



Marcos Balster Fiore Correia

**Contas a Contar:
a composição da intriga como princípio formal
para o design de narrativas verbo-icônicas
destinadas à apresentação de estatísticas**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Design da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor em Design.

Orientador: Prof. Nilton Gonçalves Gamba Junior

Rio de Janeiro
Setembro de 2016



Marcos Balster Fiore Correia

**Contas a Contar:
a composição da intriga como princípio formal para o
design de narrativas verbo-icônicas destinadas à
apresentação de estatísticas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Design da PUC-Rio como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor em Design. Aprovada
pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Nilton Gonçalves Gamba Junior

Orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Claudia Renata Mont'Alvão

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Profa. Jackeline Lima Farbiarz

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

Prof. Aldo Victorio Filho

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Prof. Luiz Carlos Agner Caldas

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 31 de março de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Marcos Balster Fiore Correia

Graduou-se em Desenho Industrial na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-UERJ) em 1996. Aperfeiçoou-se em Teoria da Arte pela Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 1999. Licenciou-se em Artes pelo Instituto Metodista Bennett em 2003. Obteve o título de Mestre em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 2009. É tecnologista em informações estatísticas e geográficas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), onde atua como designer gráfico há dezenove anos.

Ficha Catalográfica

Correia, Marcos Balster Fiore

Contas a contar : a composição da intriga como princípio formal para o design de narrativas verbo-icônicas destinadas à apresentação de estatísticas / Marcos Balster Fiore Correia ; orientador: Nilton Gonçalves Gamba Junior. – 2016.

296 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2016.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Narrativa. 3. Design da informação. 4. Disseminação de estatísticas. I. Gamba Junior, Nilton Gonçalves. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

À memória de Anamaria de Moraes, querida professora e eterna orientadora, que tantos caminhos me abriu na vida acadêmica e profissional com seus valiosos ensinamentos.

Agradecimentos

Ao meu querido orientador Gamba Junior, narrador de primeira ordem, que com generosidade me acolheu e guiou num admirável passeio pelos bosques da ficção.

À PUC-Rio, à CAPES e ao IBGE, pelos auxílios concedidos, sem os quais esta tese não poderia ter sido realizada.

À professora Claudia Mont'Alvão, pelo crucial apoio e a inestimável assistência.

À professora Jackeline Farbiarz, pela valiosa participação.

Ao professor Aldo Victorio, grande incentivador e apoiador de primeira e toda hora, tanto em minha trajetória profissional quanto acadêmica.

Ao professor Luiz Agner, frequente e valoroso colaborador, seja no trabalho ou nos estudos.

Às professoras Rita Couto e Eliana Formiga, pela disponibilidade e esmero.

À professora Vera Nojima, em especial, pela receptividade e pelo caloroso amparo em um momento de dificuldade.

Aos professores Luiz Antonio Coelho, Denise Portinari e Rejane Spitz, pelas magníficas aulas, das quais retirei conceitos importantes para minha tese.

Aos infatigáveis César e Diego da secretaria do PPG-Design, que tanto me ajudaram ao longo do doutorado.

À querida amiga Luciana Claro, sempre disponível para um auxílio decisivo.

A todos os queridos e talentosíssimos colegas do Laboratório de Design de histórias, pelo enriquecedor e prazeroso convívio.

A todos os estimados colegas de IBGE, companheiros de luta.

Ao coordenador-geral do Centro de Documentação e Disseminação de Informações, David Wu Tai, à coordenadora de produção, Marise Ferreira, ao coordenador de atendimento integrado, Paulo Quintslr, e à coordenadora de marketing, Danielle Macedo, por todo o suporte para que eu pudesse me dedicar exclusivamente ao doutorado.

Ao Comitê de Coordenação de Treinamento pela oportunidade concedida.

Ao Luiz Felipe Louzada, da Coordenação de Treinamento e Aperfeiçoamento, e à Silvia Mara Rodrigues, da Gerência de Planejamento e Organização, que com tanto zelo me auxiliaram na tramitação de minha licença para dedicação exclusiva aos estudos.

Aos meus colegas da coordenação de marketing e, em especial, aos queridíssimos companheiros de equipe de criação, Ubiratã Oliveira, Renato Granado, Marcelo Thadeu, Eduardo Sidney, Alexandre Facuri, Licia Rubinstein e Helga Szpiz, que generosamente cobriram minha ausência do setor.

À minha amada esposa Ana, que percorreu comigo cada trilha desta jornada, sendo a principal adjuvante nesta minha busca por conhecimento. Essa conquista é tão dela quanto minha.

Resumo

Correia, Marcos Balster Fiore; Gamba Junior, Nilton Gonçalves. **Contas a Contar: a composição da intriga como princípio formal para o design de narrativas verbo-icônicas destinadas à apresentação de estatísticas.** Rio de Janeiro, 2016. 296p. Tese de Doutorado - Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese investiga como o saber narrativo tem sido e como pode vir a ser aplicado no design de apresentações gráfico-visuais de estatísticas. De início, fatores histórico-culturais são discutidos criticamente com o intuito de identificar os motivos pelos quais a narrativa veio a ser indicada, por publicações sobre disseminação de estatísticas e design da informação, como uma solução para problemas de compartilhamento de informações. Em seguida, conhecimentos teóricos sobre a narrativa (sua conceituação, elementos constituintes e estruturação formal) são revistos e, então, aplicados tanto no exame de exemplares de artefatos que veiculam informações em meios gráfico-visuais (relatórios de pesquisa, notícias e infográficos, entre outros) quanto no design experimental de uma narrativa verbo-icônica que apresenta estatísticas provenientes dos censos demográficos do Brasil. Como método, seguem-se procedimentos de pesquisa qualitativa, fundamentados na hermenêutica de Paul Ricœur e em seu conceito de composição da intriga, tido pelo autor como o princípio formal da configuração narrativa. A tese demonstra como problemas de representação influem no trabalho de retratar um coletivo social por meio de estatísticas e oferece apontamentos para equacionar questões de design e narrativa a fim de que o retrato produzido alcance seu efeito próprio ou *érgon*: uma compreensão confiável de como essa coletividade é.

Palavras-chave

Narrativa; design da informação; disseminação de estatísticas

Abstract

Correia, Marcos Balster Fiore; Gamba Junior, Nilton Gonçalves (Advisor). **Accounts to tell: emplotment as the formal principle for the design of image-text narratives aimed at the presentation of statistics.** Rio de Janeiro, 2016. 296p. Doctoral Thesis - Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis investigates how narrative knowledge has been and how it might be applied in the design of graphic presentations of statistics. Initially, historical and cultural factors are critically discussed in order to identify the reasons why narrative came to be indicated, by literature on dissemination of statistics and information design, as a solution to information sharing issues. Next, theoretical knowledge about narrative (its conceptualization, constituent elements and formal structuration) are reviewed and then applied both in the examination of artefacts that graphically display information (research reports, news and infographics, among others) and in the design of an experimental image-text narrative that shows statistics from the Brazilian demographic censuses. As a method, the thesis follows qualitative research procedures based on Paul Ricœur's hermeneutics and his concept of emplotment, regarded by the author as the formal principle of narrative configuration. The thesis demonstrates how problems of representation influence the job of portraying a social collective through statistics and provides notes to address design and narrative issues so that the produced picture reaches its proper effect or *ergon*: a reliable understanding of how this collectivity is.

Keywords

Narrative; information design; dissemination of statistical data

Sumário

1. Introdução	12
2. Saber narrativo, composição da intriga e relatos sobre a sociedade	27
2.1. Hermenêutica narrativa: uma perspectiva de abordagem	32
2.2. O <i>érgon</i> das apresentações gráfico-visuais de estatísticas	39
2.3. Papel epistemológico do design e da narrativa	42
2.4. A grafia da informação	51
2.5. Contando as contas	54
2.6. O narrador implicado	58
2.7. Dialética do duplo contar (ou do “computar e narrar”)	65
3. O uso da narrativa na apresentação gráfico-visual de estatísticas: raízes e implicações	72
3.1. A informação, o conhecimento e o saber	74
3.2. O saber científico e o discurso da ciência	80
3.3. Disseminação e comercialização de informações	84
3.4. A problemática do compartilhamento de conhecimentos	91
3.5. A “virada narrativa”	97
4. Narrativa: conceituação, elementos e estruturação formal	106
4.1. Conceituação Geral de Narrativa	107
4.2. Planos fundamentais da Narrativa: História e Discurso	112
4.3. Elementos da Narrativa	117
4.3.1. O Narrador	117
4.3.2. Os objetos narrados	129
4.3.3. A dinâmica temporal	139
4.4. A questão da referência: Ficção e Realidade	151
5. Narrativas verbo-icônicas não ficcionais: análise e configuração	166
5.1. O modelo de composição da intriga de Paul Ricœur	169
5.2. Procedimentos para a análise da intriga	177

5.3. Exame de apresentações gráfico-visuais de informações técnico-científicas	183
5.3.1. Narrativas visuais	190
5.3.2. Histórias estatísticas	197
5.4. Configuração de narrativas verbo-icônicas: aplicação do princípio de composição da intriga à apresentação de estatísticas dos Censos Demográficos	218
6. Conclusão	254
7. Referências bibliográficas	273
8. Anexos	281
8.1. Anexo 1: Página de infográficos publicada na revista <i>Fala, IBGE</i>	282
8.2. Anexo 2: Notícia publicada no jornal <i>O Globo</i>	284
9. Apêndice	286

Lista de figuras

Figura 1 – O espectro do entendimento	75
Figura 2 – Hierarquia “dados-informação-conhecimento-sabedoria”	76
Figura 3 – Amostra de infográficos	192
Figura 4 – "Biografia infográfica" de Nicholas Felton	193
Figura 5 – Publicação <i>Understanding USA</i>	194
Figura 6 – Publicação <i>Understanding the World</i>	195
Figura 7 – Publicação <i>The Infographic History of the World</i>	195
Figura 8 – Narrativa gráfica de Joe Sacco	196
Figura 9 – Reportagem em quadrinhos de Patrick Chappatte	196
Figura 10 – Animação de Patrick Chappatte	196
Figura 11 – Síntese de indicadores sociais 2013	199
Figura 12 – Página de infográficos da revista <i>Fala, IBGE</i>	203
Figura 13 – Notícia veiculada pelo jornal <i>O Globo</i>	208
Figura 14 – Apresentação de Hans Rosling no <i>TED talk</i> .	211
Figura 15 – Trechos da apresentação de Hans Rosling no <i>TED talk</i> .	212
Figura 16 – <i>Concept art</i> de personagens	222
Figura 17 – Modelo da linguagem de Michael Twyman	224
Figura 18 – Variáveis gráficas da semiologia dos gráficos	225
Figura 19 – Aplicação da semiologia dos gráficos	226
Figura 20 – Gráfico desenvolvido segundo o sistema ISOTYPE	227
Figura 21 – Narrativa de espaço e tempo	228
Figura 22 – Narrativa com dados	228
Figura 23 – Narrativa verbo-icônica sobre a juventude carioca	230
Figura 24 – Página 1 da narrativa verbo-icônica	231
Figura 25 – Página 2 da narrativa verbo-icônica	232
Figura 26 – Página 3 da narrativa verbo-icônica	233
Figura 27 – Página 4 da narrativa verbo-icônica	234
Figura 28 – Gráfico utilizado na narrativa verbo-icônica	235

1

Introdução

Ter os dados não é o suficiente: é preciso mostrá-los de uma forma que as pessoas tanto apreciem quanto entendam. Esta paráfrase de uma fala de Hans Rosling no documentário *The Joy of Stats*¹ resume um aspecto da problemática da disseminação de estatísticas, de crucial importância para a presente tese: não basta fazer as contas, é preciso também contá-las, no sentido de narrar ou relatar. E isso deve ser feito com a devida competência, a fim de que o público se envolva com as informações e as compreenda.

A preocupação de Hans Rosling exemplifica o acentuado interesse contemporâneo a respeito da forma e do meio de expressão não somente das estatísticas, como também de dados e informações de toda natureza. Mais do que isso, ela remete à própria problemática do compartilhamento de conhecimentos técnico-científicos, que além de reunir questões de circulação e acesso às informações que os constituem, também discute as competências necessárias para adquiri-las (o domínio dos códigos ou linguagens) e as formas materiais de mediá-las socialmente (os meios de expressão e os suportes físicos).

No que diz respeito a este último aspecto, um fenômeno de aparente relevância tem se notabilizado no discurso teórico e prático recente da disseminação de estatísticas e do design da informação, mais especificamente em seus ramos de visualização de dados e de infografia: nestes campos se observa

¹ *The joy of stats* (“O prazer das estatísticas”, em tradução livre). Documentário produzido pela *Wingspan productions* e transmitido pela *British Broadcasting Corporation (BBC)*. Diretor e produtor: Dan Hillman. Produtor-executivo: Archie Baron. Apresentação: Hans Rosling. ©*Wingspan Productions for BBC*, 2010. Disponível em: <<http://www.gapminder.org/videos/the-joy-of-stats/>> Acesso em: 10 set. 2016. No minuto 00:28:24, Hans Rosling, professor do *Karolinska Institute* da Suécia e um dos criadores da Fundação *Gapminder*, afirma: “*Visualization is right at the heart of my own work too. I teach global health. And I know: having the data is not enough; I have to show it in ways people both enjoy and understand*”. Tradução livre: “Visualização está bem no cerne do meu próprio trabalho também. Eu ensino saúde internacional. E eu sei: ter os dados não é o suficiente; eu tenho que mostrá-los em meios que as pessoas tanto gostem quanto entendam”.

com significativa frequência a recomendação de se utilizar a forma narrativa para apresentar informações, sobretudo em meios gráfico-visuais².

No campo da disseminação de estatísticas, dois exemplos podem ser mencionados como clara manifestação desta tendência. Em primeiro lugar, a publicação pela Organização das Nações Unidas – ONU de um guia intitulado *Making Data Meaningful: A Guide to Writing Stories about the Numbers*³ (ONU, 2009), que prescreve, aos órgãos de estatísticas oficiais dos países que a integram, a utilização do formato da “história estatística”⁴, como modelo para a veiculação de informações em meios predominantemente gráfico-visuais (sobretudo mídias impressas e digitais, como a internet). Em segundo lugar, o conjunto de palestras (ao vivo ou gravadas em áudio-visual) e filmes documentários apresentados por Hans Rosling⁵, quase sempre em nome da Fundação *Gapminder*⁶, nas quais ele propõe formas de visualização de dados e defende, na prática, sua proposição de que se a história presente nos números for contada por uma imagem bonita e inteligente, então ela será entendida por todos⁷.

² A palavra composta “gráfico-visual” é um adjetivo reconhecido pela Academia Brasileira de Letras, que significa, segundo o Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, o “que tem cumulativamente aspectos gráficos e visuais” (HOUAISS et al., 2001, p. 1996). No âmbito da presente tese, este termo é empregado para designar meios de expressão em que marcas, sinais e signos são inscritos ou projetados sobre superfícies, geralmente planas (escrita ou desenho notados sobre o papel ou projetados em telas, por exemplo), e percebidos pelo canal da visão. Assim, a palavra permite distinguir os meios gráfico-visuais dos que são gráficos mas não visuais (como as inscrições em Braille) e dos visuais que não são gráficos (como a mímica e a linguagem de sinais por gestos e expressões faciais).

³ “Tornando os dados significativos: um guia para escrever histórias sobre os números”, em tradução livre.

⁴ Segundo o guia da ONU, “uma história estatística é uma que não apenas recita dados em palavras. Ela conta uma história sobre os dados” (ONU, 2009, p.1). Tradução livre para o trecho: “*A statistical story is one that doesn’t just recite data in words. It tells a story about the data*”.

⁵ Além do documentário mencionado, *The Joy of Stats*, Hans Rosling apresentou outros, como “*Don’t panic – The facts about population*” (“Não se apavore – Fatos sobre população”, em tradução livre), além de ter proferido palestras que se tornaram célebres no *TED (Technology, Entertainment and Design)*, uma plataforma para a difusão de ideias sobre ciências, negócios e questões globais por meio de conferências que unem tecnologia, entretenimento e design. Uma dessas palestras é objeto de análise na presente tese (vide capítulo 5).

⁶ Fundação sem fins lucrativos que Hans Rosling ajudou a criar e na qual tem atuação destacada. Com sede em Estocolmo, Suécia, a fundação dirige-se a “lutar contra a ignorância devastadora com visões do mundo fundamentadas em fatos, que todo mundo pode entender” (tradução livre para a missão da *Gapminder*: “*fighting devastating ignorance with fact-based worldviews everyone can understand*”), promovendo o acesso à informação pública via ferramentas digitais para a visualização de estatísticas fornecidas por órgãos estatais de diversos países. Disponível em: <<http://www.gapminder.org/about-gapminder/our-mission/>> Acesso em: 10 set. 2016.

⁷ No minuto 00:23:43 de *The Joy of Stats*, Hans Rosling afirma: “*statisticians use shapes to reveal the patterns in the data, but they also use images of all kinds to communicate statistics to a*

No campo do design da informação, os indícios mais proeminentes são o incentivo ao uso da narrativa, feito por autores com expressiva influência na área, e a publicação de obras que fazem alusão à infografia como forma manifesta de narrativa visual. Quanto aos autores, para ficar apenas no nome de dois expoentes, podem ser mencionados Edward Tufte, que entre diversas estratégias para a apresentação visual de dados sugere uma que ele nomeia de “narrativas de espaço e tempo”⁸ (TUFTE, 2006b, p. 97), e Alberto Cairo, que ressalta a importância de se construir uma estrutura narrativa para guiar a leitura e conferir sentido aos dados apresentados visualmente (CAIRO, 2013, p. 46-47). Em relação às publicações, podem ser indicadas obras como *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language*⁹ (KLANTEN, EHMANN et SCHULZE, 2011) e *Infographics: The Power of Visual Storytelling*¹⁰ (LANKOW, RITCHIE et ROSS, 2012), nas quais visualizações de dados e infográficos dos mais variados tipos são apontados como exemplares de narrativas visuais, e *Storytelling with Data: a Data Visualization Guide for Business Professionals*¹¹ (KNAFLIC, 2015), que, a exemplo do guia da ONU, promove a elaboração de narrativas com dados.

Os exemplos elencados podem ser considerados evidências empíricas de que a “virada narrativa”¹² – verificada em vários campos do saber no final do século XX – agora repercute sobre a disseminação de estatísticas e o design da informação, em suas vertentes de visualização de dados e infografia. Ao se atentar

wider public, because if the story in the numbers is told by a beautiful and clever image then everyone understand”. Tradução livre: “Estatísticos usam formas para revelar padrões nos dados, mas eles também usam imagens de todos os tipos para comunicar estatísticas para um público maior, porque se a história nos números é contada por uma imagem bonita e inteligente, então todos entendem.

⁸ Tradução livre para a expressão “*narratives of space and time*”.

⁹ “Narrativa visual: inspirando uma nova linguagem visual”, em tradução livre.

¹⁰ “Infográficos: o poder da narrativa visual”, em tradução livre.

¹¹ “Narrativa com dados: um guia de visualização de dados para profissionais de negócios”, em tradução livre.

¹² Barbara Czarniawska coloca que o interesse pela narrativa no século XX – iniciado com o formalismo russo e levado adiante pelo estruturalismo francês, pela hermenêutica alemã e pela nova crítica literária norte-americana – acabou por se tornar uma corrente, entendida como uma “*narrative turn*” (“virada narrativa”, em tradução livre), a partir do final dos anos 1970, espalhando-se para outras áreas das ciências humanas e sociais, como a história, a sociologia, a economia e a psicologia (CZARNIAWSKA, 2004, p. 2-3). Consoante a esta colocação, Ana Teixeira Pinto afirma que no fim do século XX assistiu-se a uma explosão do interesse pelas práticas narrativas, frequentemente designada por “a viragem narrativa” (PINTO, 2015, p. 9). “Viragem narrativa” é a grafia em português de Portugal que corresponde a “virada narrativa”, em português do Brasil.

à argumentação feita por autores e instituições que defendem o uso da narrativa na apresentação gráfico-visual de informações, subentende-se que esta recomendação se baseia no pressuposto de que a narrativa é a forma discursiva natural para se comunicar dados e que, portanto, sua utilização favorece o entendimento e a aquisição das informações.

No entanto, se nas palestras e documentários apresentados por Hans Rosling, e nos textos de Edward Tufte e Alberto Cairo, a narrativa é apontada como um caminho a ser explorado na apresentação gráfico-visual de informações, levando a algumas demonstrações de como pode ser feita sua aplicação prática, nas publicações que mais explicitamente levantam a bandeira da narrativa, colocando-a inclusive em seus títulos, ela tende a ser apresentada como algo absolutamente simples e autoevidente. Em outras palavras, partindo da pressuposição de que a competência para contar e interpretar histórias é uma habilidade inata ou natural, estas publicações parecem dispensar maiores esclarecimentos sobre o que é e como funciona a narrativa.

Por exemplo, o guia da ONU não trata em profundidade da composição de histórias, restringindo-se a eleger como modelo o esquema da pirâmide invertida¹³, largamente empregado no campo do jornalismo. As demais publicações assinaladas também não se aprofundam em questões caras à narrativa – como os elementos que a constituem (narrador, personagens, cenários, dinâmica temporal) e suas funções na modelização de um universo diegético e na representação de um curso de ações –, concentrando-se mais em problemas de design e percepção visual. Deste modo, elas não provêm uma distinção clara de visualizações e infográficos que são narrativos dos que não são, dando a entender que a linguagem visual que defendem com tanta veemência somente produza discursos narrativos.

Tendo em vista os caminhos apontados, mas ainda não plenamente explorados, e as questões levantadas, porém não devidamente aprofundadas pelos autores e publicações que recomendam o uso da narrativa na apresentação de informações em meios gráfico-visuais, **a presente tese tem o objetivo de examinar as raízes e implicações da “virada narrativa” que agora repercute**

¹³ Segundo Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa, a pirâmide invertida é a “disposição de informações, por ordem decrescente de importância, em um texto jornalístico” (RABAÇA & BARBOSA, 1995, p. 461), de modo que os fatos principais sejam apresentados logo no início.

sobre os campos da disseminação de estatísticas e do design da informação.

Pelo que sugerem os fatos, pode-se dizer que este é um problema que precisa ser tratado no interior destes campos com certa urgência, já que os encarregados de criar apresentações gráfico-visuais de informações vêm sendo compelidos a compor histórias e, em virtude disso, precisam dominar as possibilidades abertas e as limitações impostas pela forma narrativa para o compartilhamento de conhecimentos técnico-científicos, como os que as estatísticas ajudam a constituir.

Isso posto, o **problema** aqui confrontado pode ser mais precisamente definido como a **necessidade de avaliar a pertinência da recomendação de usar a narrativa como forma de configurar a apresentação gráfico-visual de informações estatísticas, a fim de estimar os motivos que suscitaram tal prescrição, assim como suas implicações.** Para que esta avaliação proceda do modo apropriado, entende-se que seja preciso trazer, para os campos da disseminação de dados e do design da informação, o que parece ainda lhes faltar em plenitude quando, do cerne de ambos, a composição de histórias desponta como solução amplamente indicada para o problema da aquisição de informações: o próprio aporte do saber teórico e prático sobre a narrativa como modo de representação.

De fato, apesar de haver, nos campos da disseminação de dados e do design da informação, o reconhecimento dos méritos da narrativa e a confiança em sua aplicação para a resolução de alguns de seus problemas mais recorrentes, aparentemente ela ainda não foi tratada no interior de ambos do modo requerido por sua complexidade, ocorrendo o apelo às suas propriedades apenas de modo acessório ou superficial. Daí a urgência em se desenvolver o **tema do uso da narrativa como forma de configurar a apresentação gráfico-visual de informações**, enfatizando fatores próprios à arte de compor histórias que costumam não ser considerados com a mesma atenção dispensada a fatores físicos, matemáticos, fisiológicos e psicológicos atuantes na transmissão e na percepção de sinais visuais que veiculam dados.

Como as concepções teóricas de base positivista que prevalecem no estudo da transmissão de informações tendem a negligenciar questões como a atribuição de significado a sinais físicos, a produção de sentido a partir de sinais

significativos e a própria artesanania envolvida neste processo¹⁴, o recurso ao aporte teórico e prático do saber narrativo se mostra bastante salutar. Ainda mais no caso aqui investigado, no qual este saber faculta o discernimento do que a apresentação gráfico-visual de informações precisa ter para ser uma narrativa e do que envolve configurar a apresentação gráfico-visual de informações em forma narrativa. Indo além, o recurso ao saber narrativo ajuda a identificar com maior precisão as afinidades entre narrativa e design, as contribuições que um campo traz ao outro, assim como suas implicações mútuas, sobretudo quando ambos estão incumbidos de veicular informações técnico-científicas.

Felizmente, a interlocução entre design e narrativa já foi iniciada. No campo da narrativa este diálogo está manifesto na consideração de que as narrativas não se restringem à literatura e que elas se materializam em substâncias diversas, inclusive naquelas que congregam palavras e figuras, tidas como verbo-icônicas¹⁵. No campo do design, a interlocução ganha força com o surgimento de uma nova vertente, o design de histórias¹⁶, que trata não somente dos artefatos projetados

¹⁴ A esse respeito, Robert K. Logan menciona as discussões sobre comunicação ocorridas nas Conferências Macy, de 1946 a 1953, nas quais o conceito de informação teorizado por Claude E. Shannon – que trata os aspectos semânticos como irrelevantes para o problema da transmissão física de sinais – acabou prevalecendo sobre concepções de base subjetiva, como as de Donald McKay e Gregory Bateson, que defendiam que o mais importante na informação era justamente seu significado (LOGAN, 2012, p. 33-41). Segundo Logan, apesar de Shannon ter advertido que sua teoria se aplicava apenas a certas situações técnicas e não à comunicação em geral, seu conceito triunfou e terminou por apontar o desenvolvimento subsequente da ciência da informação, precisamente por permitir que a informação fosse medida de modo objetivo, o que não seria possível caso o significado fosse privilegiado (ibidem, p. 35). Para Logan, esta atitude de descartar a subjetividade é uma contradição em termos, pois além de eliminar um elemento essencial da informação e da comunicação, o significado, limita o próprio alcance da ciência, que passaria a ignorar deliberadamente áreas do conhecimento que envolvem interações subjetivas (ibidem, p. 39).

