir o divórcio e o que lhe caberia. Quando decidiu visitar a família [...], aproveitou a oportunidade para confirmar se estava sendo traída. Dias antes de viajar, entrou em contato com um detetive [...]. Assim que chegou ao interior do Paraná, o detetive telefonou. Disse que, na mesma manhã em que Elize partiu, [...], o marido havia se encontrado com uma amante [...]. Na noite seguinte, os dois jantaram juntos [...]. Em seguida voltaram ao hotel (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 88).

Os detalhes citados atendem à outra demanda sensacionalista já anteriormente citada, a do escândalo. Contar os motivos para os atritos constantes entre o casal não apenas contribui para a construção narrativa do texto até o seu clímax – que também agrega valor ao desfecho, por causar maior penalização –, mas para satisfazer a outra faceta do consumidor de conteúdo sensacionalista: o desejo de escândalo e polêmica.

É nesta parte sobre a crise definitiva que se indica a presença de um determinado prazo implícito para que a relação entre Marcos e ElizeMatsunaga comece a ruir. De certa forma, pode-se comparar o momento da vida de ElizeMatsunaga com a vida de Cinderela durante o baile, antes da relação sofrer o desgaste que conduz ao crime. Cinderela, ao dançar em meio à corte permaneceu membro de um círculo social ao qual não pertencia por um tempo determinado, e tinha consciência da finitude de tudo o que estava acontecendo a ela, pois tinha chegado até ali por um ato mágico também dotado de prazo:

as irmãs foram ao baile, e Cinderela também, mas ainda mais magnificamente trajada [...]. O filho do rei ficou todo o tempo junto dela e não parou de lhe sussurrar palavras doces. A jovem estava se divertindo tanto que esqueceu o conselho de sua madrinha. Assim que escutou soar a primeira badalada da meia-noite quando imaginava que ainda fossem onze horas: levantou-se e fugiu, célere como uma corça (PERRAULT, 2011, p. 27).

No entanto, pelo valor e pelo bom caráter que possuía, Cinderela consegue casar-se com o príncipe e viver feliz para sempre. Pelo amor que se inicia de uma traição, condizente com as atrações de uma feiticeira, o amor de Marcos Matsunaga por ElizeMatsunaga seria ilegítimo, portanto, fadado a acabar, de uma maneira ou de outra, independentemente do matrimônio que supostamente deveria conduzi-la ao mesmo final de Cinderela e realizá-la. Caso isto ocorresse, haveria o fechamento da fantasia clichê analisada por Angrimani (1994).

Um arquétipo transformado em estereótipo por meio de adaptações culturais se repete ao longo de diversos suportes de mídia e consolida-se no imaginário popular, integrando o repertório inferencial do leitor.

O público consumidor dos conteúdos de massa já contém dentro de si um repertório completo de histórias de estrutura e personagens semelhantes, conduzidos quase sempre ao mesmo tipo de desfecho.

É possível afirmar, devido ao grande poder de adaptação dos contos de fadas nas mais diversas culturas explicado por Propp (2000), que a história de Cinderela – moça pobre, excluída do meio social e maltratada que vive feliz

para sempre por ter casado-se com um príncipe que reconheceu seu valor – tornou-se uma fantasia clichê, presente no repertório de muitos. Porém, para Elize Matsunaga, o fechamento da fantasia não se consolida e a ordem social a qual ela pertencia é ressaltada principalmente na matéria por meio da fala destacada de Marcos Matsunaga, que diz que a mandará de volta para o lixo de onde veio.

Há no texto, conforme colocado anteriormente, trechos do conteúdo feito pelos redatores de *Veja* acerca das ameaças de Marcos e do histórico de traições cometidas por ele. Porém, nas duas primeiras páginas, consideradas as mais importantes por conterem a seleção daquilo que o jornalista considera de mais pertinente à informação do leitor, a matéria ressalta apenas conteúdos positivos a respeito de Marcos Matsunaga, sem mostrar comentário irônico acerca de suas traições ou ameaças. Nas primeiras páginas escritas por Diniz e Coutinho (2012, p. 85-86), sobre Marcos Matsunaga, foi possível mapear algumas escolhas lexicais que indiquem a tendência à qualificação dele e desqualificação de Elize Matsunaga.

Na primeira página, considerada por Traquina (2005) a parte mais importante e decisiva da notícia ou matéria para a informação básica do leitor, encontram-se os termos a respeito de Marcos Matsunaga:

- "rico executivo"
- "executivo cavalheiro"
- "se apaixona por ela"
- "a cobre de presentes"
- "faz todas as suas vontades",
- "educado"
- "jovem executivo" e
- "tímido".

Na segunda página, encontram-se

- "antissocial"
- "primeiros da classe"
- "vida dupla" e
- "impecável".

Há uma ênfase em sua posição socioeconômica, indicando novamente as relações de poder por meio da escolha lexical, que entra em conflito com a conduta dele descrita posteriormente na matéria. A única menção à infidelidade de Marcos Matsunaga diz respeito à manutenção de Elize Matsunaga como amante, traindo a esposa do primeiro casamento.

No entanto, a menção de "vida dupla" não possui a mesma conotação sugestivamente negativa do histórico de Elize Matsunaga, ao tratar da saída de seu trabalho em Curitiba e vinda para São Paulo. No caso dela, ao tratar da saída de emprego diz-se "Chegou a trabalhar em um centro cirúrgico, mas a vida ali também não lhe pareceu interessante" (DINIZ, COUTINHO, 2012, p. 86) em um tom irônico, dando a entender que ela não se importava em realizar algum trabalho de pouca seriedade ou menor prestígio, portanto, a prostituição.

Tal frase inclusive demonstra o narrador colocado como onisciente, uma vez em que os redatores trazem foco narrativo literário ao texto, uma vez em que "o narrador [...] pode, inclusive, revelar os pensamentos dos envolvidos. O repórter não só entrevista o personagem sobre o assunto da matéria como também entrevista os pensamentos e as emoções da personagem" (VILAS BOAS, 1996, p. 53).

Ao tratar da dita vida dupla de Marcos Matsunaga, dá-se uma conotação positiva, indicando que ele aponta para uma decisão nobre, a de casar-se com a amante: "A vida dupla de Marcos durou três anos, até que ele tomou a decisão de pôr fim ao casamento e unir-se à nova mulher" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 88).

Retomando os termos utilizados para descrever Matsunaga nas primeiras páginas, é possível notar, devido à leitura dos trechos posteriores do texto, que os termos "educado" e "antissocial" representam uma construção contraditória a respeito do personagem, uma vez que foi apresentado seu histórico severo de infidelidade, a ameaça e a agressão que cometera ao discutir com Elize Matsunaga.

Levando em consideração o teor e a expressão da ameaça, Matsunaga provavelmente utilizava a condição passada da esposa para julgá-la inferior, e, portanto, incapaz de reagir ou tentar sair da situação na qual se encontrava. O

arquétipo da fera mostra-se extremamente presente, portanto, invalidando, não de forma proposital, o conceito de príncipe que se tentou construir no início da matéria.

No caso de Elize Matsunaga, a figura de princesa invalida-se de forma programada, pois é justamente a contrariedade ao desfecho da história tradicional, à fantasia clichê, que constrói a ironia que agrega interesse em potencial ao texto, uma vez que a comunidade discursiva de *Veja* aprecia a ironia nos textos construídos pelo veículo.

Sobre Elize Matsunaga, nas duas primeiras páginas (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 85-86), encontram-se os termos:

- "linda garota de programa"
- "moça linda e pobre"
- "nascida no interior"
- "prostituta de luxo"
- "atormentada"
- "loira"
- "de traços delicados"
- "corpo sinuoso"
- "não lhe pareceu interessante"
- "nebulosos"
- "morte" e
- "amante".

Destacam-se os atributos físicos ao longo de quase todos os termos. A partir de "nascida no interior", as classificações oscilam entre as descrições físicas e palavras de conotação negativa, evidenciando sua posição inferior na hierarquia social.

A parte final do texto, na página 90, termina por consolidar o preconceito de Marcos Matsunaga diante da posição social da esposa. A briga que motiva o crime é reconstituída com as falas de um dos envolvidos, passo a passo, e é o único momento em que relacionam a postura de Marcos Matsunaga à necessidade de desculpar-se:

Elize acompanhou os relatos do detetive, registrados em vídeo, praticamente em tempo real. [...] sua família nem desconfiou do que se passava. Ela voltou a São Paulo no fim da tarde, com a filha e a babá. Dispensou a ajudante assim que chegaram à cobertura [...]. Em seguida, confrontou o marido. Disse que sabia da traição e contou que um detetive contratado por ela havia seguido seus passos. [...] Em meio à discussão, Marcos ainda desceu para pegar uma pizza [...]. De volta ao apartamento, a discussão continuou. E subiu de tom. 'Como você teve a ousadia de usar o meu dinheiro para colocar um detetive atrás de mim?', perguntou o marido, sem pedir desculpas. ' Vou te mandar de volta para o lixo de onde você veio'.

Nesse instante, Elize pegou de dentro da gaveta da sala uma pistola calibre 380 [...] e apontou para o marido. ' Você é fraca, não vai ter coragem de atirar. Vou mandar te internar. Não vou deixar minha filha ser criada por você. Nenhum juiz vai dar a guarda a uma prostituta', ameaçou Marcos. Nesse momento, ela atirou (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 90).

Após a narração da cena, Diniz e Coutinho continuam a explicação, afirmando que as janelas abafaram o estampido do tiro para que os vizinhos não escutassem, e que a filha pequena já estava dormindo – o que também demonstra que o subtítulo na manchete de capa foi um mecanismo para atrair o leitor, que partindo dele parte-se do pressuposto de que o crime teria sido premeditado para que ocorresse antes de a menina acordar: "assassina confessa, que esquartejou o marido vivo enquanto a filha dormia" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 1).

A explicação das ações praticadas por Elize Matsunaga após o assassinato segue por mais duas frases: "A filha pequena dormia no quarto. Na manhã seguinte, Elize esquartejou o corpo do marido e guardou os pedaços em sacos plásticos, que jogou à beira de uma estrada " (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 90).

Após a frase, inicia-se o questionamento para os motivos que teriam levado Elize Matsunaga a cometer um crime tão violento. O questionamento feito é sucedido pelo tom altamente pessoal da afirmação que exclui qualquer possibilidade de redimir as ações de Elize Matsunaga, amenizar seu traço malévolo ou pender para a conotação de vítima, o que seria possível, devido à montagem inicial que dava a entender que ela poderia ser uma princesa oculta.

Os repórteres de *Veja* explicam a possibilidade do crime em função de catatimia, "[...] que se manifesta quando alguém fica remoendo obsessivamente um trauma afetivo, como uma traição, e desenvolve um plano que tem a violência como componente essencial " (DINIZ, COUTINHO, 2012, p. 90).