¹⁵ De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, o conceito de narrativa como modo de representação não pode se desvincular de dois fatos: 1) a narrativa não se efetiva apenas em textos literários, ocorrendo também em outras situações funcionais e contextos comunicacionais, como o jornalismo, a historiografia, relatórios, conversas cotidianas, etc.; e 2) a narrativa se concretiza em suportes expressivos diversos, que vão do verbal ao icônico, passando por modalidades mistas verbo-icônicas, como os livros ilustrados, as histórias em quadrinhos e o cinema, entre outros (REIS & LOPES, 2007, p. 271).

¹⁶ O design de histórias é definido por seu idealizador, Nilton Gonçalves Gamba Junior, como uma disciplina que congrega a criação ficcional com o método projetual, de modo a organizar um programa voltado para a criação de narrativas em diferentes veículos materiais (GAMBA JUNIOR, 2013, p. 12). Fundamentado na dimensão trágica da experiência (seu inevitável deprecimento, finitude e recuperação pela memória e pela linguagem) como modelo organizador da narrativa e na relação entre a subjetividade e a materialidade do discurso, o design de histórias traz uma metodologia destinada ao projeto e produção de narrativas em linguagens e suportes diversos, a partir de conceitos e ferramentas como o argumento (síntese prospectiva, visão geral, superestrutura), a sinopse (síntese retrospectiva, reflexão crítica, macroproposição), a topificação (listagem descritiva dos fatos que constituem a história), a

com a finalidade de veicular narrativas (livros ilustrados, histórias em quadrinhos, animações, infográficos, etc.), como também das narrativas que emergem dos objetos produzidos pelo intelecto e trabalho humanos.

Isso posto, duas afinidades entre design e narrativa podem ser mencionadas desde o princípio:

1. Tanto o design quanto a narrativa envolvem projeto e execução: da mesma forma que um artefato é pensado antes de ser desenhado e fabricado, uma história é imaginada antes de ser falada, escrita ou encenada (ou então, tanto o artefato quanto a história são idealizados ao mesmo tempo em que são desenhados, fabricados, falados, escritos e encenados).
2. Cada artefato pensado e cada história imaginada poderiam ter sido executados de formas diferentes e em substâncias diversas daquelas em que originalmente se concretizaram (uma cadeira poderia ter sido feita em plástico ou madeira, com quatro pés ou uma base única; uma história poderia ter sido escrita ou encenada, apresentando seus episódios em sequência cronológica do começo ao fim ou os elencando do meio para o fim e retornando no tempo para mostrar o que aconteceu no começo).

Em virtude dessas afinidades, nota-se que, uma vez projetados, histórias e artefatos podem ser executados de inúmeras maneiras diferentes e que, após ganhar sua primeira manifestação material, podem ser traduzidos em substâncias diversas. Nos dois tipos de produtos (afinal não se pode deixar de considerar as histórias como artefatos), a uma etapa de idealização costuma sobrevir uma de consubstanciação, de concretização em matéria (o que nem sempre acontece, visto que um artefato idealizado pode não ser materializado). Enfim, design e narrativa são atividades que envolvem configuração, tanto no âmbito da idealização quanto no da materialização.

escaleta (ordenação sequencial dos fatos topificados), o roteiro (descrição verbal de como os fatos devem ser expressos no suporte material escolhido), o *storyboard* (descrição visual de momentos-chave do roteiro), o *concept art* (estudo e definição dos aspectos visuais da narrativa), mapas de tempo (visualização da dimensão temporal da narrativa) e fluxogramas (visualização das ramificações da história), entre outros (ibidem, p. 76-80). Gamba Junior acrescenta que o design de histórias tem uma dupla preocupação: os objetos cuja função primeira é narrar e os objetos que produzem narrativas sem que essa seja sua função *a priori* (ibidem, p. 67).

Em vista disso, é preciso partir do princípio de que ao se configurar um artefato ou uma história, os dois adquirem uma figura ou imagem¹⁷, inicialmente mental (pensamento, atos de consciência) e/ou verbal (pensamento articulado em discurso linguístico) e depois, caso materializados, perceptível ou sensível, por meios visuais, auriculares, táteis ou uma combinação destes. Fazendo um **recorte** para o âmbito que se optou por focar na presente tese, o dos **produtos que se consubstanciam em meios estritamente gráfico-visuais**, pode-se dizer que, neste caso, as histórias e os artefatos ganham uma aparência visual ou visualidade¹⁸. Dentro dos limites deste recorte, pode-se entrever que, por um lado, tanto o ato de configurar a história quanto o resultado deste ato em meios gráfico-visuais, a visualidade da história, garantem o pertencimento da narrativa ao campo do design e, por outro, a necessidade de designar uma aparência física à história projetada, a fim de que ela possa ser intermediada, atesta o pertencimento do design ao campo da narrativa.

Em vez de se constatar nessa ponderação uma troca interdisciplinar, talvez o mais correto seja realçar o enraizamento tanto da narrativa quanto do design na poética (não no sentido restrito que a relaciona com o modo literário da poesia e, sim, no sentido mais amplo, aristotélico, que a vê como criação ou produção de obras de representação de qualquer tipo, e não apenas as literárias e versificadas). Este é um aspecto que costuma ser denegado no campo do design, por praticantes que fazem questão de estabelecer uma clara distinção entre seu ofício e o das artes e do artesanato¹⁹, e no campo da divulgação técnico-científica, por aqueles que consideram seus relatos como totalmente desvinculados do campo da ficção.

¹⁷ Trabalha-se aqui com a abordagem de W. J. T. Mitchell a respeito da imagem, que procura não a encerrar em uma definição universal, válida para todos os campos, mas pensá-la como uma família de fenômenos originados no conceito de similitude (MITCHELL, 1986, p. 9-10). De acordo com a família genealógica delineada por Mitchell, as imagens podem ser gráficas (pinturas, estátuas, designs), óticas (projeções de luz, reflexos no espelho), perceptuais (dados sensoriais, aparências), mentais (sonhos, memórias, ideias) e verbais (metáforas, descrições) (ibidem). Assim, o fenômeno da imagem não se restringe ao campo da visualidade, existindo não apenas imagens visuais, mas também imagens acústicas, táteis, sinestésicas, etc.

¹⁸ Segundo Marcelo Lins de Magalhães, a visualidade pode ser entendida como a existência visual de um objeto, passível de ser captada pelo sentido da visão, e que o faz pertencer à categoria das coisas visíveis (MAGALHÃES, 2008, p. 48-50); de acordo com Gui Bonsiepe, visualidade corresponderia à dimensão visual de um objeto (BONSIEPE, 2011, p. 39).

¹⁹ Conforme Rafael Cardoso, o anseio de alguns designers de se distanciarem do fazer artesanal ou artístico tem engendrado distinções extremamente rígidas e preconceituosas entre o design e outras atividades que geram artefatos móveis (CARDOSO, 2008, p. 21).

Sendo dois fazeres oriundos do campo da poética, design e narrativa compartilham uma mesma particularidade: ambos são modos de conceber e consubstanciar formas a partir das linguagens e suportes materiais disponíveis. O design é um modo (ou a própria atividade e o resultado desta) de dar forma a um artefato²⁰ (a partir da designação dos atributos físicos de um produto e das instruções para produzi-lo) e a narrativa é um modo de dar ao discurso a forma de uma história, ou seja, de configurar textos ou obras com características bastante específicas²¹, a partir das linguagens comuns a um corpo social.

Fora a origem comum, a interlocução dos dois campos ganha intensidade em virtude de a forma de um artefato sempre portar um discurso²², o qual muitas vezes é narrativo, como no caso do decurso histórico que um produto costuma trazer em si (já que sua gênese ou proveniência costuma ser indicada por sua forma). Essa é uma noção crucial, sobretudo quando se trabalha com artefatos essencialmente discursivos como as apresentações gráfico-visuais de informações, cujo design pode ser direcionado para a forma narrativa, caso se deseje que sua finalidade seja a de contar uma história.

No mais, sendo o design e a narrativa modos de dar forma, então ambos envolvem algum tipo de conteúdo. Este conteúdo pode ser de diversas naturezas, de acordo com a área de origem ou com o uso previsto para o artefato ou a história (informação, propaganda ou entretenimento; conhecimentos técnico-científicos, canônicos ou o próprio senso comum; valores ideológicos, éticos ou estéticos; julgamentos ou prescrições, etc.), e ainda se desdobrar em diversos níveis (dos significados mais explícitos ou superficiais, como a mensagem ou uso que se quer

²⁰ Segue-se aqui a concepção de Gustavo Amarante Bomfim de que o design é uma atividade de configuração de objetos de uso e sistemas de comunicação, fundamentada em conhecimentos científicos (BOMFIM, 2014, p. 36). Segundo Bomfim, como configuração se deve entender tanto o processo de configurar quanto seu resultado, a figura (ibidem, p. 44)

²¹ Tais características são apresentadas e discutidas de maneira mais detalhada no capítulo 4 da presente tese.

²² A esse respeito, Pier Paolo Pasolini traz uma importante contribuição ao atentar para os “discursos de coisas” (PASOLINI, 1990, p. 126): aquilo que os objetos dizem às pessoas e lhes ensinam. Como cineasta, Pasolini desenvolveu um olhar muito aguçado para as coisas e logo discerniu nelas uma linguagem própria, entendendo-as como os próprios signos da cinematografia (ibidem, p. 128), com os quais discursos podem ser articulados. Segundo Pasolini, as coisas falam e ensinam sobre contextos históricos e valores socioculturais, dizendo de onde vêm, incutindo visões de mundo e prescrevendo modos de ser, de agir e de se inserir na sociedade. (ibidem, p. 126-128).

passar diretamente, aos mais subliminares ou profundos, como conceitos, ideologias e sistemas de valores).

Em termos gerais, pode-se dizer que, no design, o conteúdo é o conceito do produto – valores e funções (práticas, estéticas e simbólicas) atribuídos a um artefato²³ – e, na narrativa, o curso de acontecimentos que transforma uma situação inicial em uma situação final ou, simplesmente, o argumento, moral ou mensagem que a história passa. Como os conceitos, valores e funções atribuídos a um produto são os mais variados e os eventos, argumentações e juízos morais que uma história carrega, além de diversificados, podem ser relativos a fatos reais ou imaginados, a discussão sobre o conteúdo da forma no design e na narrativa é muito ampla. Daí a necessidade de restringi-la ao escopo aqui pretendido, ou seja, no qual o conteúdo é constituído de informações, mais especificamente, de informações estatísticas.

Contudo, informação é um conceito inerentemente instável, cujo significado varia muito de acordo com o enfoque. Aliás, a mesma observação vale para inúmeros conceitos, inclusive os de design e de narrativa aqui abordados, que, justamente pela grande dificuldade de delimitação, são definidos e redefinidos por diversos autores sempre com acréscimos que ora se superpõem, ora se contradizem. Isso acontece porque um mesmo objeto pode ser visado de inúmeras maneiras, ganhando nomes e sentidos novos segundo o modo como são categorizados por aqueles que o observam, como bem notou Gottlob Frege em sua famosa distinção entre sentido e referência²⁴.

A variedade de visadas acerca de um mesmo objeto e a dificuldade em estabelecer seu pertencimento a esta ou aquela classe são problemas naturais de qualquer atividade de categorização. Os cientistas lógicos bem que se arriscaram a equacioná-los, mas acabaram esbarrando em paradoxos, tal como aconteceu com

²³ De acordo com Luiz Antonio Coelho, o conceito de um produto é a ideia ou entendimento geral e os valores atribuídos a um objeto, sendo definido em referência ao consumidor e de modo a contemplar necessidades funcionais do produto e objetivos estratégicos daqueles que o produzem (COELHO, 2008a, p.165-166 e 2008b, p. 167). Já Luiz Antonio de Saboya coloca que a função é a razão de ser de um produto e que ela se relaciona com a necessidade que o objeto deve atender (SABOYA, 2008, p. 197); o autor, apoiando-se em Mukarovsky, destaca ainda que as funções podem ser práticas (utilidade ou uso prescrito), estéticas (contemplanção da aparência) ou simbólicas (atribuição de significados) (ibidem, p. 198).

²⁴ Segundo David R. Cerbone, para Frege duas expressões podem diferir em sentido mesmo quando possuem o mesmo referente, como no exemplo clássico do planeta Vênus, descrito por uns como “estrela da manhã” e por outros como “estrela da noite” (CERBONE, 2012): o objeto de referência é o mesmo, mas nem por isso os sentidos das descrições são os mesmos.

Bertrand Russel²⁵ ao examinar a teoria dos conjuntos. Logo se constatou que tais problemas se devem à irreducibilidade das coisas às palavras e ao fato de a linguagem se prestar não somente à denominação de objetos, mas também a diversos outros usos ou jogos, como apontou Ludwig Wittgenstein²⁶. A partir de então, ficou nítido que qualquer trabalho de categorização redundava em arbitrariedades e paradoxos internos, tal como Jorge Luis Borges demonstra de maneira eloquente no texto *El Idioma Analítico de John Wilkins*²⁷. Não à toa, Michel Foucault cita esse texto de Borges para ilustrar o caráter persistentemente instável da relação entre conteúdo e continente (FOUCAULT, 2007, p. XI)

A instabilidade entre a forma e o que ela contém é ainda mais notória quando se trabalha a informação como conteúdo, visto que o significado original de “informar” é “dar forma”²⁸. Sendo assim, não se pode deixar de considerar a informação como forma, mais especificamente uma forma que, além de encerrar conteúdo, gera, por si mesma, conteúdo. É por isso que em uma acepção atualizada, a informação pode ser conceituada de maneira mais precisa como o

²⁵ Tendo por base a explanação de Jacques Fux, o paradoxo de Russell pode ser resumido da seguinte forma: o conjunto de todos os conjuntos que não contém a si mesmos, contém a si mesmo? Se contém a si mesmo, ele já não é mais um conjunto que não contém a si mesmo e então tem que sair do conjunto; e se não contém a si mesmo ele tem que entrar no conjunto, passando a ser um conjunto que contém a si mesmo, fato que o obriga a sair do conjunto (FUX, 2013). É um paradoxo próximo ao do mentiroso, postulado por Eubulides de Mileto, no qual um homem diz que está mentindo; se ele está mesmo mentindo, então está dizendo a verdade e se está dizendo a verdade, então está mentindo (ibidem).

²⁶ Ludwig Wittgenstein chama de jogos de linguagens as inúmeras formas de empregar signos, palavras e frases, tais como: dar ordens e agir segundo elas; descrever objetos e desenhá-los; relatar um acontecimento; fazer suposições, levantar hipóteses e pô-las à prova; apresentar resultados de um experimento por meio de tabelas e diagramas; inventar e ler histórias; encenar peças de teatro; cantar cantigas; adivinhar enigmas; fazer e contar anedotas; calcular; traduzir; pedir, agradecer, praguejar, cumprimentar e rezar (WITTGENSTEIN, 2014, p. 27). Para Wittgenstein o erro dos lógicos (entre os quais ele mesmo se inclui) estava em supor a linguagem como algo estanque, que se aplicaria apenas a processos de denominação (ibidem).

²⁷ “O idioma analítico de John Wilkins”, em tradução livre. Neste texto, Jorge Luis Borges fala do idioma universal idealizado por John Wilkins (clérigo e filósofo natural que ajudou a fundar a Real Sociedade de Londres), no qual as palavras são estabelecidas a partir de uma classificação dos objetos existentes no universo, dos minerais aos animais. Borges compara a categorização de Wilkins com outras taxonomias e conclui que não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural, repleta de ambiguidades, redundâncias e deficiências (BORGES, 2011).

²⁸ Ou mais especificamente “dar uma forma à mente”, segundo Robert K. Logan (LOGAN, 2012, p. 67). Luiz Antonio Coelho, por sua vez, ressalta que a palavra “informação” contém a palavra “forma” que engloba a noção de “dar forma material a” (COELHO, 2008c, p. 72). O mesmo fato é lembrado por Lev Manovich ao dizer que a palavra “inFORMAção” (no original, “inFORMation”, com realce em caixa alta feito pelo autor) implica em si mesma o impulso de dar forma (MANOVICH, 2010, p.3). Manovich ainda enfatiza que os processos de informação frequentemente deixam resíduos materiais (ibidem).

sentido produzido ao se organizar um conjunto de dados²⁹. Dessa perspectiva, a informação é conteúdo porque a forma como são organizados os dados (unidades mínimas portadoras de significado) possui um sentido próprio, de conjunto, irreduzível à soma dos significados particulares dos dados que a constituem.

Essa aporia gerada pela tentativa de separar forma e conteúdo a fim de analisá-los individualmente encontra no design um lugar apropriado para ser produtivamente trabalhada, já que, dentro desta disciplina, os dois conceitos dificilmente são tratados de maneira dissociada. Sendo assim, o design oferece uma perspectiva bastante adequada à abordagem dos processos de compartilhamento de conhecimentos, sobretudo em mídias gráfico-visuais, posto que, conforme observa Gui Bonsiepe, não existe mediação de informação com textos e imagens sem substrato material de suporte (BONSIEPE, 2011, p. 85). Por essa mesma razão, Bonsiepe indica que dados, informações e conhecimentos não devem ser tratados como entidades meramente abstratas, separadas de seu veículo físico e de seus meios de expressão e transmissão, fatores estes que envolvem inevitavelmente questões de design (ibidem 84-85). Enfim, dada a incoerência de se pensar a informação à parte de sua forma de apresentação material, o design desponta como um campo privilegiado para se abordar problemas de intermediação de conhecimentos.

Tal observação se estende naturalmente ao caso das estatísticas, que se tratam, em síntese, de representações numéricas ou quantitativas dos aspectos observáveis e mensuráveis de um objeto, processo ou fenômeno. As estatísticas, como qualquer outro tipo de informação, requerem uma base material para serem gravadas, armazenadas e apresentadas ao público. Mais do que isso, as estatísticas

²⁹ De acordo com Robert K. Logan, “a informação é feita da estruturação de dados, o que adiciona significado aos dados e lhes dá contexto e significância” (LOGAN, 2012, p. 53). A definição de Logan procura conciliar as conceituações trazidas pela teoria da informação (Claude Shannon) e pela cibernética (Norbert Wiener) com as críticas que estas receberam por privilegiarem aspectos objetivos da transmissão de sinais em detrimento de seus aspectos subjetivos, semânticos e pragmáticos, como os significados dos sinais e as interpretações que suscitam. Se para Shannon a informação era uma medida matemática da entropia (quantidade de sinais fora de ordem, que não geram informação útil), para Norbert Wiener, ela passou a ser o negativo da entropia, ou seja, uma medida da organização (ibidem, p. 27 e 31). Porém, como demonstraram as críticas feitas por Donald Mackay e Gregory Bateson, entre outros, é insuficiente um conceito de informação que não leve em conta o significado dos sinais e a mudança mental que este significado produz em seu receptor (ibidem, p. 27-40). Assim, informação é decerto organização, como bem pontuaram os modelos matemáticos e cibernéticos, mas é imprescindível que esta organização produza um sentido semântico e interpretável, passível de causar efeitos cognitivos e/ou emocionais em seus receptores.

são um ótimo exemplo de como a informação depende de seu suporte físico, já que demandam uma dimensão visual (visualidade), não apenas para que possam ser intermediadas, mas, acima de tudo, para que se possa discernir, em meio a estas, a informação útil, ou seja, os padrões ou formas configuradas pelos dados. Não à toa, a partir das estatísticas foram desenvolvidos sofisticados sistemas de notação gráfica, como a tabela e os diagramas estatísticos, que permitem literalmente enxergar a informação de conjunto presente num agrupamento de dados.

Contudo, sendo as estatísticas representações numéricas, é preciso estar atento aos objetos representados por estas, que podem ser os mais variados, como, por exemplo, uma interação humana com a tecnologia, um processo de fabricação, uma disputa esportiva, o comportamento de uma substância ou uma organização social. Por isso, é necessário deixar claro logo de saída que o recorte estabelecido na presente tese se restringe às estatísticas que têm como objeto as coletividades humanas e seus aspectos: as sociedades e suas instituições, participantes, mentalidades, padrões e transformações no tempo e no espaço. Portanto, sempre que se fizer referência aqui à informação estatística é com ênfase no sentido original do termo, como descrição de um estado nacional³⁰ ou de algum de seus elementos, processos, fenômenos ou entidades.

Isso posto e tendo em vista a inevitável dependência que a informação, em geral, e as estatísticas, em particular, mantêm com a base material que as veicula, julga-se pertinente e justificável uma abordagem da **problemática do compartilhamento de conhecimentos** a partir do campo do design, como se faz na presente tese. Estabelecido este enquadramento, a questão que se propõe investigar aqui é a de delinear **o que suscita e no que implica dar uma forma narrativa à apresentação gráfico-visual de informações de natureza técnico-científica, como as estatísticas**. Para responder a esta questão, o **objeto de estudo** sobre o qual se debruça é **a aplicação do saber narrativo, de maneira intuitiva ou instruída, na composição de apresentações de estatísticas**,

³⁰ Conforme o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, o termo “estatística” vem do francês “*statistique*”, cuja origem é o alemão “*statistik*”, uma derivação da palavra latina “*statisticum*”, que significa “relativo ao Estado” (HOUAISS et al., 2001, p. 1248). De acordo com Peter Burke, o termo “*statistik*” foi utilizado pela primeira vez por Gottfried Achenwall (1719-1772) em 1749 para designar a descrição de um estado nacional, sua organização e recursos (BURKE, 2012, p. 94).

expressas em meios que congregam signos verbais e pictóricos, inscritos ou projetados sobre superfícies e percebidos pela visão³¹. Para empreender o estudo deste objeto, optou-se por um método dividido em duas etapas.

Na primeira é realizada uma revisão bibliográfica com vistas a circunscrever alguns fatos histórico-culturais que auxiliam na compreensão das razões pelas quais, em determinado momento, os campos da disseminação de informações e do design da informação, em suas vertentes da visualização de dados e infografia, recorrem ao saber narrativo como aporte para resolver problemas de compartilhamento de conhecimentos. Tais fatos não são apenas listados, mas comentados criticamente, de modo a fornecer uma estimativa de seus impactos sobre a cultura material contemporânea.

Já a segunda etapa é subdividida em três partes: 1ª) delimitação de um arco de conhecimentos teóricos sobre a narrativa, como sua conceituação, elementos constituintes e estruturação formal; 2ª) efetuação de exames em apresentações gráfico-visuais de informações, a fim de verificar como conhecimentos tácitos e/ou explícitos sobre narrativa têm sido aplicados em sua composição; e 3ª) realização de uma demonstração prática da aplicação de princípios formais da narrativa na configuração de uma apresentação gráfico-visual de informações oriundas dos censos demográficos do Brasil.

No mais, a tese se encontra estruturada da seguinte maneira:

Capítulo 2: apresenta e discute alguns partidos teóricos e metodológicos cruciais para o estudo aqui conduzido, como a “hermenêutica narrativa” e o conceito de “composição da intriga” delineados por Paul Ricœur, as noções de “saber narrativo” e “paralogia” trazidos por Jean-François Lyotard e a classe de artefatos que Howard Becker define como “relatos sobre a sociedade”; Também são reinterpretados e derivados alguns conceitos importantes para o presente estudo, como o “*érgon*” ou efeito próprio das

³¹ Segue-se aqui o modelo proposto por Michael Twyman, que procura conciliar os interesses de disciplinas como a linguística e o design gráfico, que fazem uso da linguagem e de palavras, porém em diferentes situações de mediação (TWYMAN, 1985, p. 246). Segundo o modelo de Twyman, a linguagem se subdivide em dois canais (visual e auricular) e cada canal se ramifica em diferentes modos, como verbal (palavras) ou não verbal, gráfico (inscrito sobre superfícies) ou não gráfico (paralinguístico), pictórico (figuras), esquemático (relações entre palavras e figuras no plano), feito à mão (caligrafia) ou à máquina (imprensa) (vide figura 17). A presente tese, de acordo com seu recorte e segundo o modelo de Twyman, restringe-se ao âmbito de uma linguagem visual gráfica, pois as apresentações aqui estudadas são expressas por intermédio de signos gráficos verbais e pictóricos, assim como de suas conjugações no plano.

apresentações gráfico-visuais de estatísticas, a “infografia” como a escrita da informação, o gênero da “narrativas verbo-icônicas não-ficcionais”, a noção de “narrador implicado” e a “dialética do duplo contar”.

Capítulo 3: traz a revisão bibliográfica que corresponde à primeira etapa do estudo aqui conduzido, na qual são reunidos e comentados fatores histórico-culturais que provavelmente motivaram a indicação da narrativa como solução para problemas de compartilhamento de informações, dentro dos campos da disseminação de estatísticas e design da informação;

Capítulo 4: apresenta e revisa conhecimentos teóricos sobre a narrativa: sua conceituação, elementos constituintes e estruturação formal;

Capítulo 5: traz análises feitas em exemplares de artefatos que veiculam informações em meios gráfico-visuais, a fim de verificar se estes se enquadram como narrativas ou apresentam elementos narrativos, assim como um exercício de configuração de uma narrativa verbo-icônica pela qual são veiculadas estatísticas provenientes dos censos demográficos do Brasil, feito com o intuito de demonstrar como podem ser usados na prática do design os saberes narrativos levantados pelo presente estudo; e

Capítulo 6: traz as conclusões da tese, seus possíveis desdobramentos e sugestões de investigações futuras.

2

Saber narrativo, composição da intriga e relatos sobre a sociedade

A presente tese se fundamenta sobretudo em três partidos teóricos: a noção de “saber narrativo” trazido por Jean-François Lyotard; a classe de artefatos caracterizados por Howard Becker como “relatos sobre a sociedade”; e, acima de todos, o conceito de “composição da intriga” postulado por Paul Ricœur como o princípio formal da configuração narrativa. Tais referências orientaram as escolhas das obras consultadas e dos procedimentos metodológicos adotados e, por isso, precisam ser apresentadas antes de qualquer prosseguimento.