Tal explicação serviria bem para justificar os atos de Elize Matsunaga ou torná-los mais compreensíveis. No entanto, ensejar a compreensão do acontecido desautorizaria a construção de sentidos no texto que apontassem para sua culpa e crueldade. Por isso, logo após citar a possível explicação para o crime, o texto tenta restaurar a impressão sobre o caráter dúbio de Elize Matsunaga, que esconderia não um desequilíbrio em decorrência de situações de *stress* e pressão diante do casamento em crise, mas maldade:

Alguns comportamentos de Elize podem ser definidos como catatímicos. Mas não todos. A polícia começou a desconfiar de Elize assim que obteve as primeiras imagens feitas pelas câmeras do elevador do prédio em que a família morava (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 90).

Após tratar da desconfiança da polícia devido ao sumiço de Marcos Matsunaga, a matéria encerra frisando a impossibilidade de Elize Matsunaga em obter algum benefício com a morte do marido. O final indica uma ironia formada para gerar impacto e que também pode ser contestada, ou invalidade, se observada por um olhar mais atento. *Veja* trata com ironia o relacionamento de ambos, como se, na verdade, o conto de fadas ocorresse apenas sob a perspectiva de Elize Matsunaga, que tinha subido de posição social por meio do casamento com um marido rico, tornando-se, portanto, nobre.

Pela ironia, revela-se a consolidação da quebra da fantasia-clichê, que ao invés de voltar-se para a conclusão tradicional (a moça pobre e sofrida que torna-se uma feliz princesa por casar-se com um príncipe que reconhece seus atributos e caráter), retoma a ordem social anterior (a prostituta que apesar de subir de posição social, continua sendo considerada inferior pelo marido que a trata como objeto), revelando o caráter real e disfórico da história do casal Matsunaga. É, conforme explica Prokop (1994), a queda do clichê por meio de

"valores desrespeitados, atacados e novamente restaurados" (PROKOP apud ANGRIMANI, 1994, p. 38).

Os valores, no caso, seriam os da sociedade brasileira ainda muito conservadora, conforme já observado por Priore (2011) e Carmo (2011), que ainda associa prostituição à inferioridade, desonestidade e falta de caráter, e não tolera ou aceita bem a passagem ou transição de uma prostituta à posição social superior, independente da forma com que isto ocorra, mas principalmente se ocorrer mediante casamento.

Relaciona-se também sob este mesmo viés conservador a separação entre maternidade e o sexo. Segundo Carmo (2011), o discurso conservador da sociedade, especialmente nos séculos XIX e início do século XX, fortemente relacionada à questão da pureza e da castidade feminina a ser mantida no matrimônio, teria

tornado incompatíveis prazer sexual e maternidade, cindindo as duas imagens da mulher em verdadeira camisa de força. Assim, a santidade da família dependia da continuidade da prostituição [...] Nos debates que defendiam a regulamentação do meretrício, explicitava-se que a rainha do lar não sobreviveria sem a existência da prostituta (CARMO, 2011, p. 256).

Ao longo da matéria, percebe-se que Elize Matsunaga era responsável por dar vazão aos impulsos de Marcos Matsunaga, realizando o papel de amante e, portanto, não tinha problemas com ele em relação ao aspecto sexual. Contudo, ao passar para o papel de esposa e mãe ganha o caráter santificado e neutro que fez com que Marcos Matsunaga a procurasse inicialmente, evitando a primeira esposa. Contraditoriamente, Matsunaga a considerava uma esposa que deveria manter-se em seu lugar passivo e procurava outras que pudessem satisfazê-lo sexualmente.

No entanto, ao ser contrariado, destituiu-a do papel de esposa e mãe para ressaltar sua condição anterior de prostituta. Nota-se que esta era, portanto, a ordem social verdadeira que transformava, o que aconteceu a Elize Matsunaga em um fato irreal, vindo de histórias para crianças.

Uma prostituta pobre que se casa com um amante rico e tem um filho dele, tornando sua posição familiar ainda mais cristalizada é de fato algo que pode ser considerado quase impossível, dado às ideologias sociais ainda vigentes que a impossibilitariam de ser vista sem preconceitos ou estigmas.

O estigma de que o relacionamento teria ocorrido apenas por interesse da parte de Elize Matsunaga também é posto no fragmento da reportagem que deixa subentendida a irresponsabilidade em assassinar o marido e deixar o futuro da filha completamente incerto, sem assistência: "Passará um longo tempo na prisão, sem direito à herança e sem saber o que será do futuro da filha" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 90).

A expressão "sem direito à herança" também deixa subentendido que Elize poderia ter matado o marido na esperança de descartar o corpo e dizer posteriormente que o crime teria sido cometido por outra pessoa, reivindicando assim o dinheiro e os bens de Marcos Matsunaga. De forma sutil, revela-se a postura de *Veja* como um superego coletivo, conforme descreve Angrimani (1994), que relata a história em detalhes não apenas a fim de puni-la pelo crime por meio da exposição, mas para julgá-la por sua posição social, aproveitando efeitos de sentido gerados pela moral vigente partilhada pela comunidade discursiva da revista.

As escolhas lexicais, formas de seleção de fontes, condução narrativa e imagens servem como um "[...] chicote punitivo" (ANGRIMANI, 1994, p. 38) que utiliza novamente ironia para revelar o destino final de Elize – e aquilo que teria sobrado aos parentes de Marcos: "Para Elize, o conto de fadas terminou. Para a família de Marcos, restaram as imagens de um filme de terror" (DINIZ; COUTINHO, 2012, p. 90).

A matéria é concluída dessa forma, mostrando ironicamente o restabelecimento da ordem social antes desfeita e revelando o movimento pragmático metanarrativo do qual trata Motta (2004), exercendo sua função moralizante.

A falsa princesa, revelada feiticeira, retorna a ser o que era, findado o prazo para sua felicidade promovida por meio do ato mágico do matrimônio. Seu final remonta à cena de Cinderela após fugir do baile, com o prazo da magia dado

pela fada madrinha acabado: “Cinderela chegou em casa sem fôlego, sem carruagem, sem lacaios e com seus andrajos; não lhe restara nada de todo o seu esplendor senão um pé dos sapatinhos, o par do que deixara cair” (PERRAULT, 2011, p. 27).

Na matéria, Elize Matsunaga, antes prostituta e elevada à condição de esposa, casada com um rico marido, agora torna-se detenta, voltando à hierarquia social inferiorizada que segundo a matéria constituía sua realidade. Restam, dentro tudo aquilo que poderia ter conseguido (caso tivesse resistido à situação de crise no casamento), as lembranças do crime cometido e a incerteza sobre o futuro da filha, seu sapatinho de cristal remanescente, fruto do baile partilhado com seu falso príncipe.

Considerações finais

O trabalho desenvolvido até agora iniciou-se com um projeto de pesquisa, que queria começar de alguma forma analisando como o jornalismo sensacionalista fazia a violência ganhar representantes e personagens vindos de outras áreas da cultura. Em uma discussão com a futura orientadora do projeto de pesquisa, Denise Paiero, percebeu-se que havia uma tendência em relacionar figuras da literatura - mais precisamente, dos contos de fadas- à narrativa jornalística para falar de violência. A pesquisa foi motivada principalmente pelo interesse de leitura. O primeiro caso a ser discutido que poderia servir de exemplo era o caso Elize Matsunaga, que havia lido e me deixado bastante intrigada.

O impacto do texto, a delicadeza mordaz para tratar de um tema pesado e ao mesmo tempo capaz de gerar interesse e memorização deixaram espaço para mais perguntas, que iniciaram o aprofundamento da pesquisa. Por que a associação funcionava tão bem, gerava marca e polêmica quando publicada? Porque havia um distanciamento emocional considerável da narrativa e do fato no ato de leitura, se a história vinha de um acontecimento brutalmente real? A representação da mulher tinha algum impacto mais forte na construção das matérias? E, se o jornalismo ainda tentava colocar-se na atualidade como imparcial e objetivo, utilizar essas referências não seria contra os princípios da produção?

A pesquisa, expandida e orientada posteriormente pelo professor Alexandre Guimarães passou por diversas alterações e acréscimos conceituais que buscaram tratar de sensacionalismo, recursos narrativos e violência, evitando cair no senso comum ou condenações rasas que imediatamente rejeitariam o uso do sensacionalismo na comunicação como parte integrante da cultura. Tentou-se aqui, portanto, verificar como o sensacionalismo narrava a realidade e quais os motivos principais que o levavam a funcionar. Sobre ele, o jornalismo, a cultura e a violência, puderam ser feitas algumas constatações.

Não seria possível tecer conclusões definitivas sobre os elementos anteriormente analisados, portanto teceram-se as considerações que puderam ser feitas a partir da pesquisa realizada.

Concordando com o que foi proposto por Amoroso Lima (1969), o jornalismo de fato faz-se por um caminho híbrido, que circula entre o conhecimento técnico, a apuração de dados factuais e a criatividade pertencente ao ramo da literatura.

Tal origem híbrida é minimizada diante do estatuto de objetividade e imparcialidade obtido ao longo dos séculos XVIII e XIX e atribuído às práticas jornalísticas tradicionais, segundo Traquina (2005). Tais práticas, que buscam preservar a integridade dos fatos apurados pelo jornalista, também acabam por disfarçar o sujeito enunciativo posto nas notícias, dando a entender que o texto das matérias em geral constitui-se como neutro.

Porém, seria impossível neutralizar ou anular plenamente o sujeito de algum texto, que já estaria revelando suas intenções e direcionamentos também por meio de sua omissão:

mesmo o chamado estilo objetivo ou neutral de exposição de um tema [...] envolve uma certa concepção daquele a quem se dirige. Este estilo [...] escolhe suas palavras não apenas na perspectiva da sua adequação ao tema tratado mas também na perspectiva presumida do quadro de conhecimentos daquele a quem se dirige (BAKHTIN apud PONTE, 2005, p. 27) .

Sendo assim, é possível afirmar que o jornalismo transmite as intencionalidades de seus produtores, pressupondo um tipo de leitor que receberá suas mensagens, sintonizando-se com as tendências de seu público. Há ainda quem acredite na imparcialidade completa do jornalismo e sua produção, conforme apontado por Di Franco (2016) como sendo absolutamente essencial, sem qualificativos ou adornos que possam obscurecer a objetividade do texto.