Em relação ao primeiro partido teórico, o saber narrativo é aquele que Lyotard contrapõe ao saber científico, de modo a demarcar uma fronteira clara entre um certo estado habitual ou tradicional do saber e seu estado na idade das ciências. Para Lyotard, “o saber em geral não se reduz à ciência, nem mesmo ao conhecimento” (LYOTARD, 2006, p. 35), sendo preciso, portanto, discernir uma espécie de saber tradicional, cuja forma é por excelência o relato, dado que neste se reconhece “a preeminência da forma narrativa” (ibidem, p. 37). Segundo Lyotard, o saber tradicional, preminentemente narrativo, seria responsável pela formação³² intelectual e espiritual dos indivíduos, comunicando modelos de comportamento positivos ou negativos (a serem seguidos ou evitados) e legitimando as instituições sociais por intermédio de histórias populares, mitos, lendas e contos (ibidem, p. 37-38). Ao contrário do saber científico, o saber narrativo encontra sua verdade ou legitimidade não em critérios de validação,

³² Quando fala em formação, Jean-François Lyotard se refere diretamente ao conceito de *Bildung* (formação em alemão), essencial ao humanismo alemão, e que segundo definição fundamental de Herder, citado por Hans-Georg Gadamer, diz respeito à “formação que eleva à humanidade” (HERDER apud GADAMER, 2013, p. 45). A esta definição, Gadamer acrescenta que “a formação está estreitamente ligada ao conceito de cultura e designa, antes de tudo, a maneira especificamente humana de aperfeiçoar suas aptidões e faculdades” (GADAMER, 2013, p. 45). Já nas palavras de Lyotard, *Bildung* “consiste não somente na aquisição de conhecimentos pelos indivíduos, mas na formação de um sujeito plenamente legitimado do saber e da sociedade” (LYOTARD, 2006, p. 60). Em síntese, o conceito de *Bildung* faz referência ao processo de aperfeiçoamento moral, intelectual e cultural que, catalisado pelo conhecimento e pelo sentimento de pertencer a um corpo social, dá forma ao espírito humano.

como o consentimento dos pares e a administração de provas, mas nos costumes e na natureza do vínculo social.

A respeito do segundo partido teórico, Howard Becker nota que cientistas sociais, entre os quais o próprio se inclui, nem sempre são tão bem-sucedidos na realização de análises sobre a sociedade quanto dramaturgos, cineastas e escritores. Em vista disso, Becker considera que as ciências sociais não têm direito ao monopólio do conhecimento sobre a sociedade (BECKER, 2011), embora muitos de seus praticantes pensem o contrário, devido aos métodos que empregam para supostamente assegurar a veracidade dos fatos que relatam. Em cima disso e se apoiando em Thomas Kuhn, para quem os fatos nunca são apenas fatos, já que estão carregados de teoria, Becker entende toda uma sorte de produtos – desde formas e gêneros artísticos reconhecidos (romances, filmes, fotografias, peças de teatro) a formatos técnico-científicos respeitados (modelos matemáticos, estatísticas, gráficos, mapas, etnografias, narrativas históricas, biografias, reportagens, documentários, docudramas) – como “relatos sobre a sociedade” ou “representações da sociedade” (ibidem). Ao reunir, em uma mesma classe, artefatos com finalidades supostamente antagônicas – a contemplação estética por um lado e a comunicação científica do outro –, Becker procura dar relevo ao fato de que as ciências sociais, assim como as ciências em geral, não têm como evitar problemas de representação para os quais as artes já estão bem mais adiantadas no fornecimento de respostas.

Quanto ao terceiro partido teórico, Paul Ricœur extrai do tratado sobre a poética escrito por Aristóteles o conceito de composição da intriga³³ e o estende a

³³ Paul Ricœur opta traduzir o termo grego “*mýthos*” – cujo significado é “agenciamento dos fatos” – por “intriga” (“*intrigue*”, em francês) porque considera esta palavra mais fiel ao sentido intencionado por Aristóteles e também porque prefere reservar a palavra “história” (“*histoire*”, em francês), que seria igualmente apropriada, para se referir à historiografia, já que a língua francesa, com a qual escreve suas obras, não dispõe de uma palavra para designar somente as narrativas de ficção e outra para identificar apenas as narrativas históricas, tal como ocorre na língua inglesa com as palavras “*story*” e “*history*” (Ricœur, 2010, v. 1, p. 59, nota 4). Vale lembrar que o mesmo problema se verifica na língua portuguesa desde que o mais recente acordo ortográfico aconselhou a substituição da palavra “estória”, que servia para designar as histórias fictícias, por “história”, com inicial minúscula. Fora isso, outra razão para Ricœur optar pelo termo “intriga” se deve ao fato de seu sentido ser próximo ao das traduções inglesas, que vertem “*mýthos*” para “*plot*” (ibidem). A esse respeito, deve-se levar em conta que o termo “*mýthos*” também é traduzido em português por “fábula” (versão digital da *Poética* de Aristóteles, em domínio público), “mito” (versão da *Poética* que consta na coleção *Os Pensadores*, editada em 1991), “narrativa” ou “roteiro” (edição da *Poética* lançada pela editora Edipro em 2011) e que o termo “*plot*” é geralmente traduzido por “enredo” ou “trama”, o que provoca um forte grau de sinonímia entre todas estas palavras. Por esse motivo, é preciso salientar que, na presente tese, segue-se estritamente o partido tomado por Ricœur, que

todo o campo narrativo, definindo-o como o paradigma ou princípio formal de configuração narrativa, comum tanto às narrativas de ficção quanto às pretensamente verídicas (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 113 e 120-122). Para Ricœur, a composição da intriga equivale à mimese ou representação de uma ação ou curso de ações, um conceito que pode ser resumido como o dinamismo que “toma juntamente”, compreende ou integra em uma história una e completa (com princípio, meio e fim) uma diversidade de acontecimentos (ibidem, v. 1, p. 2 e v. 2, p. 12). Este é um conceito essencial à presente tese porque demonstra o vínculo necessário que qualquer narrativa com pretensão à verdade mantém com operações típicas de composição de obras ficcionais. Mais do que isso, o conceito de composição da intriga, tal como delineado por Paul Ricœur, serve aqui como instrumento para o exame de como se dá o recurso ao saber narrativo na apresentação de conteúdos factuais, ajudando a revelar em que medida a forma material de apresentação das informações, ao impactar sobre a construção e recepção dos conhecimentos veiculados, exerce uma função cognitiva e até mesmo epistemológica.

Os três conceitos teóricos, retirados respectivamente das obras de Jean-François Lyotard, Howard Becker e Paul Ricœur, em certa medida se complementam, o que permite derivar destes um método específico para se examinar apresentações gráfico-visuais de estatísticas acerca de uma coletividade humana e de seus aspectos. A noção de saber narrativo de Lyotard ajuda a perceber como a ciência recorre à narrativa, mesmo que muitas vezes a denegue ou assuma uma posição antagônica em relação a esta. O entendimento de Becker a respeito dos relatos sobre a sociedade demonstra que a ciência não tem como se esquivar de problemas de representação e por isso não deve se acanhar em buscar nas artes e na literatura auxílio para expressar suas descobertas. O conceito de intriga de Ricœur ajuda a esclarecer como o saber narrativo é e pode vir a ser empregado na construção de relatos sobre a sociedade, justamente por explicitar o enraizamento da explicação científica na compreensão narrativa e, por conseguinte, na poética inerente à criação de obras de representação.

emprega o termo “intriga” em um sentido bastante próximo ao de “história”, mais particularmente como o princípio formal que configura a história, seja ela fictícia ou pretensamente verídica.

Essa complementaridade fica ainda mais nítida ao se notar as interseções do conceito de composição da intriga delineado por Ricœur, tanto com a noção de paralogia trazida por Lyotard em sua discussão sobre o saber narrativo, quanto com a descrição apresentada por Becker a respeito da feitura dos relatos sobre a sociedade. De seu lado, Ricœur sublinha o parentesco entre o ato configurante – característico da composição da intriga e que consiste no gesto de “tomar juntamente” ações particulares, arranjando-as em uma história – e a operação do juízo segundo Kant³⁴, realizada pela imaginação produtiva: ambos têm uma função similar na medida em que geram sínteses ou extraem uma configuração de uma sucessão de incidentes (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 116 e 118-119). De sua parte, Lyotard propõe que, num ambiente de informação completa (onde os dados são a princípio acessíveis a todos os cientistas), a paralogia³⁵ ou “pequeno relato” é a forma por excelência usada pela invenção imaginativa para gerar novos arranjos nos dados ou novos “lances” no jogo de linguagem científico e, assim, propiciar a obtenção de conhecimentos deveras inéditos (LYOTARD, 2006, p. 93-94, 108 e 111). Por fim, Becker (2011) descreve a feitura de um relato sobre a sociedade como uma série constituída pelas seguintes operações:

- 1) *Seleção*: por razões de exequibilidade, todo relato é parcial e, portanto, exclui a maior parte dos eventos vivenciados em uma realidade social, mostrando apenas aqueles indispensáveis à construção de um argumento;
- 2) *Tradução*: transposição das observações feitas na realidade social em algum sistema de notação ou inscrição. Por exemplo, anotações de campo vertidas em descrições etnográficas, estatísticas em tabelas ou diagramas, documentos em relatos historiográficos, etc.;
- 3) *Arranjo*: ordem dada aos elementos selecionados e traduzidos a fim de gerar um conjunto compreensível. Este arranjo é ao mesmo tempo

³⁴ Sobre a operação do juízo segundo Kant, vale mencionar a explicação de Michel de Certeau que a interpreta como uma “arte de pensar”, resultante da síntese entre a ciência (teoria) e a prática (técnica), e cuja manifestação concreta seria o ato de criar um conjunto novo a partir da articulação de numerosos elementos (saberes, gostos, valores morais) pré-existentes, ou seja, a produção de um arranjo formal inédito, caracterizado por ser um equilíbrio subjetivo do imaginar e do compreender (CERTEAU, 2014, p. 135-137).

³⁵ Por paralogia, Lyotard não entende exatamente um sofisma ou falso raciocínio, mas um pensamento sistemático aberto ou mesmo um antimétodo, já que, a seu ver, “as pesquisas que se fazem sob a égide de um paradigma tendem a estabilizá-lo” (LYOTARD, 2006, p. 111); daí a necessidade de se realizar “lances” fora do método científico para enfim descobrir algo que se desconhece e não ficar reprisando o já conhecido.

arbitrário, pois pode se dar de inúmeras maneiras, e determinado, já que há paradigmas formais legitimados pelo uso; e

- 4) *Interpretação*: trata-se da etapa de recepção do relato, cujo propósito é, afinal, ser lido, ouvido ou visto para que o receptor compreenda a realidade social que lhe é apresentada e, possivelmente, aproprie-se dela.

Por um lado, o conceito de composição da intriga de Ricœur, também assentado em uma produção ou invenção imaginativa, não somente cabe na explicação de Lyotard de como as paralogias são geradas a partir de novos arranjos de dados, como esclarece o ato pelo qual estes “pequenos relatos” são configurados. Por outro, além de comportar todas as operações descritas por Becker, ele as aprofunda, ao demonstrar de que forma narrar é ao mesmo tempo eleger e excluir acontecimentos (RICŒUR, 2010, v. 2, p. 132), para então organizá-los – não apenas em uma ordem serial, mas em uma totalidade inteligível (ibidem, v. 1, p. 114) – e, enfim, apresentá-los, por um ou mais meios de expressão (fala, escrita, imagens, mímica, canto, dança, mímica, representação teatral), a um público, via um espetáculo ou evento de mediação (audiência, leitura, contemplação, assistência e outros modos de recepção).

Tendo em vista seu caráter central em relação aos partidos teóricos adotados na presente tese, o conceito de composição da intriga de Ricœur é aqui empregado como uma espécie de pivô entre a aplicação do saber narrativo descrito por Lyotard e a obtenção de relatos sobre a sociedade tal como concebidos por Becker. Em virtude disso, tal conceito é isolado e, então, aproveitado como embasamento para a hipótese de trabalho que move a investigação aqui conduzida, segundo a qual **o design de narrativas verbo-icônicas destinadas à apresentação de estatísticas deve ser fundamentado no princípio formal de composição da intriga.**

A hipótese acima enunciada revela o pressuposto do qual a presente tese parte e intenciona demonstrar, o de que **a configuração de apresentações gráfico-visuais de estatísticas em forma de narrativa envolve necessariamente uma operação de composição da intriga.** Tomando por base esta conjectura, defende-se aqui que uma apresentação gráfico-visual de informações somente pode ser considerada uma narrativa se nela se verificar uma intriga configurada ou, em contraposição, que se quiser que uma apresentação gráfico-visual seja uma narrativa, é preciso configurá-la como uma intriga. Em suma, apenas contendo ou

sendo constituída por uma intriga é que a apresentação gráfico-visual pode ser considerada uma narrativa verbo-icônica.

Fora isso, a hipótese de trabalho também manifesta uma posição assumida nesta tese: a de que é produtivo tomar emprestado da teoria narrativa o conceito de composição da intriga para aproveitá-lo como fundamento teórico no estudo e na prática do design da informação, empregando-o tanto como instrumento para o exame crítico de apresentações gráfico-visuais de informações, quanto como diretriz para o projeto de artefatos deste tipo, quando se intencionar que estes tenham a finalidade de contar uma história. Sustenta-se aqui que a utilidade de tal conceito para estas duas finalidades consiste em facultar o discernimento e facilitar a configuração de elementos narrativos típicos, como o narrador (a entidade intratextual que apresenta os fatos), os objetos narrados (as ações, os personagens que as efetuam ou as sofrem, e os cenários em que estas se desenrolam) e a dinâmica temporal (a conexão lógica das ações, sua sucessão cronológica e a ordem, velocidade e ritmo com que são apresentadas).

2.1. Hermenêutica narrativa: uma perspectiva de abordagem

Tendo em vista que o conceito de composição da intriga de Paul Ricœur foi adotado como o principal partido teórico para o estudo aqui conduzido, optou-se por fundamentar os procedimentos para pôr à prova a hipótese de trabalho no método hermenêutico do próprio Ricœur, sobretudo nas diretrizes que ele delineia na obra *Tempo e Narrativa* (RICŒUR, 2010). Sendo assim, a presente tese se insere no âmbito de uma pesquisa qualitativa de base hermenêutica³⁶, assentando-se na interpretação de uma classe especial de textos: as apresentações gráfico-visuais de informações³⁷, particularmente as que se enquadram como relatos sobre a sociedade, segundo a concepção trazida por Howard Becker.

³⁶ Uwe Flick destaca a hermenêutica não apenas como um dos procedimentos de análise de dados e documentos da pesquisa qualitativa (FLICK, 2009, p. 263 e 311), mas também como a principal abordagem utilizada dentro desta para a reconstrução das estruturas latentes de sentido que geram as atividades que constituem a realidade social e subjetiva (ibidem, p. 29 e 73).

³⁷ Sendo a hermenêutica contemporânea entendida tanto como um procedimento técnico de interpretação de textos (sobretudo do texto escrito, que possui certa autonomia semântica por se encontrar separado no tempo e no espaço tanto de seu autor quanto de seus destinatários originais, estando aberto, assim, a múltiplas leituras) quanto o próprio ramo da filosofia que

É preciso ressaltar que, ao seguir os preceitos da hermenêutica narrativa³⁸ de Ricœur, o alvo principal dos procedimentos aqui adotados não incide na descoberta de um significado correto ou verdadeiro das apresentações gráfico-visuais de informações, mas em compreender como a composição formal (em uma acepção que, sem deixar de remeter à lógica, atém-se, sobretudo, a aspectos configuráveis, plásticos, estéticos e poéticos) destes artefatos produz sentido e propicia a comunicação de experiências vividas³⁹. Esta ênfase na compreensão de como a forma produz sentido procura dar o mesmo peso aos dois movimentos da interpretação⁴⁰: por um lado, o do emissor que faz um uso particular de algum meio de expressão e produz uma obra, texto ou discurso a fim de comunicar uma experiência particular a um receptor e, por outro, a do receptor que procura deduzir o sentido de uma obra, texto ou discurso a fim de compreender a experiência que o emissor deseja compartilhar e, possivelmente, apropriar-se dela.

trata da interpretação em geral, é preciso ressaltar que na presente tese as apresentações gráfico-visuais de informações são tidas como textos, ou seja, exemplares de discurso inscrito sobre superfícies, construídos, no caso, a partir de uma linguagem híbrida de palavras e figuras. No que diz respeito a este aspecto em particular, é esclarecedora a noção de hibridização dos meios trazida por Marshall McLuhan, que permite entrever como um meio híbrido potencializa as propriedades dos meios que ele contém (McLUHAN, 2007, p. 67). No contexto aqui traçado, esta noção ajuda a compreender tanto a linguagem visual gráfica sugerida pelo modelo de Michael Twyman (vide nota 31 e figura 17), que conteria e expandiria as possibilidades expressivas da escrita, do desenho e da gravura, quanto as narrativas que se manifestam em substâncias mistas verbo-icônicas, verificáveis no cinema e nas histórias em quadrinhos, tal como lembram Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (vide nota 15 e seção 4.1). Assim, uma linguagem híbrida, visual gráfica, congregando múltiplos meios de expressão – línguas, matemática e estatística descritiva; diagramas e diagramação de página; ilustração, fotografia e convenções das histórias em quadrinhos, entre outros –, seria aquela pela qual narrativas verbo-icônicas são compostas.

³⁸ Jean Grondin se refere ao projeto hermenêutico de Paul Ricœur, a partir da obra *Tempo e Narrativa*, como uma “hermenêutica narrativa” (GRONDIN, 2012, p. 106-107).

³⁹ Para Paul Ricœur, a comunicação é a superação da radical não comunicabilidade da experiência vivida, já que o que é experimentado por uma pessoa não pode ser totalmente transferido para outra: é apenas o sentido de uma experiência privada que pode se tornar público por meio de um discurso ou uso particular da linguagem (RICŒUR, 2013, p. 30). Ricœur também pontua que a experiência humana tem um caráter essencialmente temporal, sendo que o tempo apenas se torna tempo humano quando articulado de maneira narrativa (RICŒUR, 2010, p. 9, v. 1).

⁴⁰ De acordo com Jean Grondin, o termo interpretação é derivado do verbo grego *hemeneuein*, que possui dois significados importantes: o de elocução (enunciar ou expressar algo) e o de interpretação ou tradução (GRONDIN, 2012, p. 18); ambos dizem respeito à transmissão de sentido, o primeiro remontando do pensamento para o discurso (expressão do pensamento em palavras), e o segundo, do discurso para o pensamento (recuperação do sentido das palavras) (ibidem). Daí advém que interpretar é, por um lado, produzir sentidos, e, por outro, deduzir, compreender e traduzir sentidos. A confluência destas duas acepções origina a noção de interpretação como apropriação de sentidos, tal como ocorre, por exemplo, no desempenho de um papel dramático, na adaptação de um romance para o cinema e na execução de uma obra musical ou lírica, na qual os intérpretes (atores, dançarinos, roteiristas, músicos, cantores, poetas) atualizam um texto original, acrescentando nuances particulares e estilísticas conforme suas próprias competências na arte de representar.

Isso posto, é importante pontuar que, seguindo o pensamento de Martin Heidegger⁴¹, a hermenêutica delineada por Paul Ricœur está intimamente associada à fenomenologia⁴². Neste sentido, a tarefa da hermenêutica, segundo Ricœur, é reconstruir as operações mediante as quais a experiência humana prática – de existir, de habitar o mundo e de viver, agir e sofrer dentro do tempo – se torna compreensível à medida em que é expressa em obras, textos e discursos⁴³ (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 94-95). Este é outro aspecto que se toma aqui como essencial ao estudo das apresentações gráfico-visuais de estatísticas, já que estes artefatos idealmente possuem a finalidade de proporcionar a compreensão daquilo que se experimenta como ou se intui ser um coletivo social. E, a rigor, a apreensão mental ou intelectual de um objeto é um fenômeno de consciência.

Como bem coloca a fenomenologia de Edmund Husserl, na qual tanto Heidegger quanto Ricœur se apoiam para erigir suas próprias hermenêuticas, um objeto real ou abstrato do qual ou sobre o qual se tem uma experiência não é trazido à consciência graças a uma única visada intencional, mas por intermédio das diversas percepções que ele suscita, sejam elas sensoriais, intuitivas ou intelectuais⁴⁴. É apenas quando a consciência gera uma síntese das percepções (ou

⁴¹ Segundo Jean Grondin, Martin Heidegger é o primeiro a elevar a hermenêutica ao *status* de uma filosofia, elaborando uma hermenêutica da facticidade, que se funda em uma ontologia do ser-no-mundo (*Dasein*) e tem a existência humana como objeto (GRONDIN, 2012, p. 38-42). Como o ser não se mostra, Heidegger recorre ao método fenomenológico para torná-lo evidente; contudo, uma descrição fenomenológica do ser e de sua existência só é possível por meio de um trabalho de interpretação, o que acaba concedendo à fenomenologia um caráter hermenêutico e à hermenêutica um traço existencial (ibidem, 42-45).

⁴² Conforme tese de Paul Ricœur, “existe entre a fenomenologia e a hermenêutica um pertencimento mútuo” [tradução livre para o trecho: “*there exists between phenomenology and hermeneutics a mutual belonging*”] (RICŒUR, 1975, p. 85); para Ricœur, a fenomenologia é o pressuposto indispensável da hermenêutica e a fenomenologia não tem como se estabelecer sem uma pressuposição hermenêutica (ibidem).

⁴³ Por exemplo, Ricœur defende que o paradoxo do ser ou não ser do tempo colocado por Santo Agostinho (como se pode tomar como certa a existência do tempo, se o passado já não é, o presente não permanece e o futuro ainda não é?) só é resolvido ou esclarecido poeticamente e não teoricamente; essa resolução poética do paradoxo se dá pela expressão do tempo na linguagem, sobretudo por meio da narrativa (RICŒUR, 2010, p. 16-17). Em outras palavras, embora se tenha consciência de que o tempo existe e que a experiência de viver ocorre dentro do tempo, estes fenômenos somente são compreendidos quando elaborados em discurso.

⁴⁴ Como exemplo David R. Cerbone cita os casos de uma pedra, que não pode ser vista em sua totalidade com apenas um olhar, sendo preciso girá-la para observar seus diversos ângulos, e de uma melodia, que é entendida como um objeto único mesmo não sendo ouvida de uma só vez, mas nota por nota (CERBONE, 2012).

adumbrações, na terminologia de Husserl⁴⁵) que o objeto é compreendido como um todo singular. Essa concepção fenomenológica parece ser válida e bastante adequada para se refletir sobre corpos sociais e seus aspectos, visto que estes são distinguidos e admitidos como entidades existentes no mundo, embora não possam ser observados diretamente e de uma só vez⁴⁶. Assim, de um ponto de vista fenomenológico, as estatísticas podem ser concebidas como percepções parciais, que uma vez sintetizadas em uma teoria, diagrama ou relato, trazem à consciência a coletividade a qual se referem, permitindo que sejam feitas reflexões a seu respeito.

Como estar cômico de um objeto é o primeiro passo para compreendê-lo, uma hermenêutica de base fenomenológica como a de Ricoeur põe em evidência a própria utilidade das estatísticas e das apresentações gráfico-visuais que as intermediam. A princípio, de acordo com seu sentido primeiro, tal como se enfatiza na presente tese, as estatísticas são úteis justamente porque, além de trazer um coletivo social à consciência, oferecem um modo de compreendê-lo. Contudo, em seu cerne, a que propósito serve esta compreensão? Adotando-se a perspectiva da hermenêutica da facticidade de Heidegger – segundo a qual, conforme Lawrence K. Schmidt, o ser-no-mundo (*Dasein*), ao se conscientizar de sua própria existência, busca interpretá-la para alcançar autocompreensão (SCHMIDT, 2012) –, pode-se especular que o entendimento do coletivo é proveitoso ao indivíduo que procura conhecer a si mesmo⁴⁷. Neste sentido, os participantes de uma sociedade, ao compreenderem o corpo social que constituem, integram e que em diversos aspectos molda seus caracteres e comportamentos, estariam mais aptos a interpretar suas próprias experiências de vida e a se autoconhecerem.

⁴⁵ Segundo David R. Cerbone, Husserl chamava de adumbrações estas apresentações, aparições ou percepções parciais de um objeto intencionalmente visado pela consciência (CERBONE, 2012).

⁴⁶ Por exemplo, é impossível reunir toda a população de um país num mesmo lugar no tempo e no espaço para observar e registrar sua aparência, comportamento e transformação. Além disso, aspectos menos tangíveis de um corpo coletivo - como uma mentalidade, uma classe social ou uma atividade econômica - apenas podem ser percebidos como fenômenos de consciência, já que suas evidências materiais dependem, *a priori*, da forma como estes são intuídos, conceituados e categorizados.

⁴⁷ Tal como recomenda o aforismo grego “conhece-te a ti mesmo”, uma vez inscrito no templo de Apolo em Delfos, conforme suposto. Platão, usando a voz de Sócrates, faz referência a esta máxima no diálogo Fedro: “Eu preciso primeiro conhecer a mim mesmo, como diz a inscrição

Seja qual for seu propósito ou aplicação, conhecimento – como a resultante do esclarecimento e da compreensão – é a finalidade para a qual as estatísticas foram concebidas e o bem que estas devem ideal e prioritariamente oferecer. Tome-se como exemplo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, instituição que desenvolve pesquisas quantitativas acerca da sociedade brasileira. Sua missão é “retratar o Brasil com informações necessárias ao conhecimento da sua realidade e ao exercício da cidadania”⁴⁸ e, a fim de cumpri-la, o instituto coleta dados, junto à população brasileira, com os quais gera um saber de finalidade prática, política (no sentido de fortalecer o agir dos cidadãos dentro da coletividade organizada). Apoiando-se no exemplo do IBGE, o conhecimento sobre o corpo social propiciado pelas estatísticas permite, por um lado, que órgãos governamentais administrem a coisa pública e que a iniciativa privada conduza seus negócios e, por outro, que os cidadãos planejem suas próprias vidas (onde morar, para onde migrar, profissão a seguir, investimentos a fazer, por exemplo) e acompanhem a gestão realizada por seus representantes eleitos.

Contudo, conforme visto, dispor de estatísticas sólidas e confiáveis não é garantia de que se alcançará esclarecimento e compreensão e, por intermédio destes, conhecimento: seguindo o pensamento de Hans Rosling, anteriormente comentado, é preciso apresentar as estatísticas de uma forma que o público aprecie e entenda. De fato, como visto com Gui Bonsiepe, aspectos formais não devem ser subestimados para a transmissão eficiente de conteúdos e, por isso, o cuidado com a forma de apresentação dos conhecimentos deve ser uma preocupação central, sobretudo para o design (BONSIEPE, 2011, p. 84-85).

Ainda assim, não se deve esquecer que o zelo com os aspectos estéticos e plásticos, materialmente configuráveis, tanto de estatísticas quanto de outros tipos de informação, não se presta exclusivamente a propósitos dignos ou desinteressados, como favorecer o processo de intermediação de conhecimentos. Tal preocupação também serve ao uso persuasivo (e muitas vezes pernicioso) das informações e de sua exploração no consumo de massa. Conforme se discute em maior profundidade nos capítulos 3 e 4, as estatísticas também podem ser usadas

délfica” [tradução livre do autor para o trecho “I must first know myself, as the delphian inscription says”] (PLATÃO, sem data).