No entanto, tal atitude indica apenas o desejo de manter a imagem da prática como uma entidade absolutamente justa que reflete puramente a verdade dos fatos. Tido como

[...] discurso verdadeiro sobre o real, [...] o discurso do jornalismo naturalizou interditos e práticas, formas canônicas de relato e legitimidade de quem reporta porque para tal tem estatuto e saber, um saber cognitivo e

cultural que se reconhece nas interpretações partilhadas sobre acontecimentos públicos e na forma de os colocar em narrativa (PONTE, 2005, p.17).

A partir do trecho acima, é possível afirmar que o jornalismo emprega reflexos de subjetividade nos mecanismos discursivos utilizados para agregar valor ao texto redigido. Utilizar os contos de fadas para atrair o leitor é um recurso que efetivamente funciona pelo forte apelo psíquico e popular encontrado nesse tipo de narrativa, e que não deve ser desprezado ou considerado inferior.

O uso dos contos de fadas transforma a representação jornalística do real da qual trata Ponte (2005) em algo com forte potencial de entretenimento, por recuperar histórias já pertencentes à bagagem cultural do leitor. O contrato cognitivo entre leitor e jornalista fortalece: o jornalista aceita produzir conteúdo, enquanto que o leitor aceita crer naquilo que o jornalista produz, investindo na credibilidade inerente ao texto lido.

Utilizar referências e mecanismos que agregam diferentes sentidos ao texto não é uma prática, repetindo, que deva ser considerada inferior ou necessariamente prejudicial, uma vez que ainda se mantém parte do jornalismo produzido - caso contrário, a matéria analisada aqui sequer existiria. O uso de tais referências representa no jornalismo um molde cultural, por meio do qual fabrica-se e se deixa fabricar.

A produção jornalística, conforme já abordado por Angrimani (1994), apesar de manter-se sob um estatuto que a conserva como imparcial defensora da democracia e da cidadania, também se deixa pautar por aspectos violentos da cultura que dizem respeito a elementos pouco racionais da sociedade: a brutalidade, a vingança e a catarse. A princípio, visto de longe, há pouca relação entre os relatos jornalísticos que envolvem crimes e a manutenção da coesão social. No entanto, os relatos de violência passam a colaborar tanto para a instância do desvio psíquico que alivia pulsões inconscientes quanto para a manutenção da cidadania, gerando cobranças de governantes ou mobilizando comunidades em torno de uma causa.

A causa social à qual o relato sensacionalista ou violento responde não tange ao coletivo, mas ao individual, atingindo cada indivíduo em sua esfera psíquica, promovendo espetáculos e sacrifícios adequados ao momento e contexto de cada leitor.

Angrimani considera o relato violento como um instrumento de entretenimento do leitor que promove " [...] um progressivo esvaziamento [...] de significado *emocional*. Perda de ressonância significa aqui perda de interesse do sujeito pelos objetos" (ANGRIMANI, 1994, p. 36). Entretanto, dada a cultura do espetáculo descrita por Morin (2000) e os efeitos inconscientes causados pelo recebimento de notícias violentas, é de se esperar que o registro consciente das mesmas seja pouco ou não feito, uma vez que a mídia distancia os sentimentos motivados pela informação e transforma a violência em mais um objeto de consumo.

A violência a ser consumida, preparada pela mídia, para Marcondes Filho (apud ANGRIMANI, 1994, p. 37) é um filtro que consegue por meio de seus mecanismos discursivos depurar "[...] as desgraças, os problemas, as dores reais" e por meio deles fazer com "[...] que os espectadores convivam mais naturalmente com a miséria, com a violência, tornando mais digerível sua vida".

Os contos de fadas, com todo o seu apelo psíquico já descrito por Von Franz (2002), seriam os primeiros meios virtualizados de contato com a violência responsáveis por transformar os arquétipos em clichês, notados de forma distanciada pelos indivíduos e relacionados com outras narrativas ao longo da vida. As emoções e sensações que o relato causa tendem a ser "[...] mentais, platônicas, e não retornam à realidade atual" (MARCONDES FILHO apud ANGRIMANI, 1994, p.37).

O jornalismo necessita de referências deste tipo para estabelecer conexões com o leitor e suas instâncias geradoras de catarse, que curiosamente são responsáveis por grande parte das vendas do jornalismo - que, de acordo com Traquina (2005), já teve como indissociável a ligação entre jornalismo popular e sensacionalismo em matérias violentas.

Sendo o jornalismo dependente de mecanismos de venda para manter-se, pode apelar para o entretenimento de seu público como recurso. Nota-se que o estatuto de imparcialidade torna-se útil a partir deste momento, porque permite que o jornalista modele os fatos ocorridos de acordo com os interesses de sua comunidade discursiva sem danificar sua credibilidade. O contrato cognitivo mantém-se com o leitor sem prejuízos, e ater-se à pureza dos fatos dependerá da honestidade do produtor da notícia - fato que dá ainda mais poder ao jornalista como suposto representante e comunicador do real.

É por meio deste contrato jornalista/leitor que o jornalismo consegue manter um estatuto (paradoxal) e ao mesmo tempo criar os mais diversos mecanismos e efeitos de sentido em um texto para satisfazer às instâncias psíquicas do leitor, sem ofender ou escandalizar, uma vez que a abordagem sobre a violência deve ser feita de acordo com o contexto, como apontado por Angrimani (1994).