⁴⁸ Tal como pode ser conferido no endereço eletrônico a seguir, retirado do portal do IBGE na internet: <<http://www.ibge.gov.br/home/disseminacao/eventos/missao/default.shtm>> Acesso em: 10 set. 2016.

para confundir as pessoas e convencê-las a agirem a favor de interesses que lhes são alheios, sendo isso feito muitas vezes a partir de distorções operadas na forma como os dados são selecionados, arranjados e apresentados. Além disso, informações que não são novas podem ser “requeentadas” a partir de sua reapresentação em formas materiais diversas, o que expande suas possibilidades de comercialização, aumentando as chances de lucro das organizações que as coletam, processam e distribuem.

Sem perder de vista os usos persuasivos, perniciosos e comerciais das informações, mas concentrando-se acima de tudo em seu uso emancipatório – ou seja, o de servir à formação dos indivíduos e de fomentar a cidadania destes, tal como prescreve a missão do IBGE –, pode-se dizer que o provimento de clareza e satisfação ao processo de compartilhamento de conhecimentos é o principal motivo para que organizações disseminadoras de estatísticas de interesse público – que têm que lidar com problemas de compreensão dos conteúdos veiculados e de engajamento dos destinatários da informação – recorram ao design e à narrativa. Este é outro ponto em que a hermenêutica de Paul Ricœur se prova adequada ao estudo aqui conduzido, uma vez que se assenta em uma dialética do esclarecer com o compreender e, ainda por cima, não negligencia aspectos emocionais que tomam parte no duplo processo de interpretação (o de emitir e o de receber enunciados).

Em relação ao primeiro fator, a hermenêutica de Ricœur, contrariamente à de Wilhelm Dilthey, busca compor juntos o explicar (*erklären*) e o entender (*verstehen*)⁴⁹, ou seja, investe na conciliação da metodologia das ciências naturais (que prioriza a explicação dos fatos por meio de fórmulas, modelos e leis) com a das ciências humanas (que se funda na compreensão dos fatos a partir de um juízo assentado em evidências que o corroborem), deixando patentes os traços de dependência de uma para com a outra (por um lado, as explicações seguem a

⁴⁹ Segundo Jean Grondin, os conceitos de explicar (*erklären*) e entender (*verstehen*), introduzidos pelo historiador alemão Johann Gustav Droysen (1808-1884), serviram de inspiração a Wilhem Dilthey (1833-1911) em sua iniciativa de desobrigar as ciências humanas de seguir os métodos das ciências naturais (que se baseavam, no século XIX, em explicações de ordem empírico-positivista); para Dilthey o paradigma da explicação (*erklären*) não era apropriado às ciências humanas e por isso ele resolveu fundar a especificidade metodológica destas na compreensão (*verstehen*) provida pela hermenêutica (GRONDIN, 2012, p. 33). Isso posto, deve-se acrescentar que, enquanto a hermenêutica de Dilthey aposta em uma cisão entre o explicar e o compreender, a hermenêutica de Ricœur foca na implicação mútua dos dois procedimentos e

forma das compreensões, ou seja, selecionam, reúnem e organizam fatos para demonstrar uma tese; por outro, as compreensões só alcançam um caráter científico caso submetidas aos mesmos procedimentos de conceituação, autenticação e crítica das explicações). Observada esta particularidade, a hermenêutica de Ricœur desponta como um método de abordagem apropriado para se tratar do caso das estatísticas, uma vez que estas são obtidas por procedimentos formais e matemáticos caracteristicamente empregados nas ciências naturais, mas geram, conforme o recorte seguido no presente estudo, conhecimento a respeito de um objeto típico das ciências humanas, a sociedade.

Para além da dialética do explicar e do compreender, a hermenêutica de Ricœur também se mostra oportuna à presente tese ao dedicar especial atenção a aspectos emocionais em jogo tanto na composição quanto na leitura de uma obra, texto ou discurso. Como certamente há uma ligação entre os efeitos emocionais que um texto desperta e a satisfação que os leitores obtêm ao interpretá-lo, esta correlação pode ser naturalmente estendida ao caso das apresentações gráfico-visuais de estatísticas. Sendo assim, dentre os efeitos emocionais que uma obra discursiva pode suscitar, deve-se destacar o prazer do texto⁵⁰, cujo primeiro componente é, de acordo com Ricœur, o prazer de aprender⁵¹ (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 87). Esta noção de prazer do texto, estreitamente relacionado ao prazer de aprender, parece pertinente e aplicável ao estudo aqui conduzido, já que, ao se admitir que compreender algo e enfim conhecê-lo é um prazer, pode-se deduzir que uma apresentação gráfico-visual de estatísticas vem a ser percebida como frustrante ou satisfatória na medida em que impede ou permite discernir o que seu objeto de referência é.

procura conciliá-los. Para Ricœur, “explicar mais é compreender melhor” (RICŒUR, 2010, v.1, p. 3).

⁵⁰ Segundo Ricœur, é no ato da leitura que o receptor experimenta o que Roland Barthes chama de prazer do texto (RICŒUR, 2010, v.1, p. 131); para Barthes, o prazer do texto deve ser a meta do autor, que, para tanto, deve considerar o leitor não como uma mera direção, um alvo a ser atingido, mas como um corpo desejoso de ser estimulado (BARTHES, 2013b, p. 6-11).

⁵¹ É importante assinalar que Ricœur equivale o prazer de aprender ao de reconhecer, apoiando-se em Aristóteles, que, segundo o autor, associa o ato de aprender ao de “concluir o que cada coisa é” (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 89). A isso é válido acrescentar que a reflexão de Ricœur sobre o prazer do texto se assenta na de Aristóteles sobre o conhecimento e o prazer proporcionado por obras de imitação, como as imagens, por exemplo. Para Aristóteles, experimenta-se prazer ao se contemplar imagens porque elas permitem o raciocínio sobre as coisas que elas imitam e, por conseguinte, a compreensão e o discernimento do que estas coisas são (ARISTÓTELES, 2011, p. 44-45).

Nesse ponto é importante ressaltar que, sendo o conceito de composição da intriga de Paul Ricœur uma extensão para todo o campo narrativo do modelo aristotélico de estruturação da tragédia grega, o prazer do texto deve ser entendido como um correlato genérico do efeito ou prazer próprio à tragédia – que Aristóteles denominava seu *érgon*⁵² (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 86-87) – e o prazer de aprender (de compreender, discernir e conhecer), mais especificamente, como um correlato de uma das reviravoltas típicas da tragédia: o reconhecimento (*anagnórisis*), ou seja, a passagem de um estado de ignorância para um estado de conhecimento (ibidem, p. 77 e 78, nota 27). Na mesma esteira, se a tragédia – ao representar incidentes destrutivos e dolorosos – procurava despertar emoções intensas como o temor e a piedade a fim de torná-las compreensíveis (trazendo à tona suas razões de ser) e, ainda por cima, purgá-las (por intermédio da descarga emocional conhecida como catarse), então toda narrativa, por extensão, teria por finalidade despertar emoções e revelar verdades⁵³. Disso parece justo concluir que seria peculiar a toda narrativa ter como *érgon*, ou efeito próprio, o prazer do texto, esta mistura de emoção e conhecimento que, segundo Ricœur, é construído na obra, por seu autor ou autores, e efetuado fora da obra, por seus receptores (ibidem, p. 87).

2.2. O *érgon* das apresentações gráfico-visuais de estatísticas

Extrapolando-se a questão do *érgon* para o caso aqui investigado, pode-se conceber o prazer de aprender, discernido por Ricœur, como o efeito que deveria ser próprio às apresentações gráfico-visuais de estatísticas e, com isso, levantar a suspeita de que o apelo à narrativa para resolver problemas de intermediação de informações se deva, sobretudo, ao fato deste processo muitas vezes falhar em permitir que o público destinatário alcance o conhecimento que procura. Seguindo

⁵² A palavra grega *ἔργον*, transcrita para o português como *érgon*, remete a trabalho, tarefa, função, assim como ao resultado, produto ou efeito de um trabalho, tarefa ou função (fonte: <<https://billmounce.com/greek-dictionary/ergon>>). No caso, Aristóteles definia o efeito próprio da tragédia, seu “*érgon*”, como “o prazer que provém da compaixão e do medo via imitação” (ARISTÓTELES, 2011, p. 62).

⁵³ Não à toa, Ricœur endossa a afirmação de James Redfield de que a combinação de emoção e conhecimento seria não somente o valor característico de uma narrativa bem feita, como também aquilo que Aristóteles queria dizer por catarse (*kátharsis*) (REDFIELD apud RICŒUR, 2010, v. 1, p. 79, nota 30).

este raciocínio, configurar apresentações gráfico-visuais de estatísticas em forma de narrativa contribuiria para que estas cumprissem seu *érgon* ou efeito próprio: facultar seus destinatários a experimentar o prazer de aprender o que é o objeto que lhes foi apresentado. Em outras palavras, a aplicação do saber narrativo na configuração de apresentações gráfico-visuais de estatísticas favoreceria a consecução da tarefa ou função à qual estas se destinam, ou seja, a de mediar a passagem do conhecimento da fonte que o detém para o público que o busca.

Além disso, a questão do *érgon* convida a observar o objeto aqui estudado, a aplicação do saber narrativo na configuração de apresentações gráfico-visuais de estatísticas, também por um viés ergonômico. Como visto, a hermenêutica prescreve que obras, textos e discursos envolvem um duplo trabalho de interpretação – o de enunciá-los ou efetivá-los materialmente e o de decifrar ou deduzir seus sentidos –, fato que se estende, naturalmente, a conteúdos inscritos em meios gráfico-visuais. Sendo assim, o objeto de estudo da presente tese pode ser decupado e esmiuçado em uma tarefa dupla: a do intérprete-enunciador que aplica o saber narrativo na configuração de apresentações gráfico-visuais de estatísticas e a do intérprete-decifrador que utiliza o que sabe sobre narrativa para compreender esta modalidade de texto verbo-icônico. Embora a presente tese, por razões de recorte e viabilidade, tenha priorizado a primeira tarefa, revisando e discutindo os elementos narrativos e estéticos plasticamente configuráveis em uma apresentação gráfico-visual de informações, isso foi feito sem perder de vista a segunda tarefa, afinal o *érgon* da narrativa se constrói dentro da obra, mas apenas se efetua fora dela, como acentua Ricœur.

Isso posto, o foco da presente tese se concentra, então, no trabalho de configurar apresentações gráfico-visuais de estatísticas em forma de narrativa ou, em outras palavras, na tarefa de projetar narrativas verbo-icônicas destinadas à apresentação de estatísticas. Defende-se aqui que o princípio de composição da intriga de Paul Ricœur, aplicado ao design da informação, contribui não somente para a execução desta tarefa como também para que ela alcance seu efeito próprio: o conhecimento de algum objeto, processo ou fenômeno existente no mundo da experiência. A principal virtude da composição da intriga para este fim estaria no fato de esta levar em conta fatores subjetivos e emocionais envolvidos no processo de aprendizado e que costumam ser negligenciados na disseminação de estatísticas e de outros tipos de informação. É o caso do prazer, que seria tanto o

indutor quanto o corolário de uma articulação bem-sucedida das duas tarefas hermenêuticas anteriormente discernidas: a de produção de sentidos, no momento da configuração da apresentação gráfico-visual, e a de recuperação e apropriação de sentidos, no momento da recepção.

Indo adiante na questão dos efeitos emocionais, Paul Ricœur indica que o aprendizado e, por conseguinte, o prazer que um texto pode suscitar possuem um estatuto misto, justamente por acontecerem na interseção entre a obra e o público (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 87, nota 40). É exatamente neste ponto de confluência que a subjetividade, atuante tanto na elaboração quanto na recepção de um texto, desempenha uma função cognitiva de importância equiparável a aspectos tidos como objetivos, como a correção ortográfica e gramatical dos enunciados verbais ou a precisão metodológica e matemática dos dados, por exemplo. Por essa razão, uma dimensão de espetáculo é tão indispensável à narrativa em geral quanto sempre foi para a tragédia grega, fato que também pode ser considerado válido para processos de compartilhamento de conhecimentos, afinal estes não prescindem de um evento de mediação.

No que concerne ao espetáculo, é preciso assinalar que Aristóteles, além de o ter considerado uma das seis partes da tragédia (as demais sendo a intriga, os caracteres, a expressão, o pensamento e o canto⁵⁴), acentuava a importância de sua visualidade, definindo-o mais propriamente como “espetáculo visual ordenado” (ARISTÓTELES, 2011, p. 49). Ricœur leva em conta tal definição em sua transposição do modelo aristotélico da tragédia para todo o campo narrativo e, notando que qualquer texto destinado a ser visto (como o de uma peça teatral, por exemplo), em vez de ser encenado, pode ser simplesmente lido⁵⁵ (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 87, nota 40), acaba por entender o ato de leitura como um substituto do espetáculo. A isso se deve acrescentar que Aristóteles e Ricœur, ao enfatizarem

⁵⁴ Acompanha-se aqui as traduções que constam na edição brasileira da obra *Tempo e Narrativa* (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 61). Na edição da *Poética* de Aristóteles da Edipro, os mesmos termos são traduzidos respectivamente por espetáculo visual, narrativa (roteiro), caráter, elocução, pensamento e poesia lírica (ARISTÓTELES, 2011, p. 50). Já na versão da *Poética* que consta no fascículo sobre Aristóteles da coleção *Os Pensadores* da Nova Cultural (ARISTÓTELES, 1991), as traduções são as seguintes: espetáculo, mito, caráter, elocução, pensamento e melopeia (recitação melódica).

⁵⁵ Seguindo o que Ricœur indica, este seria o caso de um roteiro teatral ou cinematográfico, cujo estatuto é similar ao de uma partitura musical ou letra de canção, pois são tipos de textos que contêm a exigência de serem dados a ver e/ou ouvir, mas que existem e podem ser lidos independentemente do espetáculo que prescrevem (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 66, nota 15).

a composição da intriga como a parte principal, respectivamente, da tragédia e da narrativa em geral, em nenhum momento deixam de reconhecer a importância do espetáculo (o evento de mediação, presencial ou não) e dos meios de expressão (a métrica, o canto, as imagens) para a produção dos efeitos emocionais de aprendizado e prazer. Para ambos, o espetáculo ou seu substituto, o ato de leitura, devem ser entendidos como o ponto de contato entre a obra e seus receptores, ou seja, entre o lugar onde o prazer é projetado e o lugar onde ele é consumado.

Embora a dimensão do espetáculo não tenha o mesmo protagonismo que a da composição da intriga, sem dúvida ela ganha relevo em relação às apresentações gráfico-visuais, afinal estas se encaixam perfeitamente na definição aristotélica de um “espetáculo visual ordenado”. Aliás, no caso destas é até possível que a dimensão do espetáculo seja prevalente e que o próprio apelo à narrativa aconteça em razão da necessidade de se ter um maior cuidado com o visual do que com a ordenação dos fatos, propriamente. Seja como for, o caso é oportuno por colocar em evidência as implicações mútuas destas duas dimensões, que a despeito de qualquer predomínio de uma ou de outra, parecem intimamente entrelaçadas. Não bastasse isso, esta também é uma boa oportunidade para explorar o conceito de composição da intriga de Paul Ricœur para além das narrativas literárias e historiográficas estritamente verbais que o autor utilizou para realizar suas demonstrações, nas quais a questão da visualidade, embora pertinente, não era tão explícita nem tão urgente de ser tratada.

2.3. Papel epistemológico do design e da narrativa

Em um âmbito maior, o tema do uso da narrativa como forma de configurar a apresentação gráfico-visual de informações se mostra fecundo não apenas para discutir a pertinência, as raízes e as implicações desta aplicação em particular do saber narrativo, mas também para abordar questões epistemológicas a respeito das sobreposições e vínculos entre os métodos e critérios de validação das ciências naturais e humanas, assim como da função cognitiva exercida por fatores subjetivos e emocionais atuantes no processo de compartilhamento de informações. Para tais pontos a hermenêutica narrativa de Ricœur e seu conceito estendido de composição da intriga trazem uma valorosa contribuição, pois além

de elucidarem a dependência mútua entre o explicar e o compreender na investigação científica como um todo, também sopesam o papel desempenhado por aspectos plásticos, estéticos e emocionais nas tarefas colaterais de compor e de ler obras, textos ou discursos, inclusive quando estes são destinados à apresentação de conhecimentos técnico-científicos.

Não bastasse isso, a hermenêutica narrativa de Paul Ricœur e sua noção de composição da intriga são potencializadas quando a estas se somam os conceitos de saber narrativo e paralogia, propostos por Jean-François Lyotard, e de relato sobre a sociedade, colocado por Howard Becker. Acredita-se aqui que a conjunção destes enfoques, em certa medida complementares, gere uma ferramenta teórica apropriada para se discutir um plausível papel epistemológico do design e da narrativa na construção do saber científico e, possivelmente, trazer alguma contribuição, ainda que pequena, para a tarefa da epistemologia de estimar com que fidelidade o conhecimento humano se reporta à realidade do mundo da experiência. Decerto, o primeiro passo neste sentido é a mudança de perspectiva trazida pelos conceitos providos por Ricœur, Lyotard e Becker: estes incitam a enxergar que o saber científico não é exclusivo nem detém o monopólio da verdade; e que a ciência, a exemplo da arte, funda-se em jogos de linguagem e em fazeres poéticos, pois também lida com representação, oferecendo objetos-cópia (teorias, modelos, fórmulas, leis, explicações, compreensões, etc.) de um objeto-modelo (o cosmos, o mundo, a natureza, a humanidade, a experiência, etc.).

De posse deste ferramental teórico e seguindo o pensamento de Friedrich Nietzsche – para quem a arte seria um terreno propício para se discutir o problema da ciência⁵⁶, já que esta não pode resolvê-lo em seu próprio domínio (NIETZSCHE, 2004, p. 3) –, a presente tese procura trazer para o campo da poética – de onde irrompem o design e a narrativa – a discussão de ao menos um aspecto das condições de produção dos conhecimentos científicos: o de sua necessária consubstanciação, posto que estes não existem num plano estritamente ideal ou transcendental e precisam, portanto, de uma forma material que os

⁵⁶ Entende-se aqui que o problema da ciência seria, tal como coloca Jean-François Lyotard, o de sua legitimação, ou seja, a da prescrição das condições que um enunciado precisa obedecer para ser reconhecido como científico (LYOTARD, 2006, p. 13). Tal problema abrange o conjunto de questões investigadas pela epistemologia, tais como as listadas por Hilton Japiassu: a gênese, a estrutura, a linguagem, as leis e as condições de produção dos conhecimentos científicos (JAPIASSU, 1991, p. 39).

apresente. Como além de expressar os conhecimentos científicos, tal forma também os condiciona, a ciência não tem como evitar o recurso a um fazer poético, fato que põe em pauta não somente a tênue fronteira entre realidade e ficção, como também a própria questão da verdade na ciência e na arte.

De fato, ainda que estabeleçam territórios bem demarcados e sejam relativamente independentes no interior destes, ciência e arte não deixam de se imbricar, inclusive no que diz respeito à verdade que é própria a cada uma. Enquanto na ciência, segundo Jean-François Lyotard, a verdade requer argumentação, administração de provas e consentimento entre os pares (LYOTARD, 2006, p. 46), na arte, conforme Hans-Georg Gadamer, ela é aquilo que a obra diz a seu receptor, o confronto ou encontro consigo mesmo que esta promove e a consequente autocompreensão trazida ao indivíduo que a contempla (GADAMER, 2010, p. 1 e p. 6-7). Ainda que encerrem suas próprias medidas e critérios de verdade, a ciência e a arte (assim como a linguagem e o mito) são, de acordo com Ernst Cassirer, formas de ideação (ou concepção de mundos significativos próprios) que se complementam e condicionam mutuamente, não com o intuito de dar visibilidade a um real existente, mas de construir uma realidade espiritual, humana (CASSIRER, 2000, p. 22). Assim, os regimes de verdade da ciência e da arte acabam convergindo, afinal, como bem coloca Jacques Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p. 58).

A afirmação de Rancière não quer dizer que a realidade seja uma ficção, mas que os fatos precisam ser trazidos à imaginação e à linguagem para serem apresentados e se tornarem inteligíveis. Por essa razão, uma discussão epistemológica precisa reconhecer logo de saída que o conhecimento científico é, como bem atenta Lyotard, um fato de linguagem, devendo ser entendido, mais precisamente, como o conjunto de enunciados denotativos aceitos como verdadeiros, segundo as regras de autenticação da ciência (LYOTARD, 2006, p. 35). Pelo mesmo motivo, de acordo com Jean Grondin, Richard Rorty defendia que a epistemologia remetesse à hermenêutica, visto que a aceitação das teorias científicas se deve mais ao uso da linguagem do que a uma ideia da verdade como sendo uma correspondência ao real (GRONDIN, 2012, p. 131-133).

Além da necessidade de “ficcionar” o real e trazê-lo para a linguagem, também é preciso considerar que as ficções compõem realidades. Este ponto é

eloquentemente demonstrado por Paul Ricœur ao se referir ao impacto da literatura na experiência cotidiana: aproximando-se dos conceitos de “experiência da obra de arte” e de “fusão de horizontes”⁵⁷ trazidos por Hans-Georg Gadamer, Ricœur deixa claro que o horizonte ou mundo particular de uma pessoa não é conformado apenas por objetos que podem ser empiricamente atestados, mas também por todas as obras de ficção que esta pessoa por ventura tenha lido, compreendido e gostado (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 132-137). De fato, não se pode deixar de reconhecer que pessoas que leram e apreciaram obras marcantes como, por exemplo, *A Metamorfose*, de Franz Kafka, *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marques, ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, possivelmente passaram a enxergar e interpretar o mundo de uma nova ótica. Obviamente, o mesmo vale para obras filosóficas, religiosas e científicas: todas adicionam um novo horizonte de referência a ser considerado a partir do momento em que são interpretadas.

Também é preciso levar em conta que, ao existir dentro do âmbito da linguagem, o conhecimento científico está sujeito às seis funções básicas da comunicação (emotiva, conativa, poética, referencial, fática e metalinguística) discernidas por Roman Jakobson (JAKOBSON, 2010, p. 165). No tocante a isso, por mais que a função referencial seja a prevalente no conhecimento científico (afinal este é constituído por enunciados denotativos), sua composição acontece sob regência da função poética, afinal o papel desta é, antes de tudo, antes mesmo de qualquer efeito estético visando ao embelezamento, organizar a mensagem e torná-la inteligível. De fato, é a função poética que efetiva a própria lógica da linguagem (cuja unidade basilar é o elo predicativo que conjuga um nome a um verbo, conhecido como *logos* ou discurso⁵⁸), ao articular, por meio de operações de seleção e combinação, os signos presentes num código (que comportam significados particulares e objetos de referência) e, com isso, gerar sentidos novos ou inovações semânticas ao nível das sentenças, dos textos e das obras. Em outras palavras, é a função poética que designa os signos, atualizando a relação da linguagem (o código, o sistema público de signos) com o discurso (a mensagem, o

⁵⁷ Fusão do horizonte do mundo apresentado pela obra com o horizonte do mundo conhecido pelo leitor/espectador.

⁵⁸ Paul Ricœur, seguindo Platão e Aristóteles, indica que a primeira unidade da linguagem e do pensamento, o *logos* ou discurso, é um elo predicativo constituído pela conjunção de um nome e um verbo (RICŒUR, 2013, p. 11-12).

uso particular da linguagem), a partir da obediência a princípios de organização formal (lógicos, estéticos e plásticos) que garantem a inteligibilidade da comunicação.

Da mesma maneira que não pode evitar o recurso à função poética, o conhecimento científico também não tem como escapar da pragmática da comunicação, a qual põe em jogo as demais funções da linguagem, afinal toda mensagem, além de um referente, tem um emissor e um receptor que precisam estar em contato por algum canal. A esse respeito, Jean-François Lyotard traz uma clara ilustração de como se dá a pragmática do saber científico: um cientista emissor enuncia uma mensagem, a respeito de algum referente, que ele defende ser verdadeira, mas que somente será aceita como tal, por um ou mais receptores, igualmente cientistas, caso sua argumentação seja convincente e corroborada por algum tipo de prova (LYOTARD, 2006, p. 44-46). Como as argumentações são fatos linguísticos e as provas apresentadas muitas vezes também o são (caso de documentos escritos, depoimentos, entrevistas, respostas a questionários, etc.), os critérios de verdade da ciência acabam se confundindo, em algum grau, com os de uma obra ficcional, como, por exemplo, a confiança do leitor ou do espectador de que o autor está lhe dizendo a verdade, a coerência interna do texto, a plausibilidade e a verossimilhança do que está sendo dito, o convencimento por meio de artifícios retóricos, pela beleza da construção textual ou pela atuação comovente do emissor.

Além disso, a pragmática da linguagem revela que o conhecimento científico está submetido à própria estrutura dialógica da comunicação⁵⁹, afinal os enunciados que o compõem são organizados por um emissor e se dirigem a um receptor, mesmo quando a instância do diálogo se encontra partida ou interrompida, como no caso do discurso escrito. Este é um aspecto que costuma ser negligenciado ou passar despercebido em textos científicos, pois os cientistas, em benefício da objetividade, tendem a redigir de maneira impessoal, de modo a apagar quaisquer traços de autoria e procurando fazer com que os fatos pareçam falar por si mesmos. Do mesmo modo, os cientistas muitas vezes parecem

⁵⁹ De acordo com Paul Ricœur, “a instância do discurso é a instância do diálogo” (RICŒUR, 2013, p. 30), pois o evento do discurso não é apenas a experiência enquanto expressa e comunicada, mas também a própria troca intersubjetiva, o acontecer do diálogo (ibidem).

esquecer que sempre haverá um leitor ou um espectador na outra ponta e escrevem ou apresentam informações como se não tivessem que se dirigir a ninguém ou, então, como se tivessem que se reportar apenas a si mesmos, utilizando a linguagem menos como ferramenta de comunicação e mais como uma tecnologia informática para registrar suas descobertas e posteriormente acessá-las. Em outras palavras, os cientistas parecem deliberadamente ignorar o que Mikhail Bakhtin deixa claro: toda enunciação estabelece uma interação de ao menos dois indivíduos e, portanto, se há palavra, há um interlocutor a quem ela se dirige (BAKHTIN, 2014, p. 116). Em suma, um texto científico, além de habitualmente desprezar o fato de haver um leitor ou espectador implicado em sua recepção, também tende a dissimular, por meio da neutralidade ou isenção a respeito do que apresenta, que ele contém uma subjetividade autoral implicada, a qual afeta o que está sendo dito, por mais encoberta que esteja.