Veja responde à sua comunidade discursiva e até ao seu próprio *status* de revista amplamente lida, culta e capaz de utilizar mecanismos como a ironia como um modo de "[...] exercer poder - o poder de dizer, qualificar, desqualificar, julgar e tornar ' procedente e autorizada' a fala de quem diz" (BENETTI, 2007, p. 46). A sofisticação do texto que mescla as referências aos contos com o crime por meio da ironia mostra que *Veja* estabelece uma relação de cumplicidade discursiva, porém, mostra o que Benetti chama de "relação paradoxal" (2007, p.46) com seu leitor: "Por um lado, imagina-o como um leitor articulado, com bom nível de compreensão do mundo e da própria linguagem; por outro, imagina-o como um leitor ingênuo, cuja opinião deve ser construída pelos jornalistas" (2007, p. 46).

A condição de *Veja* de revista que profere saberes, como colocado por Benetti (2007) permite que os leitores extravasem suas pulsões sem tocar em tabus, porque a sutileza do grotesco mostrada nos contos de fadas favorece a construção de um texto sensacionalista e ao mesmo tempo sutil. Isto condiz também com o uso da ironia presente em alguns trechos da matéria analisada que favorece a imagem da revista como "[...] editorializada e nada fortuita sobre certas práticas, pessoas ou lugares " (BENETTI, 2007, p.45).

O uso de um conto de fadas como mecanismo discursivo na matéria autorizou *Veja* também a realizar o papel midiático de juiz e carrasco descrito por Girard (2009), que antes do resultado judicial definitivo do caso julgou e sacrificou Elize Matsunaga como bode expiatório por meio do relato. O sacrifício, completamente metafórico, diz respeito ao julgamento e condenação de Elize Matsunaga por ter levado até as últimas consequências algo que na maioria das vezes passaria como material inconsciente para os indivíduos.

O alívio encontrado na notícia está em considerar a personagem uma anomalia social, indivíduo discrepante do resto do grupo que merece condenação por ter praticado aquilo que a sociedade rejeita. A rejeição aumenta ainda mais pela analogia entre Cinderela e Elize Matsunaga, por evidenciar a dubiedade de caráter que a teria levado a cometer um crime grave. "O fenômeno do bode expiatório unânime põe fim às crises violentas das sociedades [...] e estabelece a ordem 'sacrificial' destas [...], que consiste em repetir o fenômeno catártico dos sacrifícios rituais " (GIRARD, 2009, p. 10). Os dizeres de *Veja* intensificam os poderes metafóricos sobre o destino daquele julgado pelo texto e transformam-se em altar sacrificial do personagem ali retratado.

É interessante notar também a forma com que construções sociais sobre o comportamento ideal feminino penetram no texto para colaborar com a construção de uma personagem que acaba tornando-se porta voz de um mal, de uma violência inominável que ganha personagens capazes de dialogar com camadas profundas da cultura e atribuir algum sentido à ausência de lógica da morte. Se possível, o mal e seus representantes nas narrativas serão expandidos para outras pesquisas, que buscarão mostrar a necessidade de narrar o mal que simplesmente existe e ganha materialidade, na tentativa de minimizar o seu aspecto ilógico e aterrador.

Não cabe na análise condenar o mecanismo sensacionalista, mas reconhecê-lo como parte da cultura e da violência que, ainda segundo Girard (2009), permeia a existência humana e encontra os mais diversos caminhos para manifestar-se. Pode-se considerar que a violência, portanto, será sempre um assunto capaz de gerar interesse nos seres humanos e que, o jornalismo,

enquanto mecanismo de organização social, irá retratá-lo de uma forma ou de outra - sem descartar a forma que chame mais atenção.

Porém, levando em consideração a intensidade de seu apelo e as figuras que é capaz de evocar, é possível encerrar as considerações aqui feitas considerando a abertura de possibilidades de estudo trazidas pela temática, que mescla jornalismo e letras com visões que abarcam partes de ambas as áreas. A mescla das áreas para análise possibilita outros estudos capazes de verificar os mesmos mecanismos utilizados sob o comando de referências diferentes, geradoras de outros efeitos de sentido sobre as formas de narrar a violência e, possivelmente, hipertrofiar a presença do mal por meio da mídia.

Referências bibliográficas

- ALBERONI, Francesco. **O erotismo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- ALT, B. Cleide. **Contos de fadas e mitos**: um trabalho com grupos, numa abordagem junguiana. São Paulo: Vetor Editora, 2000.
- AMARAL, Márcia. **Jornalismo Popular**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 19-26.
- AMES, E. Steven. **Elements of newspaper design**. Connecticut: Praeger, 1989.
- AMOROSO LIMA, Alceu. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Agir, 1969.
- ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1994.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **A era da Iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochninov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BENETTI, Márcia. **A ironia como estratégia discursiva da revista Veja**. Revista Líbero. São Paulo. Vol. 20, p.35-46, 2007.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**: de Gutenberg à internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 346 p.
- BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de Semiótica da Cultura**. Centro Interdisciplinar de Pesquisas em Semiótica da Cultura e da Mídia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1995.
- CHERUBIM, Sebastião. **Dicionário de figuras de linguagem**. São Paulo: Enio Matheus Guazzelli, 1989.
- COLLARO, Celso Antônio. **Produção Gráfica: arte e técnica da mídia impressa**. São Paulo: Pearson Education, 2010.

CONTRERA, S. Malena. **Mídia e pânico**: saturação da informação, violência e crise cultural na mídia. São Paulo: Editora Fapesp), 2008.

DIAS, Ana Rosa Ferreira. **O discurso da violência**: as marcas da oralidade no jornalismo popular. São Paulo: Editora Cortez, 1996.

DI FRANCO, Carlos A. **Jornalismo substantivo**. Estado de São Paulo. São Paulo, 18. jul. 2016. Página A2.

DINIZ, Laura e COUTINHO, Leonardo. Fim do conto de fadas. **Revista Veja**, São Paulo, ano 45 , n.24 , p.84-90, 13 jun. 2012.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2009

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FAUSTO, Sérgio. **O marechal e seu labirinto**. *Revista Veja*. São Paulo, ano 46, n.39, p.42-48. 10. 25 set. 2013.

GUIMARÃES, Alexandre Huady Torres. **O auto religioso vicentino em diálogo com a pintura**: Auto de Mofina Mendes, Auto da Alma, Auto da Barca do Inferno. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas, 2014.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2003.

JUNG, C.G. **Arquétipos e inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000. (V.1)

JUNG, G.C. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

LINHARES, Juliana. O anjo e o monstro. **Revista Veja**, São Paulo, ano 41, n. 14, p.96-97, 9 abr. 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise dos textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2004.

MARANHÃO, Carlos. **O criador de veja**. *Revista Veja*. São Paulo, ano 46, n.39, p.32-37. 10. 25 set. 2013.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1997.

MEDINA, Cremilda. **Notícia:Um produto à venda:** jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Summus, 1988.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX.** São Paulo: Forense Universitária, 2000. (V. 1: neurose)

PAILLET, Marc. **Jornalismo:** O quarto poder. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Um tormento que não acaba.** *Revista Veja*. São Paulo, ano 46, n.39, p.52-56. 10. 25 set. 2013.

PERRAULT et al. **Contos de fadas de Perrault, Grimm, Andersen e Outros.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. **Guia para a edição jornalística.** Petrópolis: Vozes, 2011. (Fazer Jornalismo).

PRIORE, D.Mary. **Histórias íntimas:** sexualidade e erotismo na história do Brasil. São Paulo: Planeta, 2011.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto.** Lisboa: Vega, 1978.

PROSS, Harry. **Estructura simbólica del poder:** teoría e práctica de La comunicación pública. Barcelona: Verlag, 1980.

PROSS, Harry. **La violencia de los símbolos sociales.** Barcelona: Antrhopos, 1989.

RIBEIRO, Flávia. **Quem tem medo do lobo mau?** Aventuras na história: para viajar no tempo. São Paulo: Abril, 25 set. 2005. Mensal.

RIBEIRO, Milton. **Planejamento visual e gráfico.** 8.ed. Brasília: LGE Editora, 2003.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de Revista.** São Paulo. Contexto, 2011.

SOARES, Ronaldo ABREU, Roberta. As razões do mal. **Revista Veja**, São Paulo, ano 43, n. 21, p.78-82, 26 mai. 2010.

SODRÉ, Muniz. **A Narração do Fato.** Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco.** Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

TEIXEIRA, Jerônimo. Quando o Mal Triunfa. **Revista Veja**, São Paulo, ano 41, n. 14, p.88-94, 9 abr. 2008.

THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2005. (V. 1)

VEJA:Mulher fatal. Revista Veja. São Paulo: Editora Abril, v.2273, n.24, 12.jun.2012.

VILAS BOAS, Sérgio. **O estilo magazine: o texto em revista**. São Paulo: 4.ed. Summus editorial, 1996.

VON FRANZ, Marie Louise. **A sombra e o mal nos contos de fada**. São Paulo: Paulus, 1985. p. 16.

Sites acessados:

AGUIAR, Pedro. **Notas para uma História do Jornalismo de Agências**. Fortaleza, CE: VII Encontro Nacional de História da Mídia, 2009. 15 p. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Notas para uma Historia do Jornalismo de Agencias.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2009.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE EDITORES DE REVISTAS (ANER) (São Paulo). **Revistas Semanais 2013 x 2014**. 2014. Disponível em: <<http://aner.org.br/dados-de-mercado/circulacao/>>. Acesso em: 08 ago. 2016.

BBC. Contos de fadas têm origem pré-histórica, diz pesquisa. 2016. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160120_contosfadas_origem_tg>. Acesso em: 20 jan. 2016.

BENETTI, Márcia. **A ironia como estratégia discursiva na Revista Veja. Líbero**, São Paulo, v. 10, n. 20, p.37-46. 7 dez. 2007.Semestral.Disponívelem:<revistas.univerciencia.org/index.php/libero/articloe/viewArticle/4644>.Acesso em: 15 fev. 2016.

CORTEZ, Glauco. **Karnal: 'quem lê Veja não está dividido com nada, é absolutamente fascista'**. *Carta Campinas*. 2015. Disponível em: <<http://cartacampinas.com.br/2015/12/karnal-quem-le-veja-nao-esta-dividido-com-nada-e-absolutamente-fascista/>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

CORTINAZ, Tiago. **A revista Veja e os discursos jornalísticos sobre educação no Brasil**. 2014. 177 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=000941960&loc=2014&l=591b644600aa3f6e>>. Acesso em: 29 abr. 2016.

EVANS, Stephen. **Are Grimm's Tales Too Twisted For Children?** BBC Culture. 2014. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20130801-too-grimm-for-children>>. Acesso em: 02 jun. 2016.

FALCONI, Isabela Mendes; FARAGO, Alessandra Corrêa. **Contos de fadas: origem e contribuições para o desenvolvimento da criança**. 2015. Disponível em: <<http://unifafibe.com.br/revistasonline/arquivos/cadernodeeducacao/sumario/35/06042015200330.pdf>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

FOLHA de São Paulo: **Manual de redação**. Manual de redação. [1996]. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_producao_l.htm>. Acesso em: 04 abr. 2016.