O conceito de compreender (*verstehen*) – introduzido por Johann Gustav Droysen no campo da historiografia, estendido a todo o campo das ciências humanas por Wilhem Dilthey e hoje empregado como um dos fundamentos da pesquisa qualitativa – ajuda a identificar e a usar de maneira proveitosa a consciência autoral implicada no conhecimento científico, justamente por deixar nítido que este último não está isento da perspectiva subjetiva, ideológica e histórico-cultural dos indivíduos que o engendram ou participam de sua elaboração. E faz isso ao precisar o quão impraticável é um corte absoluto entre a subjetividade dos cientistas e a objetividade dos fatos, demonstrando que o máximo que se pode fazer em um texto científico é empregar artifícios literários, muito próximos aos que são característicos dos movimentos estéticos do realismo ou naturalismo (priorizar o descritivo em detrimento do narrativo, enfatizar o comum e o anônimo, fragmentar os pontos de vista) na tentativa de diluir ou contrabalançar quaisquer juízos de valor, ensinamentos morais ou posições políticas do autor ou autores. Assim, a compreensão (*verstehen*) exige que se reconheça a subjetividade dos cientistas como algo implicado no próprio conhecimento científico, sem que isso signifique necessariamente uma fonte de erro ou imprecisão que ameace sua indispensável objetividade⁶⁰.

⁶⁰ Conforme afirma Paul Ricœur, ao comentar as contribuições de Henri-Irénée Marrou para a historiografia, “a subjetividade não é uma prisão e a objetividade não é a libertação dessa

Decerto, o corte epistemológico entre sujeito e objeto foi o grande obstáculo que as ciências humanas precisaram enfrentar para afirmar sua cientificidade, forçando seus praticantes a adotarem basicamente duas atitudes: ou aderir ao modelo nomológico (a explicação por fórmulas, modelos e leis) das ciências naturais, que obriga a equivaler os fatos humanos aos fatos físicos, ou estabelecer uma especificidade metodológica própria, no caso a compreensão por meio de juízos assentados em provas. Paul Ricœur traça um panorama de como este embate se deu dentro do campo da historiografia, entre aqueles que viam a tarefa do historiador como um ofício em particular, com sua metodologia própria de homens de campo, e aqueles que desejavam equiparar a explicação em história aos modelos de ordem positivista, que definiam como o saber científico universalmente deveria ser (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 157-158). A polêmica acabou se provando profícua: de um lado, apontou as inúmeras deficiências do paradigma positivista, como a incoerência de reduzir o fato humano ao fato físico; de outro, mostrou os perigos encerrados em um humanismo exacerbado, que pensa a mulher e o homem fora do mundo natural. Mais do que isso, esse debate acabou reabilitando a narrativa – antes pensada como uma forma de discurso elementar demais para atender a exigências de cientificidade – como a fonte da inteligibilidade própria à historiografia (ibidem, p. 201).

No que diz respeito à afirmação da importância epistemológica da narrativa para a ciência historiográfica, a obra do historiador Hayden White é crucial. De acordo com Paul Ricœur, White reorganiza a relação da história com a ficção ao pressupor o pertencimento de ambas à mesma classe, em termos de estrutura narrativa (para White, as narrativas históricas são ficções verbais), o que o leva a discernir uma poética própria ao discurso histórico, que ele chama de “meta-história” (ibidem, p. 267-268). Ao fazer isso, White cria uma aproximação capital entre história e literatura, que obriga a se tomar seriamente a história como escrita, pois revela que a grafia da história (daí historiografia) não é uma operação secundária, mas constituinte do modo histórico de compreensão. Isso o leva, inclusive, a considerar o texto histórico como um artefato literário (ibidem). Não bastasse isso, segundo Ricœur, White é o primeiro a incluir a composição da

prisão” (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 163) e, portanto, em vez de lutarem entre si, ambas devem se complementar (ibidem).

intriga como uma das operações pertencentes à estrutura narrativa da historiografia⁶¹.

Do mesmo modo que a historiografia, outras ciências da área de humanas – a antropologia, a psicologia e a educação, por exemplo – também constataram a impropriedade da subsunção de seus objetos de estudo ao tipo de leis gerais que ajudam a explicar os fenômenos da natureza. Ao reconhecerem que o humano não se reduz ao biológico, nem o biológico ao físico, estas disciplinas foram buscar os fundamentos de sua cientificidade em outros modelos, que não os de base positivista, e passaram por revisões internas. Embora isso tenha relativizado, nas ciências humanas em geral, o uso da explicação por relações de causa e efeito, modelos matemáticos e quantificações, tal conduta epistemológica permaneceu sendo a prevalente em disciplinas que investem alto em técnicas de sociometria, como a demografia e a economia. A esse respeito, o caso da estatística é exemplar, já que esta ciência foi fundada para estudar os estados e suas sociedades, mas, para dar conta da multidão conformada por uma plethora de indivíduos, precisou adotar procedimentos aritméticos e probabilísticos que a fizeram evoluir para um ramo da matemática, expandindo sua aplicação para além do fenômeno estritamente humano.

O caso da estatística se torna ainda mais curioso quando esta ciência – primeiro humana, depois formal ou exata – é empregada para gerar conhecimentos sobre seu objeto primordial – a multidão humana, com seu inevitável agir e padecer – e acaba recorrendo à inteligibilidade própria à poética e à narrativa para contar seus achados. É exatamente isso o que ocorre quando surge a recomendação de se compor narrativas a partir de dados estatísticos, as chamadas histórias estatísticas, para se relatar as vicissitudes experimentadas por um estado e sua população. Na mesma toada, disciplinas estreitamente associadas à estatística e às técnicas de sociometria, como a demografia e economia, hoje são compelidas a reconhecer ou ao menos considerar em algum grau a poética e a narrativa como fontes de sua própria inteligibilidade. Como bem pontua Deirdre McCloskey, “economistas são contadores de histórias e realizadores de poemas, e

⁶¹ No entanto, o conceito de composição de intriga de White é bem mais restrito que o de Ricœur: enquanto o deste último corresponde ao paradigma de forma comum a todo o campo narrativo, o de White equivale ao padrão formal de alguns gêneros literários típicos – como o romanesco, o trágico, o cômico e o satírico –, que a historiografia tomaria emprestado para elaborar seus textos (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 276).

ao reconhecer isso se pode saber melhor o que os economistas fazem”⁶² (McCLOSKEY, 1994, p. 5).

Assim, para a estatística, a demografia e a economia, enquanto modalidades de história social, parece valer o que Hayden White e Paul Ricœur discerniram para a historiografia: seus modos de explicação remetem à poética e à inteligibilidade narrativa. Consequentemente, para as três disciplinas, a exemplo da história, a grafia também é componente essencial e não acessório. No entanto, é preciso salientar que, especialmente no caso da estatística, da demografia e da economia, a grafia não é estritamente literária, mas sobretudo verbal e icônica, visto que notações gráficas – como as tabelas e os diagramas estatísticos – lhes são indispensáveis. É justamente neste ponto que a estatística, a demografia e a economia acabam se encontrando com a arte e o design gráfico, que fornecem os recursos próprios para configurar a visualidade das informações e das narrativas geradas por estas ciências. Não se pode esquecer que, afinal, as três produzem artefatos que não são apenas literários, mas verbo-icônicos.

No ponto de encontro entre a estatística (e as descrições demográficas e socioeconômicas que esta ajuda a prover), a poética (literária, plástica, cênica, híbrida) e o design (gráfico, da informação), além do valor epistemológico da inteligibilidade narrativa, também se deve reconhecer a importância da visualidade para a cognição. Principalmente porque este é um aspecto que costuma ser negligenciado, já que, conforme Gui Bonsiepe, o uso de imagens costuma ocupar um grau epistêmico baixo nas ciências (BONSIEPE, 2011, p. 39). Todavia, como acrescenta o autor, esta é uma situação que vem sendo revertida, posto que o avanço recente em técnicas de visualização revalorizou a dimensão visual, revelando seu potencial para ir além do papel secundário de fornecer ilustrações que apoiem o que é dito verbalmente ou demonstrado matematicamente (ibidem). Hoje, segundo Bonsiepe, a visualidade já constitui domínio próprio, útil para expressar o conhecimento de modo mais completo ao aliar o verbal ao pictórico e rechaçar uma oposição improdutiva entre estes dois modos de expressão. Tendo isso tudo em vista, parece bastante justo que se reconheça o valor epistêmico da visualidade no caso das ciências estatísticas, já que seus dados e informações requerem uma expressão gráfico-visual não apenas

⁶² Tradução livre para: “*Economists are tellers of stories and makers of poems, and from*

para serem apresentadas, mas também para que se façam sobre eles as inferências que trazem descobertas científicas.

2.4. A grafia da informação

O reconhecimento da função cognitiva e do valor epistemológico tanto da narrativa quanto da visualidade na elaboração dos relatos sobre a sociedade providos pelas ciências estatísticas aponta para o cuidado que é preciso ter em relação à grafia da informação estatística ou sua info-grafia. Tendo isso em vista, a presente tese propõe o emprego da palavra “infografia” em uma acepção mais abrangente que a utilizada por Alberto Cairo – que não a distingue de infográfico, entendendo ambos como uma representação diagramática de dados (CAIRO, 2008, p. 21) – e próxima à trazida por Ary Moraes – que a define como um sistema híbrido, multimodal, na qual palavras e imagens são combinadas de modo complementar (MORAES, 2013, p. 17 e p. 20) –, mas tomando a liberdade de ir um pouco além e arriscar entender a infografia como a escrita pela qual se redigem textos verbo-icônicos destinados à intermediação de informações técnico-científicas, a partir de uma linguagem visual gráfica (como a que prevê o modelo de Michael Twyman, descrito na nota 31 e apresentado na figura 17). Neste sentido, a infografia deve ser compreendida aqui como o modo de inscrição que dá origem não somente a infográficos (as representações diagramáticas discernidas por Cairo), mas a qualquer tipo de apresentação gráfico-visual de informações (como reportagens, relatórios de pesquisa, apresentações de *slides*, histórias em quadrinhos e animações documentárias, etc.).

Especificando melhor, a utilização do termo infografia de modo a enfatizar a grafia da informação vem a atender três propósitos. O primeiro é pôr o foco na estruturação do discurso, que pode assumir a forma narrativa e se valer de seus recursos de inteligibilidade, caso assim se deseje. O segundo é realçar a importância do design na tarefa de designação e arranjo dos signos a fim de compor um texto no qual palavras, números, figuras geométricas, diagramas, ilustrações e fotografias são congregados no espaço plano do papel ou da tela de computador. O terceiro é se esquivar, na medida do possível, da sinonímia entre

infografia e infográfico, de modo a reservar a primeira nomenclatura para a escrita ou grafia da informação e a segunda para os tipos de diagramas que equivalem a um texto completo, onde o verbal e o pictórico se encontram em uma relação de complementariedade, ou seja, onde as figuras exibidas dispensam maiores explicações verbais e as palavras e números presentes prescindem de ilustrações.

Entende-se aqui que a diferenciação entre infografia e infográfico seja útil porque toda apresentação gráfico-visual de informações pode ser considerada uma manifestação escrita da informação, logo uma infografia, mas nem toda apresentação gráfico-visual se trata exatamente de um infográfico (uma representação diagramática de dados). Por exemplo, Alberto Cairo relata que dentro do campo do design da informação, alguns praticantes e teóricos trabalham com uma clara distinção entre dois modos de representar visualmente a informação: o infográfico (*infographics*), que seria um meio de contar histórias ou apresentar informações por intermédio de gráficos, mapas e diagramas; e a visualização da informação (*information visualization*), que seria uma ferramenta ou meio próprio para explorar conjuntos de dados e assim descobrir informações e histórias (CAIRO, 2013, p. XV-XVI). Embora o próprio Cairo prefira não trabalhar com uma distinção rígida entre os dois modos, compreendendo-os como os polos do contínuo que representa a classe dos gráficos como um todo e que vai da apresentação, de um lado, até a exploração, do outro, ainda assim ele difere um infográfico de uma visualização, na medida em que o primeiro é um diagrama que serve mais à apresentação e a segunda um gráfico que se presta mais à exploração (ibidem). Não bastasse essa diferenciação, também é preciso levar em conta que um infográfico ou visualização sozinhos nem sempre correspondem a uma apresentação gráfico-visual de informações completa, já que esta pode vir a ser composta por mais de um destes dois tipos de diagrama, ou mesmo por uma conjunção dos dois, como acontece nas publicações *O Mundo em Infográficos* (RICHARDS & SIMKINS, 2013) ou *The Infographic History of the World* (D'EFILIPPO & BALL, 2013), por exemplo. De todo modo, os exemplos citados deixam claro que os infográficos não são o único modo de representar, apresentar ou inscrever a informação técnico-científica, existindo também as visualizações, assim como outros formatos de certo modo mais amplos, não mencionados, mas que vão além do formato do diagrama, como o relatório, o documentário, a reportagem, o livro ilustrado e até mesmo as histórias em quadrinhos.

Assim, pelas razões listadas, considera-se útil reservar os termos “infográfico” e “visualização da informação” (ou de dados) para se referir a tipos específicos e utilizar a nomenclatura “apresentação gráfico-visual da informação” para se reportar à classe que idealmente reúne todos os artefatos caracterizados por serem inscrições materiais da informação. Naturalmente, a escolha dessa nomenclatura encerra em si uma inevitável ambiguidade e uma arbitrariedade calculada. As apresentações são de fato “apresentações” ou seriam mais bem compreendidas como “representações”? Na verdade, elas são as duas coisas ao mesmo tempo: por um lado, elas põem um certo tipo de representação, as informações, na presença do público, e neste sentido elas são “apresentações”; por outro lado, elas estão no lugar de algo, um estado nacional ou uma sociedade, por exemplo, como sugere o caso das estatísticas, e nesta acepção elas são “representações”. Sendo assim, a opção pela nomenclatura “apresentação” na presente tese se deve apenas à necessidade e mesmo vontade de acentuar sua natureza como uma representação de segunda instância, já que a de primeira seria a informação, e também de marcar a importância da dimensão do espetáculo, na qual se dá o contato entre o emissor e o receptor, permitindo que o primeiro ponha as informações e seu objeto de referência na presença do segundo. Portanto, em nenhum momento se deve descartar o caráter de representação também investido naquilo que se define aqui como apresentação gráfico-visual da informação.

Indo adiante, dentro da classe das apresentações gráfico-visuais da informação, pode-se prever a existência de um gênero em especial, cujo delineamento aqui se define de maneira provisória, conjectural, e apenas para fins do presente estudo: o das narrativas verbo-icônicas não-ficcionais. Ora, se de fato existem histórias estatísticas ou infográficos narrativos, é justo pensar que tais artefatos pertençam a este gênero hipotético. Além disso, o gênero das narrativas verbo-icônicas não-ficcionais é aqui conjecturado em plena conformidade à grande divisão distinguida por Paul Ricœur dentro do campo narrativo (entre a narrativa de ficção e a narrativa verídica), ao modelo da linguagem de Michael Twyman (que prevê a possibilidade de uma linguagem visual gráfica) e à peculiaridade das narrativas de encontrarem expressão em substâncias diversas, inclusive as verbo-icônicas, tal como indicam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes.

2.5. Contando as contas

Discernida a espécie de escrita ou grafia que dá origem às narrativas verbo-icônicas não-ficcionais e esboçado o gênero que as conteria, resta agora levar as questões levantadas pela presente investigação para o campo onde podem ser produtivamente trabalhadas: a prática de compartilhamento de informações efetivada por organizações que coletam estatísticas sobre populações humanas. Tendo isso em vista, elege-se o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, o principal provedor de dados sobre a população brasileira, como horizonte de reflexão e de aplicação dos resultados da presente tese, já que o trabalho de disseminação de informações regularmente feito pelo instituto oferece o contexto apropriado para o estudo da aplicação do saber narrativo na tarefa de configurar a apresentação gráfico-visual de informações e para a avaliação da composição da intriga como princípio formal para o design de narrativas verbo-icônicas destinadas à intermediação de estatísticas.

Para além de meu pertencimento ao quadro de servidores do IBGE e do conhecimento que detenho de suas atividades de disseminação de informações, por lá ocupar cargo de designer gráfico neste exato setor, a opção de aproveitá-lo como horizonte de reflexão e aplicação se deve ao fato de se manifestarem explicitamente no instituto muitas das questões aqui trabalhadas, como a prospecção por formas mais eficientes de intermediar os conhecimentos obtidos em pesquisas e o programa ético, estético, poético e político que subjaz ao fazer técnico-científico. Este último aspecto, por exemplo, pode ser prontamente notado na já mencionada missão do IBGE: retratar o Brasil significa dar a este peculiar personagem um perfil estético, sensível, visível, o que só é possível mediante uma operação essencialmente poética, de produção de uma obra de imitação, um objeto-cópia do objeto-modelo, o estado brasileiro; além disso, essa representação tem uma finalidade ética – de descrever as ações e contingências que levam a população brasileira a experimentar a felicidade (níveis satisfatórios de emprego, renda, saúde, segurança alimentar, etc.) ou a infelicidade (desemprego, desigualdade econômica, pobreza, doença, fome, etc.) – e, ao mesmo tempo, política – de facultar os cidadãos a agir de maneira informada para alcançar os bons fins. Também é preciso pontuar que há na missão do IBGE componentes axiológicos e retóricos que refletem o discurso de legitimação da ciência, como o

enaltecimento da informação técnico-científica e a tentativa de persuadir o público de que sem esta não se pode conhecer a realidade nem se exercer a cidadania.

A adequação do contexto provido pelo IBGE ao estudo aqui empreendido fica ainda mais nítido quando o programa ético, estético, poético e político anunciado por sua missão institucional ganha uma reveladora complementação através do recente vídeo comemorativo dos 80 anos do instituto⁶³, que termina com o seguinte adágio: “Em 2016 o IBGE completa 80 anos; 80 anos contando a história do Brasil e dos brasileiros”. Tal sentença reflete a questão da narrativa aqui investigada, mostrando que, para o IBGE, a atividade de contar a história, de elaborar narrativas verídicas a respeito do estado brasileiro e de sua população sempre foi uma de suas prioridades, a qual exerceu ao longo de sua existência. Com sua missão e o complemento trazido pelo vídeo comemorativo de seus 80 anos, o instituto aparenta assumir que retratar e contar histórias – duas atividades preminentemente estéticas e poéticas, mesmo quando voltadas para expressar conteúdos verídicos – estão no cerne de seu trabalho e são essenciais para que ele provenha o produto que oferece à sociedade: o conhecimento.

De fato, como indica o programa subjacente às atividades do IBGE, não basta que se façam as contas, ou seja, que se colem os dados e com eles se executem cálculos para se obter informações: é preciso também contar as contas, pois a coleta de dados e seu posterior processamento só têm valor na medida em que o conhecimento obtido nos cálculos é transmitido a alguém e lhe sirva para algum fim ético ou político. Não bastasse isso, do ponto de vista cognitivo, as operações de coletar e processar dados são inócuas se os resultados das contas não forem contados, pois, como visto, o conhecimento é um efeito produzido na mente: ele só existe no âmbito da inteligência. Logo, se as contas aparecem inscritas sobre alguma superfície, seja a do papel ou a da tela do computador, por exemplo, elas só têm a chance de virar conhecimento quando alguém se presta a interpretá-las, momento no qual o narrador implicado na apresentação das contas (o IBGE, o estatístico, o cientista) começa a contá-las ao interpretador. Caso a narração seja suficientemente boa e alcance seu efeito próprio, o receptor terá o prazer de conhecer algo que até então desconhecia.

⁶³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m4PI5bJQZP4>>. Acesso em: 10 set. 2016.

É preciso então, por princípio, reconhecer a relação atávica do narrar com o conhecer. Este vínculo é manifesto já na própria palavra narrativa, pois, como lembra Paul Ricœur, a raiz *na-* é supostamente comum a todos os modos de cognoscibilidade (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 275, nota 63). Como aponta Hayden White, isso se deve ao fato de as palavras narrativa e narração derivarem, por intermédio dos termos latinos *gnārus* e *narrō*, da raiz *gnâ*, proveniente do sânscrito e que significa conhecer⁶⁴ (WHITE, 1981, p.1). Seja como for, mais importante do que a própria etimologia da palavra narrar, é admitir que o conhecimento requer um contar, ou seja, ele precisa ser estruturado em uma forma que lhe dê sentido, seja para tornar inteligível a apresentação do objeto a que se refere, seja para permitir sua transmissão, do indivíduo que o possui para os indivíduos que ainda o ignoram.

Da mesma forma que há um forte parentesco entre o conhecer e o narrar, há um paralelismo acentuado entre o contar (no sentido de computar) e o contar (no sentido de narrar) que vai além da homonímia. A grosso modo, as duas operações reúnem uma série de quantidades ou eventos, somando ou subtraindo seus valores ou efeitos, calculando ou estimando o impacto de uns sobre os outros, de modo a chegar a um número ou situação final. Além disso, tanto em uma conta quanto em um conto, a sequência com que as quantidades ou eventos aparecem costuma ter relevância lógica, pois na maior parte dos casos a ordem dos fatores altera o resultado de ambos. O mesmo paralelismo entre os dois sentidos da palavra “contar” também se verifica no termo inglês “*account*”, que designa tanto uma conta quanto um relato, uma história ou uma descrição. Hayden White, por exemplo, com frequência se refere ao discurso histórico como uma “*account of events*”, o que pode ser entendido tanto como um relato quanto um cálculo dos eventos historicamente relevantes (WHITE, 1981, p. 5). Seja como for, embora decerto haja um paralelo entre as duas operações, é importante frisar que tanto White quanto Ricœur deixam claro que a narrativa não se resume a um cálculo dos eventos ou dos agentes da ação (ibidem; e RICŒUR, 2010, v. 1, p. 379).

Já merecidamente respeitado como um contador (no sentido de fazer as contas) de grande credibilidade, o IBGE, por meio de sua missão e vídeo comemorativo, parece também querer ter reconhecidas suas funções de retratista e

⁶⁴ Vale acrescentar que esta mesma raiz, advinda do sânscrito, dá origem à palavra grega *gnôsis*

de narrador (contador de histórias). O que certamente é cabido, pois o IBGE, sendo conhecedor de importantes aspectos demográficos e socioeconômicos acerca da população do estado brasileiro, não pode se esquivar de expressar tal conhecimento e contá-lo a quem precise dele. Sendo assim, para realizar seu programa de maneira satisfatória, tanto quanto investir no aprimoramento metodológico e tecnológico, o instituto também precisa recorrer a aportes advindos da poética, da narrativa e do design, incorporando as proficiências destas disciplinas às suas práticas cotidianas. Naturalmente, isso é válido não somente para o IBGE, mas para toda instituição provedora de estatísticas de interesse público, o que engloba, além de órgãos estatais, entidades privadas e organizações não governamentais, como é o caso da fundação *Gapminder*, que Hans Rosling ajudou a criar.

O IBGE é aqui tomado como exemplo porque o que acontece no instituto é em certa medida extensível a toda a classe das instituições provedoras de estatísticas de interesse público, assim como o que vale para toda esta classe é aplicável ao IBGE, desde, é claro, que não se tome nenhum ponto como absoluto e se respeite as particularidades de cada caso. É neste sentido que as diretrizes éticas, estéticas, poéticas e políticas discerníveis na missão do IBGE são facilmente encontráveis nos programas de outras organizações provedoras de estatísticas⁶⁵, e que as recomendações de Hans Rosling – de contar a história presente nos números por meio de uma imagem bonita e inteligente – e a da ONU – de empregar as histórias estatísticas na comunicação de dados oficiais sobre populações – são aplicáveis ao IBGE.

(γνῶσις), que significa conhecimento.

⁶⁵ Como acontece, por exemplo, no caso da fundação *Gapminder*, cuja missão, apresentada na nota 6 da presente tese, passa o entendimento de que com visões de mundo facilmente compreensíveis e fundamentadas em fatos se pode combater a ignorância. Aqui também há o elogio ao saber científico, assim como ao prodígio das recentes técnicas de visualização de dados: para entender o mundo é preciso vê-lo e esta visão precisa estar baseada em estatísticas. Logo, além de um programa ético, estético, poético e político (visualizações para dar fim à ignorância), também operam componentes axiológicos e retóricos similares aos encontrados na missão do IBGE. Em ambos os casos e em outros similares é sempre bom lembrar o que diz Edgar Morin: “Na ciência há um predomínio cada vez maior dos métodos de verificação empírica e lógica. (...) E, no entanto, por todo lado, erro, ignorância e cegueira progredem ao mesmo tempo que nossos conhecimentos” (MORIN, 2011, p. 9).

2.6. O narrador implicado

Como visto, a presente tese procura examinar a ideia de história estatística – ou de apresentações gráfico-visuais de estatísticas em forma de narrativa – tendo como horizonte de reflexão e de aplicação o contexto da disseminação de informações realizada pelo IBGE. No entanto, para que este exame se efetive é preciso resolver uma questão embaraçosa logo de saída. Quando Hans Rosling fala da história presente nos números e a ONU de uma história sobre os dados, fica a impressão de que não há um narrador e que os fatos trazidos pelas estatísticas narram a si mesmos. Essa concepção parece camuflar todo o trabalho de conceituação (dizer o que pertence a qual categoria), seleção (os dados que ficam e os que são descartados), arranjo (a organização dos dados selecionados), consubstanciação (aplicação de uma forma material aos dados) e mediação (o modo como o narrador apresenta os dados organizados ao público) que envolve a construção não só de uma narrativa, mas também de uma pesquisa científica. No entanto, há sempre um narrador implicado e, por trás deste narrador, um autor. Como informa Mikhail Bakhtin, em uma obra literária, o autor é o centro organizador do conteúdo-forma (BAKHTIN, 2011, p. 173), fato que não deixa de ser verdadeiro mesmo para textos sem fins artísticos. Portanto, não se deve esquecer que as estatísticas jamais se narram, mas são sempre narradas por uma ou mais pessoas, as quais, por sua vez, falam em nome próprio ou no de uma instituição e conceituam, selecionam, arranjam, consubstanciam e mediam as informações que desejam apresentar.

A noção trazida por Bakhtin do autor como centro organizador do conteúdo-forma pode ser facilmente transportada da obra literária para o caso das histórias estatísticas, ajudando a mostrar como se pode aplicar a estas a dialética do explicar e do compreender delineada por Ricœur em sua hermenêutica. Pelo lado do explicar, as estatísticas consistem num prodigioso desenvolvimento das ciências formais e ajudam a explicitar correlações e relações de causalidade entre objetos, fenômenos e processos; pelo lado do compreender, elas são extremamente sensíveis, não somente à forma como são categorizados os objetos, fenômenos e processos a que se referem (o que pode alterar substancialmente seus valores e significados), como também à forma como elas próprias são selecionadas, arranjadas, consubstanciadas e mediadas (o que pode tanto alterar

seus valores e significados quanto deixá-las abertas a múltiplas interpretações, inclusive as equivocadas). Portanto, a exatidão das estatísticas depende diretamente de seu centro-organizador, as mulheres e os homens que conceituam, registram, plasam e apresentam os fatos, exigindo que o explicar proporcionado pela quantificação entre em acordo com o compreender que lhe é inerente, pois só se pode quantificar e relacionar o que antes é categorizado.

A partir das noções de narrador implicado e de autor como centro-organizador do conteúdo-forma, as histórias estatísticas podem ser entendidas não somente como um artefato técnico-científico, mas também poético, o que, no fim das contas, não é um problema, pois a pretensão da poética, assim como a da ciência, é o de revelar verdades sobre o mundo. Justamente por isso, o caso das narrativas verbo-icônicas destinadas à apresentação de estatísticas se mostra profícuo para se trabalhar e desenvolver não só a dialética do explicar e do compreender, mas também a própria dialética da ciência com a arte. Mais do que isso, este caso também se anuncia fecundo para se discutir o próprio lugar do design, que devido a seu campo de aplicação indeterminado e sua natureza interdisciplinar, oscila entre a ciência e a arte, entre a tecnologia e as humanidades, entre o conhecimento dos fatos físicos e o dos fatos humanos. No que diz respeito a isso, a dialética do explicar e do compreender, postulada pela hermenêutica de Ricoeur, pode trazer uma contribuição decisiva para a pesquisa em design ao mostrar que a prática de configuração de artefatos, por mais que se assente em conhecimentos técnico-científicos, é sempre um fato humano, pois seu centro-organizador não está nos próprios objetos e muito menos nos fatos físicos envolvidos no processo⁶⁶, mas nas mulheres e homens que realizam esta tarefa, assim como nos usuários a quem se destinam os artefatos.

É esse espírito – o espírito humano inerente ao compreender (*verstehen*), mas que não perde de vista a fisicalidade da matéria, do próprio corpo e do mundo que seu trabalho configura – que anima a presente tese. Munido deste espírito, o estudo aqui conduzido, dentro do que se espera da abordagem hermenêutica, procura fornecer uma interpretação para a virada narrativa que repercute sobre os campos da disseminação de informações e do design de informação, tentando

⁶⁶ Os fatos físicos são mais bem compreendidos como restrições de projeto, já que sua relevância na configuração final é inquestionável, mas as decisões sobre como moldar a matéria diante das opções factíveis são sempre tomadas pelos organizadores humanos.

delimitar as raízes e implicações do uso da forma narrativa na configuração do relato de conhecimentos de natureza técnico-científica.

Enquanto os motivos da virada narrativa são gerados por uma conjunção de múltiplos fatores histórico-culturais, como se discute no próximo capítulo, sua principal implicação, segundo a interpretação aqui provida, já se adianta aqui: a apresentação gráfico-visual da informação, para ser narrativa, precisa ser configurada como uma intriga. Para demonstrar este fato, a presente tese investe profundamente no espírito da dialética do compreender e do explicar, e toma a liberdade de trazer para este estudo a própria práxis do design, apresentando infográficos desenvolvidos por mim, que compõem uma série, na qual busquei aplicar aportes oriundos do saber narrativo e da dinâmica de projeto do design de histórias, de modo a configurar uma narrativa verbo-icônica que veicula informações provenientes dos censos demográficos do Brasil. A série de infográficos – desenvolvidos para fins deste estudo e de um projeto do Laboratório de Design de histórias (Dhis) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio – constitui, assim, uma única apresentação gráfico-visual de estatísticas e possui um caráter meramente experimental, estando aberta a desenvolvimentos futuros. Seu intuito é pôr em prática as contribuições que o conceito de composição da intriga e a dinâmica do design de histórias podem trazer para a configuração gráfico-visual de relatos estatísticos sobre a sociedade, de modo a delimitar as possibilidades abertas e os limites impostos pela forma narrativa para a intermediação de conteúdos técnico-científicos.

O exercício de configuração realizado evidencia que o conhecimento técnico-científico é condicionado tanto por modos de estruturação formal pré-existent⁶⁷ quanto por procedimentos de controle e delimitação do discurso, tais como os identificados por Michel Foucault: quem pode discursar e do que se pode tratar, o que pertence ao domínio do verdadeiro, as regras disciplinares ou doutrinárias, o autor como unidade e origem da significação de um texto (FOUCAULT, 2013, p. 20). Tendo em vista os paradigmas de forma e os procedimentos que restringem o discurso, que funcionam ambos, ora como modelos gerativos, ora como regras restritivas, parece justo extrapolar para todo o

⁶⁷ No caso do exercício de configuração aqui conduzido, o paradigma formal aplicado foi aquele próprio à narrativa segundo Ricœur, ou seja, a composição da intriga; contudo poderiam ter

campo do conhecimento humano, a conclusão de Ludwig Wittgenstein a respeito da lógica⁶⁸: os limites do conhecimento são determinados pelos limites do que se pode representar por meio da linguagem. E deve-se entender este poder representar tanto como o ter a capacidade ou a faculdade de representar, quanto o ter direito ou a autoridade para expressar o conhecimento.

A respeito dos limites do conhecimento científico e das linguagens é salutar que se mencione aqui duas ideias-limite que ajudam a cercar o que se pode conhecer e também definir a fronteira para além da qual as representações perdem qualquer utilidade. A primeira é apresentada por Paul Ricœur, a partir da obra de Louis O. Mink: a definição de Boèce do “conhecimento que Deus tem do mundo” ou *totum simul*, que corresponde a uma paisagem de acontecimentos na qual todos os momentos sucessivos do tempo estão copresentes e podem ser captados em uma única percepção (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 264). O *totum simul* seria o objetivo supremo da compreensão humana, ou seja, o de apreender o mundo como totalidade e poder ver todas as coisas juntas num só olhar, já que o projeto humano, segundo Mink, consiste em ocupar o lugar de Deus (ibidem). Embora esta compreensão divina esteja fora do alcance, ela serve para demonstrar o quão ambiciosa a humanidade pode ser em sua busca por conhecimento e o perigo encerrado na acumulação de conhecimentos: quanto mais se sabe, mais se acredita estar perto da compreensão de Deus. Fora isso, entender o mundo como uma totalidade é um convite para visões totalitárias e redutoras: na impossibilidade de ver tudo ao mesmo tempo, as tentativas de captar tudo num só olhar implicam na subtração de alguns fatores ou agentes, que assim ficam relegados à invisibilidade ou ao esquecimento programados.

A outra ideia-limite advém de um texto de Jorge Luis Borges, intitulado *Sobre o Rigor da Ciência*⁶⁹, no qual é apresentado um império tão desenvolvido em cartografia que possuía um mapa do tamanho de seu próprio território, coincidindo ponto por ponto com este, mas que logo se revelou inútil, apesar de ser um verdadeiro prodígio científico (BORGES, 2012). Ora, se uma

sido outros os formatos aplicados para a transmissão de conteúdos técnico-científicos, como a dissertação, a tese, o ensaio, por exemplo.

⁶⁸ Na proposição 5.6 da obra *Tractatus Logicus-Philosophicus*, Ludwig Wiggstein assevera que “os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (WIITGENSTEIN, 2016), tradução livre para “*the limits of my language mean the limits of my world*”.

⁶⁹ Tradução livre para: “Del rigor en la ciencia”.

representação é tão perfeita que equivale àquilo que ela representa, ela se torna desnecessária, pois a coisa em si já existe e o trabalho de realizar uma cópia exata seria apenas uma perda de tempo, energia e recursos materiais. Daí se conclui que o trabalho da ciência não deve ser o de tentar copiar o real e que as representações não cumprem sua finalidade se forem cópias perfeitas do real: o propósito destas é o de trazer a realidade ao pensamento para, assim, torná-la compreensível.

Às duas ideias-limite, parece justo contrapor uma ideia-modelo: a obra *As Cidades Invisíveis*, na qual Ítalo Calvino imagina um diálogo entre Kublai Khan, o imperador dos tártaros, e o célebre viajante Marco Polo (CALVINO, 1990). Diante da imensidão de seus domínios, Khan se sente melancólico por não poder conhecer e compreender tudo o que lhe pertence e, assim, verdadeiramente possuir seu império; apenas se alegra quando Marco Polo lhe conta histórias precisas e minuciosas acerca das cidades conquistadas por seu exército. Ao contrário do mapa apresentado pelo texto de Borges, a narrativa de Calvino é um exemplo de cartografia útil, pois a partir dos relatos particulares que Marco Polo faz sobre cada cidade, Khan obtém, aos poucos e à distância, sem testemunhar pessoalmente, uma compreensão de seu império: cada descrição de cidade trazia algo válido para todas as cidades, o que lhe permitia elaborar modelos para explicar o todo constituído por elas. Ao mesmo tempo em que demonstra que a utilidade das representações para o conhecimento não reside em copiar o real, o texto de Calvino ilustra os obstáculos e armadilhas inerentes à ambição de tudo conhecer e à vontade de compreender tudo em uma única visão: sempre que Khan estabelecia um modelo explicativo de seu império, Marco Polo provava o quanto este era insuficiente ou falho, justamente por excluir aspectos descritivos e conjunturais importantes, como não considerar que as cidades mantêm o mesmo nome apesar de mudarem com o tempo.

Assim, o texto de Calvino, ao mesmo tempo que critica alguns fundamentos do saber científico, como as categorizações e generalizações, oferece um antídoto contra as visões totalizantes, redutoras, enganosas e inúteis, mostrando uma forma plural, não excludente, honesta e proveitosa de se esmiuçar um objeto que se queira conhecer. Não à toa, Edward Tufte cita *As Cidades Invisíveis* como um exemplo a ser seguido nas visualizações da informação, na medida em que a obra gera, ao mesmo tempo, uma leitura micro – de cada cidade, do que ela tem de específico e do que ela contém de geral – e uma leitura macro – que permite uma

visão geral do império de Kublai Khan, superior a qualquer soma das características das individuais das cidades que o constituem (TUFTE, 2006b, p. 37). A obra de Calvino também é considerada exemplar por Howard Becker que a classifica como um legítimo relato sobre a sociedade, não somente porque o texto expõe uma teoria social das cidades, mas por ele ilustrar com eloquência, em formato de parábola, a aventura humana na busca por conhecimento, com suas reviravoltas, mudanças de perspectiva, revisões de categorias, adoções de novos paradigmas, etc. (BECKER, 2011). De fato, Calvino neste texto formidável problematiza a ciência e sua inter-relação com a linguagem, mostrando que se deve desconfiar da literalidade das palavras e da precisão absoluta dos números, pois o maior equívoco daquele que quer conhecer é tomar a representação pela coisa representada.

Aproveitando esta incursão na literatura, que decerto demonstra como a arte revela verdades que a ciência teima em negar, parece apropriado mencionar uma outra obra excepcional em que são eloquentemente ilustrados os procedimentos de controle e delimitação do discurso de que fala Michel Foucault⁷⁰: *O Alienista*, de Machado de Assis. Nesta narrativa, o médico psiquiatra Simão Bacamarte busca cientificamente determinar a fronteira entre a loucura e a razão, para separar os que têm juízo dos que não têm. Assim, este personagem ocupa a posição de autor, de onde emana a conceituação do que é loucura e do que é razão, sempre em plena obediência às regras disciplinares e aos critérios de verdade da ciência: ele é quem tem o direito e o poder de usar a palavra e dizer quem é louco e quem é são. À medida que ajusta sua escala para mensurar a loucura alheia, Bacamarte toma como insanidade traços emocionais outrora considerados como saudáveis, inclusive os que, idealmente, caracterizam o humano (a generosidade e a gentileza, por exemplo), vendo-se obrigado a internar em seu hospício cada vez mais pessoas; isso se sucede até o ponto em que ele conclui que o grande mentecapto é ele mesmo, soltando todos os internos e alienando a si mesmo.

Além de ilustrar de maneira brilhante as teses de Foucault, o texto de Machado de Assis demonstra como as categorias e os instrumentos que a ciência utiliza para determinar as coisas e medir o grau de verdade destas são consideravelmente vulneráveis aos chamados erros de tipo I ou falso positivo

(tomar como verdadeiro o que é falso) e de tipo II ou falso negativo (tomar como falso o que é positivo). No mais, da mesma forma que *As Cidades Invisíveis*, *O Alienista* mostra o perigo de reificar as representações produzidas pela ciência, pois como bem pontua Edgar Morin, “as fronteiras do mapa não existem no território, mas sobre o território” (MORIN, 2011, p. 37), ou seja, o conhecimento, suas categorias e suas medidas estão no âmbito do intelecto, da linguagem e da cultura e não na realidade factual em si⁷¹.

Dado que os limites do conhecimento são condicionados pelas possibilidades de expressão das linguagens, retorna-se ao espírito que anima a presente tese e que se encontra fundamentado nas noções de autor como centro-organizador (Bakhtin), de autor como origem das significações de um discurso (Foucault) e, sobretudo, no princípio da compreensão, que admite as intervenções do autor na investigação científica. Como comprovaram os teóricos do compreender (*verstehen*), este espírito não é assombração, mas alma: não é fonte de erro, é fonte de engenho. Exatamente por isso, o estudo aqui conduzido recorre a ele com frequência, tomando a liberdade, como dito, de aceitar algumas participações autorais minhas, principalmente nas etapas de análise e experimentação.

Vale ressaltar que isso não se dá somente em virtude de uma questão de acuidade⁷², mas também como modo de marcar uma posição, pois me parece justo que, em uma pesquisa em design, aceite-se o saber prático e as reflexões de um designer sobre seu próprio ofício, a exemplo do que fizeram os historiadores para resistir à onda positivista que tentou tomar seu campo. Aliás, um posicionamento como este até me parece urgente em um momento em que outros campos passam

⁷⁰ E certamente de outras teses de Foucault, como a do hospital como instrumento de controle social e a da segregação da loucura (FOUCAULT, 1996, p. 99 e p. 113).

⁷¹ Aqui vale lembrar as definições de “conhecimento” e “realidade” trazidas por Peter Berger e Thomas Luckmann: “realidade” seria a qualidade dos fenômenos que possuem um ser independente da volição humana e “conhecimento” seria o grau de certeza que se tem de que os fenômenos são reais (BERGER & LUKMANN, 2014, p. 11). Segundo os autores, o conhecimento é socialmente relativo, pois a realidade tomada como certa ou genuína varia de contexto social (o que é verdadeiro para as pessoas comuns no dia-a-dia pode ser falso para o filósofo, por exemplo) e de cultura para cultura (o que é real para um monge tibetano, pode não ser real para um negociante americano, por exemplo) (ibidem, p. 12-13). Estas definições estão na base da mais importante concepção provida pelos mesmos autores: a de que o conhecimento da realidade é uma construção social (ibidem, p. 28-29).

⁷² Afinal, viu-se na discussão do compreender (*verstehen*) que não se pode desprezar a subjetividade autoral na elaboração da pesquisa científica como um todo, o que inclui os trabalhos acadêmicos, como o aqui realizado, e as histórias estatísticas, como as aqui tratadas.

a incorporar a própria metodologia do design (sob a alcunha de *design thinking*), visando a aprimorar suas práticas e gerar conhecimentos⁷³. Neste sentido, considero bastante pertinente que a pesquisa em design não apenas faça empréstimos aos métodos de outras disciplinas, mas também recorra à metodologia de seu próprio campo.

Tendo isso em vista, a presente tese em alguns momentos se vale das reflexões de um designer – que se ocupa de criar apresentações gráfico-visuais de estatísticas dentro do IBGE – a respeito de seu próprio ofício, assentadas na licença que este se permite para comentar o próprio trabalho e para utilizar a própria práxis, visando a testar os conceitos teóricos sobre narrativa reunidos ao longo deste estudo. No mesmo sentido, esta tese em certos trechos se assemelha a um esboço de tratado sobre poética e cognição, cuja pretensão é reunir alguns apontamentos supostamente úteis para a tarefa de configuração gráfico-visual de relatos estatísticos sobre a sociedade. No mais, além de ser uma reflexão sobre a tarefa de configuração de apresentações gráfico-visuais de estatísticas a fim de que estas produzam seu *érgon*, o prazer de conhecer, esta tese também é uma revisão e um desenvolvimento de minha própria produção teórica, sobretudo do estudo que desenvolvi anteriormente, sob orientação da professora Anamaria de Moraes, a respeito da comunicação de estatísticas por intermédio de infográficos (CORREIA & MORAES, 2009).

2.7. Dialética do duplo contar (ou do “computar e narrar”)

Meu estudo anterior tinha como objetivo fazer uma avaliação ergonômica acerca da influência dos infográficos sobre a tarefa cognitiva de obtenção de informações. Em testes experimentais, verificou-se que, em média, os infográficos

⁷³ De fato, parece haver uma descoberta geral daquilo que os estudantes e praticantes de design logo aprendem: muitos problemas, práticos ou teóricos, possuem uma indeterminação fundamental e levam a soluções que são contingentes e provisórias, já que diversos dos inúmeros fatores restritivos de um projeto, sejam eles de ordem natural ou física (materiais e processos de fabricação) ou de natureza humana e social (cronograma, orçamento, regulamentos, a proficiência e autonomia do designer, a cadeia decisória que aprova o projeto, etc.) são em algum grau imprevisíveis ou incontroláveis. Em outras palavras, como bem aponta Richard Buchanan, o design é uma disciplina integrativa de saberes e práticas, advindas tanto das artes quanto das ciências, apta para lidar com problemas de natureza indeterminada, confusa ou complexa, pois o campo de aplicação do design é igualmente indeterminado e potencialmente universal em escopo (BUCHANAN, 1992, p. 14-19).

favoreciam uma aquisição mais rápida da informação e que os participantes, na interação com estes, os consideraram satisfatórios, cativantes e fáceis de usar. Em linhas gerais, este estudo se baseou no conceito da caixa preta, ou seja, os testes procuravam medir os efeitos que os infográficos provocavam sobre a recepção das informações veiculadas (compreensão, velocidade e satisfação do usuário), deixando entre parênteses suas variáveis internas (as relações dos elementos no espaço, as famílias tipográficas, a qualidade das ilustrações, as escalas tonais e cromáticas, etc.), justamente por estas serem inúmeras e impossíveis de manter sob controle, dentro das restrições da pesquisa então conduzida. Este estudo apontava para um desenvolvimento futuro, que seria justamente o de adentrar a caixa preta e experimentar com as variáveis de design para descobrir como elas afetam a recepção de informações e a obtenção de conhecimentos. O estudo também indicou a pertinência de se desenvolver instrumentos mais sofisticados para aferir a satisfação dos usuários, já que os resultados sugeriam a prevalência de fatores emocionais e de conforto no tipo de interação investigada, os quais afetariam inclusive a compreensão dos conteúdos e a velocidade de leitura. A presente tese nasce justamente da vontade de levar adiante este estudo e seu objetivo de verificar como o design pode ajudar a promover a obtenção de conhecimentos, focando agora em duas variáveis: a estruturação da apresentação gráfico-visual de informações em forma de narrativa e o prazer de aprender.

O estudo anterior, ao trazer uma medida do quanto a forma de apresentação das informações influi sobre os efeitos emocionais e cognitivos gerados durante a recepção, já indicava a conveniência de uma guinada para métodos qualitativos como os aqui adotados. De fato, tratar da forma, de sua mútua dependência com o conteúdo e dos efeitos emocionais e cognitivos que ela desperta requer uma descrição qualitativa mais profunda antes de se prosseguir com estudos quantitativos que de algum modo busquem dimensionar a “relação forma *versus* conteúdo *versus* efeitos emocionais e cognitivos”, afinal, as variáveis em jogo são inúmeras, além de escaparem a qualquer conceituação que se pretenda absoluta.

Ao se constatar que os métodos qualitativos seriam os mais apropriados para dar continuidade ao estudo anterior, adotou-se a perspectiva de abordagem provida pela hermenêutica de Ricœur, justamente por ela revelar que os efeitos emocionais produzidos no receptor são antes construídos pelo autor ou autores na obra de representação. Como visto, esta concepção demonstra que se trata, na

verdade, de uma dupla tarefa de interpretação: a do autor ou autores que querem comunicar um sentido e para tanto precisam moldá-lo a partir de inúmeras substâncias de expressão, inclusive as gráfico-visuais e verbo-icônicas; e a dos receptores que diante da obra buscam recuperar e se apropriar dos sentidos que o autor ou autores moldaram nesta. Vale mencionar que, ao atentar para a dupla tarefa de interpretação e para seus resultados ou efeitos, a hermenêutica de Ricœur de certo modo preserva o viés ergonômico que orientou o estudo anterior, o que se prova bastante vantajoso, já que tal perspectiva ajuda a pensar a implicação mútua entre as tarefas de criação e de recepção da obra.

Contudo, por uma questão de recorte e viabilidade, a investigação aqui conduzida não pôde se ocupar das duas tarefas juntas e teve que dar preferência a uma delas. Neste sentido, uma diferença marcante entre o presente estudo e o anterior é que, enquanto o precedente privilegiou a tarefa de interpretação realizada na recepção, o atual opta por focar a tarefa de interpretação que se confunde com a configuração da obra, tomando o cuidado de não perder de vista a outra tarefa, que lhe é colateral. No sentido de viabilizar o atual enfoque e manter fidelidade ao tema aqui investigado, as variáveis de configuração foram todas resumidas em uma só variável independente, a composição da intriga, o que não é infundado, pois, segundo Ricœur, esta equivale a um dinamismo que compõe juntos fatores heterogêneos (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 114), ou seja, que faz com que elementos discordantes (ações e interações premeditadas ou contingentes, com seus cenários, agentes e pacientes) entrem em concordância e que uma organização se estabeleça entre eles e os integre: a história. Do mesmo modo, as variáveis dependentes da tarefa de configuração, os efeitos emocionais, são todas sintetizadas em uma só: o prazer de aprender ou conhecer.

Toma-se a liberdade de assim proceder, pois os elementos narrativos englobados pela composição da intriga (o narrador, as ações, os personagens, os cenários, a dinâmica temporal) não deixam de ser, na presente tese, objeto de descrições qualitativas minuciosas que honram sua importância dentro de uma história. Apenas por uma questão de operacionalidade eles são resumidos em uma só variável, a composição da intriga, afinal, são incontáveis as possibilidades de configuração de cada um, seja no plano meramente verbal, seja por meio de múltiplas substâncias de expressão. O mesmo vale para o prazer de conhecer: de modo algum se despreza que ele é composto por inúmeras variáveis emocionais e

cognitivas (afeto, repulsa, percepção, atenção, memória, inteligência, etc.), para não se mencionar as fisiológicas e culturais (saúde, cansaço, gosto, ideologia, moral, etc.); contudo, por uma questão de enfoque, estas são postas entre parênteses e deixadas para serem tratadas em oportunidades futuras.

Em suma, é por uma questão de recorte e de viabilidade que desta vez se prioriza a tarefa de configuração, já que o tema que se deseja aprofundar é o do uso da forma narrativa no design de apresentações gráfico-visuais da informação. Como do ponto de vista da configuração, o prazer de aprender é o resultado almejado, este é tratado aqui como o efeito que o design da apresentação gráfico-visual deve prover e, por isso, não há a necessidade de entrar em maiores detalhes a seu respeito, bastando estipulá-lo provisoriamente, para fins do presente estudo, como a síntese dos efeitos emocionais e cognitivos que uma obra pode despertar.

De todo modo, é preciso deixar patente e dar a devida consideração à importância do prazer, que, de acordo com o que se discutiu até aqui, mostra-se essencial para a narrativa, afinal, a expectativa de um deleite estético, emocional e cognitivo é o que seguramente faz com que alguém queira acompanhar uma história. Não bastasse isso, o prazer também é um componente primordial para o estudo aqui conduzido, pois muito provavelmente o principal motivo para que ocorra o atual apelo à narrativa como forma de estruturar as apresentações gráfico-visuais de informações seja a vontade de fazê-las despertar algo do prazer que se sente ao se acompanhar uma história bem contada.

Todavia, como o prazer produzido na interação com obras de representação é uma questão bastante complexa, ele requer estudos que o examinem com exclusividade, o que não se pôde fazer aqui. Em virtude disso, a investigação aqui conduzida se exime de delimitar o prazer de forma mais precisa e, sobretudo, de o medir, não só pela suspeita a respeito de sua incomensurabilidade, como também pela opção por seguir procedimentos qualitativos. Assim, a presente tese se restringe a reconhecer a importância fundamental do prazer e a trabalhar com ele de uma forma genérica, aceitando a sugestão de Ricœur e operacionalizando-o na forma do prazer de aprender, entendido como a síntese dos efeitos emocionais e cognitivos que uma obra pode despertar. Ainda assim, o presente estudo em nenhum momento deixa de dar ao prazer seu devido peso: o prazer de aprender não é nada menos que a finalidade ou função de uma apresentação gráfico-visual de informações, um aspecto que o viés ergonômico – que a hermenêutica de

Ricœur ajuda a preservar – não deixa passar despercebido, afinal, o prazer é um dos componentes da experiência do usuário na interação com artefatos de qualquer natureza e cabe ao design provê-lo⁷⁴.

Ao tratar da satisfação e do prazer, do tipo de artefato que veicula informações e de seu design, das estatísticas e da forma de apresentá-las, tentando dimensionar quantitativamente a tarefa de recepção dos conteúdos ou buscando compreender a tarefa de configuração do texto verbo-icônico que os intermedia, o estudo que conduzi anteriormente e o atual colocam em ação métodos e conceitos quantitativos e qualitativos, modelos de explicação e de compreensão, a contagem dos números e a contação de histórias. A princípio tais métodos e conceitos são antagônicos, mas a despeito de sua perene agonística, acabam por se conciliar, dada sua mútua dependência. Por isso a hermenêutica de Paul Ricœur, baseada na dialética do explicar e do compreender, é tão esclarecedora, demonstrando que “narrar já é explicar” (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 295) – pois a própria operação de composição da intriga faz com que a narrativa ponha em ação uma conexão causal (ibidem) –, mas deixando claro que uma narrativa somente vale como explicação científica desde que obedeça a procedimentos de delimitação de conceitos, autenticação dos fatos narrados e reflexividade crítica (ibidem, p. 291-293).