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais (Org.). **Mapa do analfabetismo no Brasil**. [2003]. Disponível em: <<http://www.pmbm.com.br/conteudo/populacao/Analfabetismo.pdf>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

GIRARD, René. **O Bode Expiatório e Deus**. Covilhã: Lusosofia Press, 2009. 22 p. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/girard_rene_o_bode_expiatorio_e_deus.pdf>. Acesso em: 06 ago. 2016.

GOULART, Alexander. **Uma lupa sobre o jornalismo de revista**. Observatório da Imprensa. 2006. Disponível em:

<<http://observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/uma-lupa-sobre-o-jornalismo-de-revista/>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

LEIVAS, Antero. **As fábulas e os contos de fadas**. Revista Literatura. **Online, s.d.** Disponível em: <<http://literatura.uol.com.br/literatura/figuras-linguagem/34/artigo206972-1.asp>>. Acesso em: 2 jun. 2016.

LINARDI, Fred. **A prensa de Gutenberg**. 2008. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/prensa-gutenberg-435887.shtml>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

LINHARES, Juliana. **Marcela Temer: Bela, recatada e do lar**. 2016. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/bela-recatada-e-do-lar>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

MADRUGA, Alexandre. **O crescimento do jornalismo popular e a retração do sensacionalismo no Rio de Janeiro: um estudo de caso dos jornais Extra e Meia Hora**. Orientador: Prof^a. Ms. Vanessa Paiva. Rio de Janeiro: Unisuam, 2009. 74 páginas. Monografia. (Graduação em Comunicação Social). Disponível em: <<https://alexandremadruga.files.wordpress.com/2011/08/trabalho-de-conclusao-de-curso.pdf>> . Acesso em: 28 mar. 2016.

MELO, Patrícia Bandeira de. Um passeio pela história da imprensa: O espaço público dos grunhidos ao ciberespaço. **Comunicação e Informação: Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás**, Goiás, v. 8, n. 1, p.1-15. 2005. Semestral. Disponível em: <www.fundaj.gov.br/geral/artigo_passeio_historia_imprensa.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2016.

MORAES, Vaniucha de; IJUIM, Jorge Kanehide. O jornalismo literário de Realidade (1966-1968). **Pj:br: Jornalismo Brasileiro**, São Paulo, n. 12, p.1-10, nov. 2009. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos12_d.htm>. Acesso em: 17 abr. 2016.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **A análise pragmática da narrativa jornalística**. Disponível em:

<<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105768052842738740828590501726523142462.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Jornalismo e configuração narrativa da história do presente**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós Graduação em Comunicação. Brasília, v.1, n.1, p.26.2004. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/8/9>>. Acesso em: 06 ago. 2016.

NOGUEIRA, Mariana; PRADO, Mateus; BONANNO, Rafael. Rodrigo Constantino: Um ponto de vista anti-governista. **Revista Filó**. 2015. Disponível em: <<http://www.fca.pucminas.br/coreu/filo/2015/04/28/rodrigo-constantino-um-ponto-de-vista-anti-governista/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

PEREIRA, Daniel; PRADO, Thiago. **Eduardo Cunha: unanimidade nacional**. 2016. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/eduardo-cunha-uma-unanimidade-nacional>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

PRADO, Thiago; LEITÃO, Leslie. **Romário tem conta milionária na Suíça -: e não a declarou ao Fisco**. *Veja*. 2015. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/brasil/romario-tem-conta-milionaria-na-suica-e-nao-a-declarou-ao-fisco>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

PROSS, Harry. **Violencia simbolica y violencia física**. [1991]. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/pt/biblioteca/finish/9-pross-harry/34-violencia-simbolica-y-violencia-fisica.html>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

RITTER, Eduardo. **New Journalism: o livre amor entre jornalismo e literatura**. *Rizoma*, Santa Cruz do Sul, v. 1, n. 1, p.56-69, jul. 2013. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/rizoma/article/view/3459>> . Acesso em: 06.ago.2016.

ROSA, Eduardo. **Seria o fim do furo jornalístico?** *Revista Viés*. 2011. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/vies/vies/seria-o-fim-do-furo-jornalístico/>>. Acesso em: 24 maio 2016.

SIMS, Shannon. **The Hilarious Feminist Backlash to Brazil's Impeachment Fallout**. 2016. Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/shannonsims/2016/04/20/the-hilarious-feminist-backlash-to-brazils-impeachment-fallout/#7e8c88c459fa>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

TERRA (São Paulo). **Em site de acompanhantes, Elize se descrevia como 'loirinha carinhosa'**. 2012. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/brasil/policia/em-site-de-acompanhantes-elize-se-descrevia-como-loirinha-carinhosa,292ddc840f0da310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

UOL (Org.). **Desculpe, Veja errou**. 1998. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20030628202343/http://veja.abril.com.br/30anos/p_114.html>. Acesso em: 19 abr. 2016.

ZIRPOLI, Cássio. **O mesmo país, a mesma capa, mas sem o mesmo destino**. Diário de Pernambuco. 2016. Disponível em: <<http://blogs.diariodepernambuco.com.br/esportes/2012/07/17/o-mesmo-pais-a-mesma-ideia-mas-sem-o-mesmo-destino/>> . Acesso em: 24. mai. 2016.