No entanto, a hermenêutica de Ricœur não é apenas esclarecedora, mas também inspiradora. Ela dá fundamento a dialéticas do quantitativo e do qualitativo, já em prática, ao mesmo tempo em que torna possível imaginar uma dialética do duplo contar, do cálculo com a narrativa, que seria apropriada para o estudo das apresentações gráfico-visuais e das imbricações da contagem com a contação. De fato, como visto com o próprio Ricœur e com Hayden White, uma narrativa verídica como um relato historiográfico costuma ter a estrutura de uma conta, embora seja mais do que isso, em razão dos fatores serem organizados segundo um juízo, um argumento ou uma moral (lição, ensinamento). Da mesma forma, toda conta é um conto, na medida em que não deixa de ser o relato de um percurso até se chegar a um resultado. Sendo assim, pensar as estatísticas como um duplo contar, ou seja, como computar e como narrar, embora soe como uma paralogia, não deixa de ter sua utilidade, sobretudo para se pensar sua

⁷⁴ Não à toa, tem crescido no campo do design e da ergonomia o interesse pela questão do relacionamento afetivo das pessoas com os produtos e do prazer que se pode usufruir na

apresentação, não importa por quais meios e substâncias de expressão, inclusive os gráfico-visuais e verbo-icônicos.

Aliás, seguindo o pensamento de Jean-François Lyotard, não se deve ver como defeito o caráter de paralogia de uma dialética do duplo contar. As paralogias, segundo Lyotard, servem justamente para isso, para tornar desconhecido o conhecido, ou seja, para se descobrir algo novo sobre o que já se conhece e reorganizar o conhecimento que já se tem (LYOTARD, 2006, p. 108 e nota 207, p. 110). Portanto, a oportunidade gerada pelas histórias estatísticas é a de discernir nelas não narradores que contam a própria história, mas sim as histórias incoativas (histórias potenciais, histórias ainda não contadas, “pré-histórias”) como Ricœur as chama (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 128), já prefiguradas no âmbito da experiência cotidiana, mas que aguardam um narrador humano, um centro-organizador, que as configure para que sejam enfim contadas. Assim, a partir da paralogia ou dialética do duplo contar, as estatísticas podem ser vistas como algo além de resultados do processo de contar quantidades (contagem): podem ser compreendidas como um modo de contar histórias (contaçoão).

Como prova a dialética do duplo contar, o conceito de paralogia de Lyotard parece ser bastante útil para pôr em prática algo que Gui Bonsiepe, apoiando-se em John Willinsky, defende: utilizar melhor o que já se sabe, reorientando a pesquisa científica para a utilização dos conhecimentos já existentes, em vez de investi-los apenas na produção de mais conhecimentos (BONSIEPE, 2011, p. 88-89). De fato, em uma era em que informações abundam ao ponto da saturação, o grande desafio consiste em saber e descobrir como e onde aplicá-las. Isso de certo modo vai ao encontro das reflexões de Gustavo Bomfim a respeito da possibilidade uma teoria do design: Bomfim enxergava que a competência do design não era propriamente a de produzir evidências científicas, mas sim a de utilizá-las na resolução de problemas específicos e práticos; deste modo, os conhecimentos advindos de outras áreas serviriam à fundamentação ou à crítica da atividade de projeto (BOMFIM, 2014, p. 15). Em cima dos pensamentos de Bonsiepe e de Bomfim, pode-se arriscar uma paralogia e se pensar a pesquisa em design como a pesquisa orientada a descobrir novas aplicações dos conhecimentos já existentes.

interação com estes, dando origem inclusive a especialidades como o design emocional, o projeto ergonômico afetivo e a hedonomia.

Ao menos, é isso o que a presente tese tem a pretensão de ser, já que, imbuída do espírito da compreensão (*verstehen*), aceita a imaginação criativa de seu centro-organizador (eu, o autor) para fazer lances fora do jogo ou paralogias, entendendo esta atitude como parte constituinte do próprio processo de construção do conhecimento. Em cima disso, o estudo aqui conduzido reconhece a riqueza e abraça a noção de paralogia trazida por Lyotard, que a define para além do erro lógico ou do pensamento assentado em premissas falsas. Por exemplo, no que tange à descoberta de novos usos para os conhecimentos já existentes, a paralogia muito pode colaborar, uma vez que ela significa a permissão ou licença para se fazer lances fora do jogo científico e assim descobrir verdades que escapam ao âmbito do que a ciência, em determinado momento, de acordo com o paradigma vigente, aceita como verdadeiro.

Decerto, o conceito de paralogia de Lyotard é fortemente construído, assentando-se em concepções profícuas advindas de outros autores, como Anatol Rapoport (para quem, toda teoria é útil na medida em que gera ideias), Peter Brian Medawar (que julga o fato de ter ideias como o êxito supremo para um cientista) e Paul Feyerabend (que se insurgindo contra o método científico, defende o anarquismo ou dadaísmo epistemológico) (LYOTARD, 2006, p. 108). Em cima do que dizem estes autores e se apoiando mais uma vez em Medawar, Lyotard conclui que “um cientista é alguém que em princípio ‘conta histórias’, cabendo-lhe simplesmente verificá-las” (ibidem).

Em cima disso e do que se discutiu até aqui, permito-me concluir que o estatístico, o pesquisador em design e o designer gráfico imbuído de configurar apresentações gráfico-visuais de estatísticas são compositores de intrigas, cabendo-lhes conceituar, autenticar e submeter à crítica as histórias que contam.

O uso da narrativa na apresentação gráfico-visual de estatísticas: raízes e implicações

O presente capítulo tem como objetivo trazer uma resposta à primeira grande questão que move a presente pesquisa: quais seriam as raízes e implicações da recomendação de usar a narrativa como forma de compor a apresentação gráfico-visual de estatísticas? Para tanto, foi realizada uma revisão bibliográfica que elenca e discute uma série de fatores histórico-culturais que ajudam a compor o cenário no qual surge, dentro dos campos da disseminação de estatísticas e design da informação, a indicação da narrativa como solução para problemas de compartilhamento de informações.

De uma maneira geral, os motivos para se recomendar a narrativa como forma de apresentar informações estão relacionados com duas grandes metas aparentemente antagônicas: a busca por meios de aprimorar os processos de compartilhamento de conhecimentos e a exploração da informação como mercadoria ou como entretenimento. De um lado, deseja-se aproveitar os recursos de inteligibilidade da narrativa e o envolvimento emocional que ela produz para fomentar a aquisição dos conhecimentos veiculados; do outro, hipertrofia-se a dimensão do espetáculo inerente à narrativa a fim de tornar a apresentação dos conteúdos impressionante e chamativa, seja para impulsionar o desejo de adquirir informações, seja para tornar vendáveis informações já bem conhecidas, sem valia e até mesmo as desvirtuadas.

Por trás destas duas metas está o enaltecimento da informação, tanto pelo seu valor de uso quanto pelo seu valor de troca, que se verifica hoje nas sociedades ditas pós-industriais, também definidas por alguns teóricos como “sociedades da informação” e por outros como “sociedades do espetáculo”. Para tais sociedades é um imperativo que as informações sejam produzidas e circulem em grande velocidade, não somente para que o conhecimento científico possa ser prontamente aplicado a seus sistemas administrativos e/ou produtivos e assim potencialize seus resultados, mas também para impulsionar suas economias,

fortemente baseadas na comercialização de informações. Para as duas finalidades, a base material da informação – os sinais físicos que a transportam, os signos com os quais ela é expressa, os canais, serviços e produtos que a veiculam – desempenha um papel central para o sucesso ou fracasso de suas respectivas intenções. Daí advém a preocupação cada vez maior com as formas de apresentar a informação e consequentemente o apelo ao design e à narrativa para cuidar de sua visualidade e estruturação.

Chamados para resolver questões de configuração da apresentação de informações, o design e a narrativa precisam atender a duas funções que apesar de aparentarem antagonismo, são mutuamente dependentes: o informar e o entreter. Na verdade, estas funções não necessariamente entram em conflito, apenas precisam ser competentemente balanceadas para não produzir efeitos negativos, afinal, um espetáculo que pouco entretém, dificilmente informa e um espetáculo feito apenas para entreter, provavelmente não informa e até mesmo desinforma. Seja como for, o fato é que a informação para ser intermediada necessita de uma interface, um ponto de contato entre o emissor e o receptor, um espetáculo que ponha o conhecedor na presença daqueles que querem conhecer. Tanto o design, por ser uma atividade de configuração, quanto a narrativa, por ter o espetáculo como uma de suas partes, ajudam a prover esta interface: a narrativa ao oferecer um paradigma de forma e o design ao consubstanciar a forma com que os conteúdos serão apresentados⁷⁵.

Neste ponto, retoma-se a questão da forma e do conteúdo, que a abordagem do design permite trabalhar produtivamente. A informação enquanto conteúdo (um conteúdo que não deixa de ser forma, como visto) requer tanto uma expressão quanto um espetáculo, seja para ser intermediada pelo seu valor de uso, para fins emancipatórios, éticos e políticos, seja para ser intercambiada pelo seu valor de troca, para fins meramente comerciais. Portanto, a raiz de qualquer chamado ao design e à narrativa para resolver problemas de compartilhamento de conhecimentos reside no fato primordial de que a informação precisa tanto de uma representação sensível (oral, verbal, visual, tátil, gráfica, etc.) quanto de um contexto social de apresentação, seja presencial (enunciador e receptor presentes

⁷⁵ Neste ponto vale lembrar que o espetáculo, segundo Aristóteles, corresponde à contemplação da obra e, portanto, demanda um visual ordenado, agradável aos olhos; por isso, ele acrescenta que

no momento da enunciação) ou remota (enunciador distante do receptor, no tempo e no espaço). Tendo isso em vista, o que se verifica hoje é uma redescoberta ou antes um reconhecimento de que a informação é acima de tudo um fato de linguagem e que, por isso, não somente requer uma forma de expressão e um canal de apresentação, como também é condicionada por ambos. Logo, sempre que se tratar de informação, também se precisa lidar com sua configuração e sua intermediação social, aspectos para os quais os recursos do design e da narrativa sempre podem servir.

Contudo, do mesmo modo que as finalidades da informação variam, também variam os propósitos ao se empregar os recursos do design e da narrativa na configuração da apresentação de informações. Ora eles serão destinados ao favorecimento dos processos de compartilhamento de conhecimentos, ora à exploração da informação como mercadoria, vinculando-a frequentemente ao entretenimento. Cabe, então, verificar cada uma destas finalidades que ajudam a explicar a demanda contemporânea pela narrativa nos campos do design da informação e da disseminação de informações. Para tanto, o ponto de partida deve ser a relação que a informação mantém com o conhecimento, sua finalidade primordial, já que esta é o contraponto necessário a qualquer uso da informação como mercadoria ou entretenimento, assim como o parâmetro que ajuda a elucidar e balizar qualquer apelo que se faça aos recursos do design e da narrativa.

3.1. A informação, o conhecimento e o saber

Informação e conhecimento são conceitos intimamente imbricados. Muitos são os teóricos que, para definir um dos dois termos, recorrem ao outro. Fred Dretske, por exemplo, define informação como o bem capaz de produzir conhecimento (DRETSKE, 1981, p. 44) e o conhecimento como a crença motivada por uma informação (ibidem, p. 92). Por sua vez, Peter Burke recorre à famosa metáfora de Claude Levi-Strauss e reserva o termo informação para se referir ao “que é relativamente ‘cru’, específico e prático” (BURKE, 2003, p. 19) e conhecimento para “o que foi ‘cozido’, processado ou sistematizado pelo

as artes do cenógrafo e do figurinista têm mais importância que a do poeta no que se trata de produzir efeitos para o espetáculo (ARISTÓTELES, 2011, p. 49 e p. 52).

pensamento” (ibidem). Definições como estas ajudam a produzir a ideia de que sem informação não há conhecimento ou de que a informação é a fonte do conhecimento.

A imbricação dos dois conceitos é reforçada por um modelo conceitual comumente utilizado na informática e no design da informação: as “hierarquias dados-informação-conhecimento-sabedoria” (ou *Data, Information, Knowledge, Wisdow - DIKW hierarchies*, em inglês), pelas quais informação e conhecimento correspondem a elos intermediários e adjacentes num encadeamento que vai dos dados brutos até a sabedoria. Tal modelo é empregado por Nathan Shedroff para caracterizar o “entendimento” como “um contínuo que parte dos dados, atravessa a informação e o conhecimento, e alcança finalmente a sabedoria”⁷⁶ (SHEDROFF, 1999. p. 271). Gui Bonsiepe menciona um esquema linear escalonado semelhante: uma cadeia linguística que começa com os dados brutos ou primários; progride para os dados elaborados ou informação; torna-se informação validada ou conhecimento; para no fim produzir sabedoria ou informação validada existencialmente (BONSIEPE, 2011, p. 83).

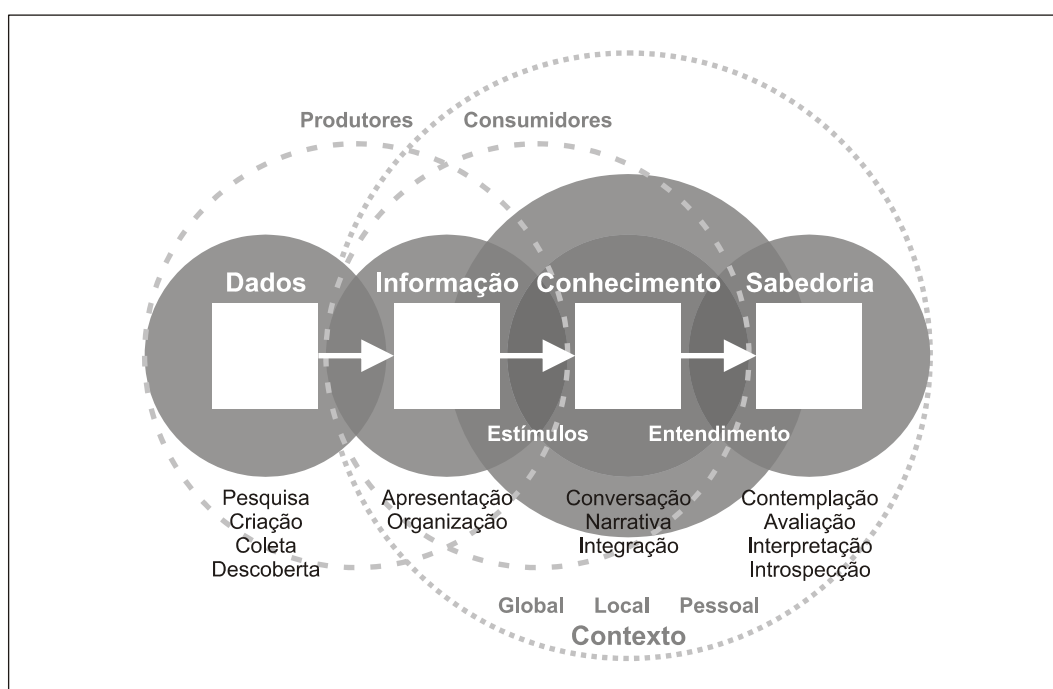


Figura 1 – O espectro do entendimento, segundo Nathan Shedroff (SHEDROFF, 1999. p. 271).

Alberto Cairo, por sua vez, apresenta uma versão atualizada da hierarquia dados-informação-conhecimento-sabedoria (CAIRO, 2013, p. 16-17). De acordo

⁷⁶ Tradução livre para “understanding is a continuum that leads from Data, through Information and Knowledge, and ultimately to Wisdom”.

com Cairo, o percurso até a sabedoria começa com a captura da informação não estruturada – todo fenômeno proveniente da realidade que possa ser percebido e medido – e seu registro na forma de números e palavras, o que gera um primeiro nível de codificação: os dados ou registros de observações. Em seguida, os dados são representados e organizados de maneira a tornarem visíveis seus padrões e inter-relações, caracterizando um segundo nível de codificação: a informação estruturada. A escala seguinte é o conhecimento, fruto da decodificação, pela audiência, da informação estruturada, um processo determinado pelas memórias, experiências e conhecimentos prévios dos decodificadores. Por fim, a sabedoria é alcançada pelo profundo entendimento e memorização do conhecimento adquirido. Apesar do modelo indicar uma progressão determinística, Cairo ressalta que “assim como nem toda informação absorvida leva ao conhecimento, nem todo conhecimento adquirido leva à sabedoria”⁷⁷ (ibidem, p. 17).

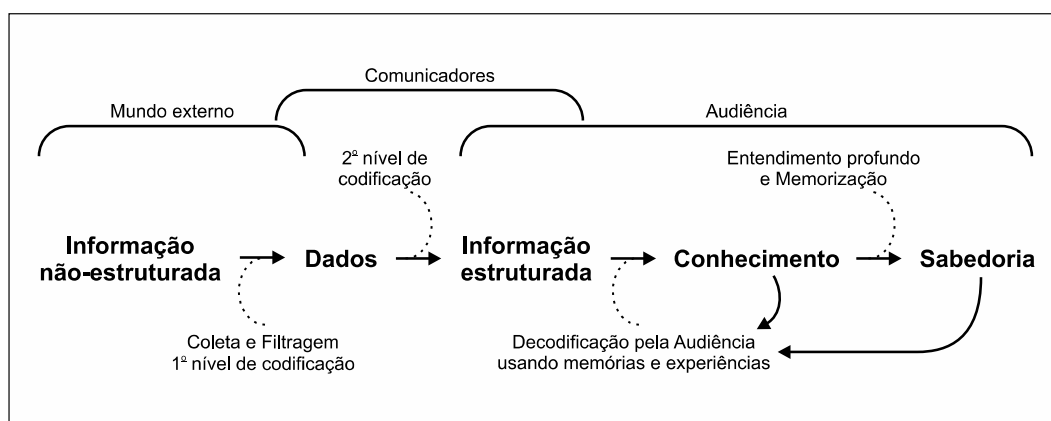


Figura 2 – Hierarquia “dados-informação-conhecimento-sabedoria”, segundo Alberto Cairo (CAIRO, 2013, p. 16).

O modelo que hierarquiza os conceitos de dados, informação, conhecimento e sabedoria é obviamente uma simplificação de um processo bastante complexo, não passando de uma tentativa de destrinchá-lo para analisar separadamente seus elementos e identificar as relações entre estes. Como se pode perceber, o modelo parte de uma lógica informática e cibernética, segundo a qual os objetos verificáveis no mundo da experiência podem ser traduzidos em números e que tais números podem ser rapidamente transacionados via computadores. Atendo-se a tal lógica, tem-se que o conhecimento é um produto das informações; que as informações são significados extraídos das relações entre dados; que dados são

⁷⁷ Tradução livre para “just as not all the information we absorb leads to knowledge, no all of the knowledge we acquire leads to wisdom”.

categorias ou números atribuídos a fenômenos observáveis e mensuráveis. Levando-se ao extremo a imbricação do conhecimento com a informação e com os dados, pode-se chegar ao exagero e/ou equívoco de inferir que, no fim das contas, só se pode conhecer o que se pode categorizar de maneira bastante restrita e então medir.

Para que se evite os exageros e/ou conclusões equivocadas que as hierarquias dados-informação-conhecimento-sabedoria possam produzir, o recurso às ideias de Jean-François Lyotard se faz mais uma vez pertinente. Lyotard reconhece o cenário atual de “informatização da sociedade” (LYOTARD, 2006, p. 11), mas deixa claro, como visto, que o saber em geral não se reduz ao que é produzido nos campos da ciência e da tecnologia. Para Lyotard, o saber envolve toda a pragmática da comunicação, ou seja, os jogos de linguagem que lhe são próprios (ibidem, p. 15), o que faz com que tanto a informação quanto o conhecimento sejam, antes de tudo, fatos de linguagem. Neste sentido, Lyotard entende as informações como enunciados denotativos e o conhecimento como o conjunto acumulado de proposições deste tipo, definindo o saber como a competência geral para proferir adequadamente enunciados não apenas denotativos (informações), mas também prescritivos (ordens, regras, conselhos) ou avaliativos (juízos) (ibidem, p. 35-36). De acordo com isso, o saber não deve ser entendido como o produto de uma cadeia, mas como a competência necessária tanto para prescrever os dados de interesse e a maneira de os registrar, quanto para enunciar informações e julgá-las em sua validade, visando a guardar as que tenham mérito para compor um corpo de conhecimentos.

O caráter, ressaltado por Lyotard, dos dados, das informações e dos conhecimentos como fatos de linguagem, apenas aparece implícito nas hierarquias apresentadas por Shedroff e Cairo, talvez porque se tema que, caso isso seja destacado, a objetividade que se espera de dados, informações e conhecimentos fique em certo grau comprometida. No que diz respeito a isso, o esquema trazido por Bonsiepe é mais satisfatório, por se aproximar do pensamento de Lyotard em três sentidos: 1º) admite logo de saída que se trata de uma “cadeia linguística”; 2º) diz que o conhecimento é informação validada, ou seja, interpretada e julgada como pertinente; e 3º) entende a sabedoria como informação que tem valor

existencial, reconhecendo, ainda que indiretamente, seu elo com o saber-fazer e o saber-viver, tal como faz Lyotard⁷⁸.

A exemplo das demais hierarquias dados-informação-conhecimento-sabedoria, a maior insuficiência do esquema citado por Bonsiepe reside em apontar a sabedoria como o resultado da cadeia e não como sua fonte, que é justamente o que faz Lyotard ao definir o saber como a competência que gera os enunciados, inclusive os denotativos (as informações) com os quais o conhecimento é constituído. Apesar disso, o esquema mencionado por Bonsiepe de certo modo ajuda a complementar a noção de conhecimento trazida por Lyotard ao ressaltar que este é superior à informação na medida em que é definido não apenas por seu conteúdo denotativo, mas também pelo juízo que o valida. Para além disso, os adendos de Bonsiepe se revelam bastante úteis para o estudo aqui conduzido, já que a autor trabalha com “um conceito de conhecimento hermenêutico baseado na compreensão” (BONSIEPE, 2011, p. 84) e entende os conhecimentos como experiências acumuladas, as quais devem ser comunicadas e compartilhadas (BONSIEPE, 2011, p. 85). Assim, as concepções de Bonsiepe vão ao encontro da abordagem hermenêutica aqui seguida, assim como do vínculo que esta mantém com a fenomenologia.

A concepção de Lyotard de saber como a competência para emitir enunciados e de conhecimento como conjunto de enunciados denotativos (informações), assim como os adendos trazidos por Bonsiepe que vinculam o conhecimento à compreensão, ao juízo e à experiência ajudam a evitar noções empobrecedoras do conceito de informação. Neste sentido cumprem um papel próximo ao da crítica feita por Walter Benjamin à informação como forma de comunicação: segundo o autor, a informação requer uma verificação imediata, já que “precisa ser compreensível em si e para si” (BENJAMIN, 2012, p. 219) e, por isso, transmite fatos já impregnados de explicações que tiram do leitor a liberdade para interpretar; além disso, a informação perde rapidamente seu valor, pois apenas é pertinente enquanto nova (ibidem, p. 219-220). Deste modo, para Benjamin, a informação seria uma forma de comunicação que, ao contrário da narrativa, vem esvaziada da experiência daquele que narra os fatos e que passa

⁷⁸ Jean-François Lyotard afirma que por saber não se deve entender apenas um conjunto de enunciados denotativos, mas também as ideias de saber-fazer, saber-viver, saber-escutar, etc. (LYOTARD, 2006, p. 36).

ensinamentos e conhecimentos por meio de sua narração. Seria curioso saber o pensamento de Benjamin sobre a tendência contemporânea de se utilizar a narrativa justamente para comunicar informações, mas dada a impossibilidade disso, deve-se tomar sua crítica como um princípio norteador para que as atuais histórias que veiculam informações de algum modo conservem, renovem ou resgatem a faculdade humana de intercambiar experiências, que ele considerava estar em baixa juntamente com a arte de narrar (ibidem, p. 213).

Fora isso, a ponderação trazida por Benjamin é útil sobretudo por evidenciar uma certa faceta autoritária e redutora presente no conceito naturalizado de informação, que a presume como algo benéfico, indispensável para a resolução de problemas e para a emancipação dos indivíduos (que sem ela estariam relegados à ignorância). De fato, o que comumente se toma por informação costuma carregar o peso de verdade absoluta, de espelho do real e de entendimento correto de um fato, que exige o abandono de quaisquer interpretações divergentes. No entanto, a informação, tal como o pensamento de Benjamin permite enxergá-la, tem muito em comum com o que Umberto Eco chama de “discurso persuasivo”, aquele que, ao contrário do “discurso aberto”, leva a conclusões definitivas e prescreve o que compreender, temer, querer e rejeitar (ECO, 1991, p. 280). Isso é algo que se pode constatar na própria pragmática de comunicação da informação, que costuma reduzir qualquer margem de interlocução e contestação, já que os enunciados informativos são formulados a partir de jargões técnico-científicos e geralmente provêm de alguém com fé pública – um jornalista renomado, uma autoridade governamental, um cientista, um especialista – ou instituições que gozam de muita credibilidade – grandes corporações de mídia (redes de televisão e imprensa), órgãos estatais (IBGE, FIOCRUZ, IBAMA, por exemplo) ou associações profissionais (OAB, CREA, por exemplo).

A faceta de discurso persuasivo da informação é ainda mais forte quando esta é constituída por dados numéricos. Isso porque os números, por si mesmos, detêm um grande poder de persuasão. De fato, conforme constata Nelson Senra, as estatísticas são extremamente valorizadas em argumentações devido à força de verdade presente nos números, o que muitas vezes leva ao extremo exagero de se sugerir que são as estatísticas que decidem e não os decisores (SENRA 2005, p. 96). A força persuasiva dos números é ainda potencializada quando estes são apresentados por meio de visualizações, já que é ainda mais crível aquilo que se

pode ver. Aliás, números e imagens parecem pertencer ao mesmo plano de expressão, tal como aponta Marshall McLuhan, ao dizer que os números possuem “força icônica” (McLUHAN, 2007, p. 129). Quando algarismos são lidos ou ouvidos, logo suscitam imagens mentais, o que lhes concede algo como uma propriedade mágica de evocação de objetos ausentes ou distantes. Não à toa, McLuhan afirma que “o número é a extensão e a separação de nossa atividade mais íntima e relacional, o sentido do tato” (ibidem, p. 127), pois torna tangível o que quer que ele esteja representando: a população de um estado, a atividade econômica de uma sociedade, etc.

3.2. O saber científico e o discurso da ciência

Indo do dado numérico, atravessando a informação e o conhecimento, até resultar finalmente na sabedoria, a lógica da hierarquia conceitual comum aos campos da informática e do design da informação aponta para o atual estágio histórico-cultural em que a transmissão de conhecimentos se dá, sobretudo, por meios informáticos e cibernéticos, o que inevitavelmente provoca um impacto na forma como o próprio saber é concebido. Na atual conjuntura, o conhecimento precisa se tornar operacional para poder ser transacionado via computadores, o que implica sua fragmentação em informações e a atomização das informações em dados. Em um cenário como este, não é de se estranhar que o saber científico prevaleça sobre outras formas de conhecimento – o saber tradicional, narrativo, e os saberes especulativos, como a filosofia e a teologia –, visto que ele é sistemático, verificável e propõe uma apreensão objetiva do real (ou factual).

No entanto, o próprio saber científico é obrigado a se adaptar ao novo contexto. Sua objetividade alcança um patamar de extrema quantificação do real, graças às tecnologias que capturam os fatos e lhes atribuem números, transformando-os em dados passíveis de serem processados por meios computadorizados. Como consequência, uma hierarquia também se estabelece dentro das ciências: as ciências exatas e naturais, por possuírem uma base lógico-matemática, passam a desfrutar de um prestígio superior ao das ciências humanas e, dentre estas, as que emprestam técnicas das ciências exatas para quantificar a realidade social e produzir sociometrias, tais como a demografia e a economia,

são vistas como mais precisas, no sentido de que suas afirmações são lastreadas por números. Assim, a ciência no atual cenário, mais do que uma modalidade de conhecimento, pode ser entendida como uma linguagem ou modo peculiar de organizar, estocar e distribuir um certo tipo de informação⁷⁹: aquela dita factual, que resulta de medições e categorizações rígidas da realidade perceptível (os dados) e que é obtida via meios sistemáticos (metodologias) e tecnológicos (câmeras, gravadores de áudio).

No contexto dos países ocidentais industrialmente mais avançados, a adaptação do saber científico ao novo cenário informático e cibernético foi se dando aos poucos, a partir do final da década de 50 do século XX. Conforme hipótese de Jean-François Lyotard, “o saber muda de estatuto ao mesmo tempo que as sociedades entram na idade dita pós-industrial e as culturas na idade dita pós-moderna” (LYOTARD, 2006, p.3). A mudança no estatuto do saber científico foi resultado do questionamento, iniciado ao final do século XIX, dos grandes relatos, de base filosófica, utilizados pela ciência moderna para se legitimar, tais como “a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador e o desenvolvimento da riqueza” (ibidem, p. xv).

Em seu novo estatuto, a ciência substitui a recorrência aos grandes relatos por um discurso de legitimação calcado em uma lógica mais pragmática e afinada com o modo de produção pós-industrial, fortemente vinculado à tecnologia: a lógica do melhor desempenho na relação dos insumos com os resultados, cujos fundamentos são a comensurabilidade dos elementos de um sistema e sua consequente determinabilidade. Com isso, a ciência abandona as finalidades grandiosas de sua fase moderna – a cura das doenças, a supressão da fome, a paz universal, etc. – e se restringe a uma meta mais pragmática: a potencialização do desempenho dos sistemas.

Conforme o novo estatuto, o saber científico passou a ser visto mais como um processo, algo que se adquire continuamente, e não algo que se obtém de uma vez só. Por isso, de acordo com Hilton Japiassu, deve-se falar hoje de “conhecimento-processo e não mais de conhecimento-estado” (JAPIASSÚ, 1991, p. 27), pois o saber se dá em devir, passando “de um conhecimento menor a um

⁷⁹ De acordo com Robert K. Logan, a ciência pode ser considerada um sistema de conhecimento organizado ou mesmo uma forma separada de linguagem, porque tem um modo único de

conhecimento maior” (ibidem). Nesse sentido, segundo o novo estatuto da ciência, o conhecimento é sempre provisório, contrariando o paradigma anterior, que supunha alcançar verdades definitivas, ainda que incompletas. Esta forma de ver o conhecimento se enquadra de maneira satisfatória no modelo conceitual representado pela hierarquia dados-informação-conhecimento-sabedoria, onde cada etapa equivale a uma escala de aquisição de conhecimento e onde o saber é sempre transformado pelo surgimento de novos dados.

Assim, no cenário pós-industrial, de cultura pós-moderna, prevalece a ótica de que o conhecimento científico é gerado não para que se alcance uma “verdade” definitiva, mas para que seja aumentada a eficiência dos sistemas administrativos e/ou produtivos, mediante sua aplicação direta nestes. Neste contexto, a meta de potencialização do desempenho e a informação – enquanto substrato do conhecimento – funcionam como os alicerces do discurso de legitimação da ciência, um discurso construído para reforçar um princípio ideológico segundo o qual a sociedade “não progride a não ser que as mensagens que nela circulem sejam ricas em informação e fáceis de decodificar” (LYOTARD, 2006, p. 6).

Como consequência, os grandes relatos – com suas pretensões atemporais e universalizantes – dão lugar à informação e ao desempenho como valores norteadores da sociedade, visto que estes dois conceitos possuem uma afinidade evidente com o modelo de acumulação material das sociedades pós-industriais, que não se baseia mais apenas na produção fabril, mas no comércio e na oferta de serviços como principal vetor de geração de riquezas e crescimento econômico. Este novo modelo possui uma clara vocação informacional, posto que o fluxo veloz de informações e a aplicação direta de conhecimentos científicos sobre a linha de produção são os mananciais de sua produtividade. O conceito de informação e o critério de desempenho se adequam perfeitamente a esta orientação por não requererem a concordância com discursos filosóficos, tal como faziam os grandes relatos, e por se calcarem em operações factíveis e objetivas, como a previsão dos insumos e o cálculo das operações necessárias para se alcançar uma meta pré-determinada.

Instituído o pragmatismo da informação e do desempenho, finalidades grandiosas como a verdade, a justiça social e a resolução de conflitos passam a ser

processar, armazenar, recuperar e organizar sistematicamente a informação (LOGAN, 2012, p. 82).

vistas como mera questão de identificar os recursos indispensáveis para sua obtenção e equacioná-los operacionalmente. Com o novo estatuto, passam a prevalecer as funções pragmáticas do saber científico, tais como o consenso entre os pares, o recurso às provas e a transmissão dos conhecimentos. Lyotard, com o devido tom crítico, ajuda a entender porque o critério de desempenho passa a ser aceito com grande naturalidade no cenário produtivo pós-industrial:

O critério do desempenho tem “vantagens”. Exclui em princípio a adesão a um discurso metafísico, requer o abandono de fábulas, exige espíritos claros e vontades frias, coloca o cálculo das interações no lugar da definição de essências, faz com que os ‘jogadores’ assumam a responsabilidade não somente dos enunciados que eles propõem, mas também das regras às quais eles os submetem para torná-los aceitáveis. Coloca em plena luz as funções pragmáticas do saber na medida em que elas pareçam se dispor sob critério de eficiência: pragmáticas da argumentação, da administração da prova, da transmissão do conhecido, da aprendizagem por imaginação. (LYOTARD, 2006, p. 113).

A reflexão de Lyotard expõe, ainda, o caráter exacerbado da ciência como jogo de linguagem na cultura pós-moderna. Para o autor, “o saber científico é uma espécie de discurso” (ibidem, p. 3), o que fica evidente, segundo ele, pelo fato de as ciências e técnicas de vanguarda terem passado a se preocupar com questões de linguagem, a partir da segunda metade do século XX. Conforme tal raciocínio, agora mais do que em qualquer outra época, os produtores de conhecimentos podem ser vistos como jogadores. Seus “lances” são proposições de enunciados discursivos, a serem julgados verdadeiros ou falsos pelos demais jogadores, na medida em que respeitarem as regras previamente estipuladas pela ciência. Pelas normas ora vigentes, os enunciados que efetivarem um eficaz equacionamento da relação insumos/resultados e com isso otimizarem o desempenho de um sistema em particular, tenderão a ser considerados válidos e, assim, bem recebidos, pelos demais participantes do jogo científico.

Nas sociedades pós-industriais, um dos principais pressupostos – ou regra do jogo já bem solidificada – é o que afirma que o fator capaz como nenhum outro de otimizar o desempenho de qualquer sistema é a informação ou, em outras palavras, o saber científico aplicado a situações pontuais. Por isso, hoje, como em nenhuma outra época, há uma corrida pela prospecção de novos conhecimentos, com destacados representantes dos setores administrativos e/ou produtivos realizando pesquisas dentro de suas próprias instalações ou financiando estudos em universidades. Percebe-se também um movimento mais incisivo dos governos nacionais procurando incentivar a produção científica, dado que o avanço

tecnológico é acreditado, mais do que nunca, como um vetor de desenvolvimento, enriquecimento e promoção do bem-estar social. Contudo, em vez de uma desinteressada, ao menos em discurso, elevação do espírito humano, toda essa busca por conhecimento talvez tenha como propósito mais urgente a potencialização da cadeia administrativa e/ou produtiva.

3.3. Disseminação e comercialização de informações

As questões levantadas sobre os vieses dos conceitos de informação e conhecimento dentro do atual discurso de legitimação da ciência, desembocam na constatação feita por Lyotard de que “o antigo princípio segundo o qual a aquisição do saber é indissociável da formação (*Bildung*) do espírito, e mesmo da pessoa, cai e cairá cada vez mais em desuso” (LYOTARD, 2006, p. 4-5). Com isso, a faceta do saber como formador dos indivíduos passa para o segundo plano, legando maior notoriedade à sua faceta como mercadoria. Na idade pós-industrial, de cultura pós-moderna, “o saber é e será produzido para ser vendido, e ele é e será consumido para ser valorizado em uma nova produção. Ele deixa de ser para si mesmo seu próprio fim” (ibidem, p. 5). Conforme tal pensamento, o saber perde seu valor de uso para ter exacerbado seu valor de troca. É o surgimento da economia informacional, caracterizada por Manuel Castells da seguinte forma:

A produtividade e a competitividade de unidades ou agentes nessa economia (sejam empresas, regiões ou nações) dependem basicamente de sua capacidade de gerar, processar e aplicar de forma eficiente a informação baseada em conhecimentos (CASTELLS, 2008, p. 119).

Esta economia informacional, característica das sociedades pós-industriais, é o que faz muitos sociólogos e economistas afirmarem que se viva hoje em uma “sociedade do conhecimento” ou “sociedade da informação” ou “sociedade informacional”⁸⁰.

Para Néstor García Canclini, no entanto, “é arriscada a generalização do conceito de ‘sociedade do conhecimento’ à totalidade do planeta” (CANCLINI,

⁸⁰ Manuel Castells faz uma distinção analítica entre sociedade da informação e sociedade informacional: na primeira, o autor enfatiza a informação em seu sentido mais amplo, como comunicação de conhecimentos ou infraestrutura intelectual (aspecto crucial para todas as sociedades) e, na segunda, ele ressalta a geração, processamento e transmissão de informações como fonte principal de produtividade e desenvolvimento econômico e cultural (CASTELLS, 2008). Na presente tese, não se trabalha com esta distinção, pois acredita-se que a ambiguidade inerente ao conceito é o caráter fundador das questões aqui discutidas.

2005, p. 225), pois há “movimentos heterogêneos ou grupos sociais excluídos das modalidades hegemônicas de conhecimento” (ibidem, p. 225-226), assim como uma repartição desigual dos saberes científicos e das inovações tecnológicas entre países ricos e pobres, por níveis de instrução e faixas etárias (ibidem, p. 226). Canclini chama a atenção para comunidades humanas, como as culturas indígenas, que se valem de saberes autônomos (gastronomias, medicina não-alopáticas, técnicas de cultivo e processamento de energia) que escapam à lógica dos saberes científicos que nutrem a tal sociedade do conhecimento. Sendo assim, tendo em vista a impossibilidade de generalizar o conceito de sociedade do conhecimento, é preciso ressaltar que a discussão aqui conduzida se concentra no caso das sociedades pós-industriais, de cultura pós-moderna, as quais vivem plenamente dentro da lógica de uma sociedade da informação que, segundo Canclini, caracteriza-se pela “industrialização da informação e do seu emprego sistemático para reestruturar os processos produtivos” (ibidem, p. 234).

De todo modo, a observação de Canclini põe em foco a contradição inerente ao conceito de sociedade da informação. A princípio, pode-se imaginar que uma “sociedade da informação” seria aquela que coloca o conhecimento acima de todos os outros valores, entendendo-o como o recurso indispensável para propiciar o bem-estar e o avanço socioeconômico e cultural de sua população, envidando todos os esforços para democratizá-lo e, assim, aumentar as oportunidades de participação dos cidadãos. No entanto, um olhar mais atento logo revela que as ditas “sociedades da informação” são, acima de tudo, aquelas em que a produção de conhecimentos e o comércio de informações contribuem de maneira considerável para suas economias. Não só porque a aplicação de conhecimentos e o processamento ágil de informações – graças à informática – aumentam a produtividade, mas também porque dados, informações e conhecimentos se tornam, por si mesmos, mercadorias com uma forte demanda.

Este fato pode ser comprovado por meio de uma consulta aos números do produto interno bruto das sociedades mais avançadas industrialmente: eles mostram que o setor de comércio e serviços produz mais riqueza, em termos relativos, que o próprio setor industrial. Aliás, foi exatamente esta constatação que levou alguns teóricos a estipularem que se passou de um modo de produção industrial para um modelo pós-industrial. Manuel Castells chama este novo modelo de acumulação de riquezas de “informacionalismo” (CASTELLS, 2008),

de modo a enfatizar o papel da geração de conhecimentos e da circulação de informações como fontes de produtividade e crescimento econômico nas sociedades pós-industriais. Em uma retrospectiva, a grosso modo, houve uma evolução de uma economia industrial para uma economia de serviços, até se chegar, no momento atual, a uma economia da informação.

Em uma economia informacional, o bem mais valioso é, obviamente, a informação. Ela é comercializada de inúmeras formas, por meio de serviços ou de produtos, tais como livros, revistas, aplicativos de computador, vídeos, áudios, etc. Sendo a informação uma mercadoria, existe toda uma cadeia responsável por sua produção, na qual alguns teóricos incluem serviços públicos ou privados de informação e ensino, tais como universidades, institutos de pesquisa e bibliotecas. Foi o que fez Fritz Machlup, um dos primeiros autores a introduzir o conceito de “sociedade da informação”, ao estudar a produção de conhecimento nos Estados Unidos e publicar a obra *The Production and Distribution of Knowledge in the United States*⁸¹. Segundo Susan Crawford, tal atitude não agradou a artistas, pesquisadores, professores e estudantes estadunidenses: eles consideraram que Machlup reduzia a produção artística, científica e filosófica a uma fábrica de conhecimentos (CRAWFORD, 1983, p. 381), voltada apenas para fins comerciais. Polêmicas à parte, de acordo com Crawford, o estudo de Machlup, somado aos de Peter Drucker – *The Age of Discontinuity*⁸² – e de Marc Porat – *The information sector: definition and measurement*⁸³ – demonstraram que atividades de ensino e prospecção de conhecimentos movimentam cifras consideráveis, fato que não pode ser ignorado, mesmo em se tratando de atividades com fins supostamente nobres (ibidem).

Ainda que, em termos ideais, informações e conhecimentos devam ser produzidos para propósitos engrandecedores como a formação dos indivíduos e a elevação do espírito humano, o fato é que, de maneira prevista ou não, ambos acabaram se tornando produtos perfeitamente adequados ao novo modelo de acumulação de bens e capitais. Este modelo se assenta na constatação de que os serviços oferecem maiores possibilidades de lucro que os produtos, já que funcionam como bens imateriais ou efêmeros, que podem ser adquiridos e

⁸¹ “A produção e a distribuição de conhecimento nos Estados Unidos”, em tradução livre.

⁸² “A era da descontinuidade”, em tradução livre.

consumidos repetidamente e quase sem restrição⁸³. Em decorrência disso, a oferta de serviços, antes restringida às áreas de saúde e educação, ampliou-se bastante, principalmente nas áreas de lazer, entretenimento e telecomunicações (concertos de música, cinema, espetáculos, academias de ginástica, viagens de turismo, pacotes de internet e telefonia, etc.). À reboque da ampliação dos serviços, veio o aumento na oferta de bens considerados “intangíveis” – aqueles cujos veículos físicos eram o papel, a fita magnética, o disco (de vinil ou ótico), a película e agora são os bits de informação canalizados pela internet –, tais como edições digitais de livros, filmes, documentários, gravações de música e uma diversidade de produtos culturais e/ou educacionais que podem ser adquiridos em larga escala, ocupando o espaço, cada vez menor, das memórias dos computadores e de outros dispositivos com microprocessadores. Neste cenário, informações e conhecimentos encontram o ambiente propício para serem explorados ao máximo como mercadorias, posto que são bens “intangíveis” por natureza.

Neste quadro, não é de se espantar que, em vez de serem distribuídos em virtude de seu valor instrutivo e/ou emancipatório, informações e conhecimentos científicos sejam postos à venda de inúmeras maneiras a fim de aproveitar a forte procura que há por estes itens. Uma demanda alimentada desde o início pelo próprio discurso de legitimação da ciência: quem não estiver bem informado, quem não possuir os conhecimentos necessários, não terá um desempenho satisfatório em sua vida pessoal e profissional, tornando-se incapaz de usufruir com plenitude das riquezas econômicas e culturais das sociedades pós-industriais. Incitadas por uma imposição desta magnitude, as pessoas saem em busca de livros, enciclopédias, jornais, revistas, filmes, documentários e toda sorte de produtos que veiculam informações, sejam analógicos ou digitais. De fato, a informação possui um nicho de mercado volumoso e em expansão, pois, além da forte procura, pode ser transacionada tanto em forma de produtos quanto de

⁸³ “O setor da informação: definição e tamanho”, em tradução livre.

⁸⁴ David Harvey nomeia este modelo de “acumulação flexível” (em contraposição ao modelo anterior, o “fordismo”, de base preponderantemente industrial) e destaca como uma de suas principais características a passagem da acumulação de bens para a de serviços, já que estes últimos aceleram o ritmo de consumo por não terem os mesmos limites de acúmulo e giro que mercadorias tangíveis (HARVEY, 2014, p. 257-258). Segundo Harvey, sob este novo modelo “o próprio saber se torna uma mercadoria-chave, a ser produzida e vendida a quem pagar mais, sob condições que são elas mesmas cada vez mais organizadas em bases competitivas” (ibidem, p. 151).

serviços, bastando apenas ser formatada de modo a atender aos requisitos dos meios informáticos e cibernéticos que proporcionam sua veiculação.

Contudo, sempre que a informação e o conhecimento são explorados como pura mercadoria, dissociados de seu valor cultural, intelectual, ético ou político, a sociedade da informação se confunde com uma sociedade do espetáculo. Neste caso, a informação e o conhecimento se tornam fetiches e promovem não a emancipação, mas a alienação. Ambos viram artigos de consumo para as massas e favorecem, assim, a sedimentação do que Gilles Lipovetsky e Jean Seroy chamam de cultura de massa mundializada (LIPOVETSKY & SEROY, 2013): um modo de vida caracterizado pelo consumo impulsivo e pela propensão à evasão fácil ou prazer efêmero, proporcionados por formas de entretenimento raso, sem referentes culturais mais complexos e instrutivos. Assim, a informação como mercadoria ajuda a alimentar a civilização do espetáculo, tal como Mario Vargas Llosa define a cultura contemporânea, em razão de seu valor principal ser o entretenimento que afugenta o tédio, entorpece e poupa as pessoas do esforço de pensar (LLOSA, 2013, p. 29).

No contexto de uma civilização voltada para o espetáculo, a informação, segundo Llosa, é transformada em instrumento de diversão, o que faz seu conteúdo valer mais pelo que carrega de surpreendente, insólito ou escandaloso do que por sua significação ou valor para fins cognitivos, éticos, políticos ou educativos (ibidem, p.47-49). Neste caso, porém, ainda mais importante que seu conteúdo, é sua forma: na informação como entretenimento, a aparência vale mais do que a essência, vale até mesmo ser uma representação sem conteúdo (ibidem, p. 45). Como a narrativa comporta inerentemente uma dimensão de espetáculo e o design é pródigo em prover efeitos para a contemplação visual, fica evidente que o apelo aos recursos de ambos para a configuração da apresentação gráfico-visual de conteúdos técnico-científicos também encontra razões no preparo da informação como mercadoria e como entretenimento.

No entanto, é preciso deixar claro que embora o design e a narrativa possam ser aplicados em prol do fetichismo da informação, ao menos não o instituem. Essa responsabilidade cabe mesmo à sociedade informatizada contemporânea e sua obsessão em transformar tudo em dados, um fenômeno que Viktor Mayer-Schönberger e Kenneth Cukier chamam de “dataficação” (*datafication*) e que corresponde a dar um formato quantificado a qualquer coisa para que ela possa ser

tabulada e analisada (MAYER-SCHÖNBERGER & COKIER, 2013). Tal compulsão demonstra que o fetiche está em primeiro lugar na crença de que ao se quantificar a realidade se obtém uma compreensão mais profunda e um domínio maior sobre esta. Aliás, este é o próprio fetiche das estatísticas: a convicção de que o retrato que elas ajudam a produzir é tão fiel à realidade que se pode tomar a própria representação como o mundo real (o que corresponde ao grande perigo da reificação). Naturalmente, o fetiche fica mais poderoso no momento em que ganha uma visualidade e um roteiro, o que o design e a narrativa podem facilmente proporcionar.

O fetichismo da informação e a lógica produtivista e comercial que a cerca são tão fortes que nem mesmo as universidades e outras instituições de ensino conseguem escapar dela. Mesmo lutando para não virarem fábricas de conhecimento, as universidades não têm como evitar o assédio do mercado pela informação que produzem. Embora idealmente não se espere que o ensino e a pesquisa rendam ganhos além da formação de indivíduos e da geração de conhecimentos, na prática estas atividades, além de precisarem ser economicamente viáveis, muitas vezes são exploradas para fins sobretudo lucrativos. Como bem coloca Néstor García Canclini, “é ingênuo pensar que os condicionamentos do mercado, da política e dos meios de comunicação são mera ideologia, enquanto a universidade daria um contexto asséptico à busca da verdade” (CANCLINI, 2005, p. 108).

Lindsay Waters também constata a força que o mercado exerce sobre as universidades, ao indicar que elas hoje precisam comprovar sua produtividade – através da quantidade de textos, artigos, livros e revistas publicados – para obterem recursos e financiamento⁸⁵. Para Waters, o resultado desta lógica produtivista é a geração de informações redundantes, com o único intuito de atender às metas de produção acadêmica; a seu ver, esta prática é nociva porque faz estudos relevantes se perderem em meio à enxurrada de trabalhos apenas medianos ou de baixa qualidade, produzidos com a finalidade única de fazer crescer os números de produtividade (WATERS, 2006, p.11). Parafraseando

⁸⁵ De acordo com Lindsay Waters, a ideia de que as editoras universitárias devem se transformar em “centros lucrativos” e contribuir para o orçamento geral da universidade é comum entre administradores universitários e editores acadêmicos (WATERS, 2006, p.11).

Canclini, a questão da produtividade no meio acadêmico trazida por Waters torna visível o quanto existe de mercado e política no meio universitário⁸⁶.

No entanto, as universidades não se encontram sozinhas no que diz respeito às metas de produção e ao aviamento da informação como mercadoria. A seu lado estão órgãos públicos, organizações não governamentais e entidades sem fins lucrativos. No serviço público, por exemplo, as avaliações de desempenho já são normas vigentes, e os órgãos estatais precisam comprovar sua produtividade para poder reivindicar dotações orçamentárias. Para tanto, precisam oferecer serviços e gerar objetos, tais como livros, relatórios de pesquisas e sistemas eletrônicos que, ao final, são quantificados e apresentados em estatísticas, tabelas e gráficos para provarem que o dinheiro recebido está sendo adequadamente empregado. Não bastasse isso, os conhecimentos gerados por universidades e organizações públicas ou não governamentais de pesquisa também alimentam toda a cadeia de produção e comercialização de informações ao servirem de matéria-prima para empresas privadas com fins lucrativos, tais como editoras, agências de notícias, canais de televisão, portais da internet, entre outros.

Neste ponto o aproveitamento da informação como mercadoria e como bem de interesse público se encontram. Pela lógica de mercado, prevalece o valor de troca da informação e esta é um item a ser comercializado com o intuito de gerar ganhos de capital. Pela lógica da educação, das entidades sem fins lucrativos e dos órgãos estatais, predomina o valor de uso da informação, pois esta é tida como um item indispensável para a formação do indivíduo, para o exercício da cidadania e para o avanço científico e tecnológico; neste caso, a informação é considerada um bem público, devendo ser oferecida de modo gratuito, ou ter apenas cobertos os gastos em sua produção. Para as duas finalidades, a base material que intermedia a informação é indispensável e, portanto, é preciso estruturá-la e configurá-la adequadamente. Logo, seja para ser comercializada, seja para ser distribuída gratuitamente, é preciso dar à informação uma forma pela qual ela possa ser apresentada ao público. No entanto, isso nem sempre é feito de maneira cuidadosa e competente, fazendo com que esta falta de zelo com a forma de apresentação das informações se some à série de problemas que obstaculizam a distribuição, acesso e intermediação de conhecimentos.

⁸⁶ Segundo Canclini, “tornou-se visível o quanto existe de mercado e política na vida

3.4. A problemática do compartilhamento de conhecimentos

As questões teóricas e práticas que dizem respeito à circulação e ao acesso às informações, assim como às formas de mediá-las socialmente compõem a problemática de um ideal de socialização ou compartilhamento universal dos conhecimentos, cuja a meta seria a igualdade no usufruto dos saberes acumulados pela humanidade. De acordo com esse ideal, todos as pessoas deveriam contar com um grau básico de instrução que as permitisse compreender e utilizar as informações úteis para a manutenção ou recuperação de sua saúde; para o desempenho de suas atividades econômicas e laborais; para sua atuação ética e política; e para o provimento de seu bem-estar e o de seus familiares. Junto com a universalização de um nível fundamental de instrução, também seria preciso garantir a todos os participantes da sociedade o acesso desimpedido e permanente às informações de seu interesse.

Apesar deste ideal de instrução básica universal e de igualdade de acesso às informações, é comum os conhecimentos não chegarem aos indivíduos que deles necessitam. Também é corriqueiro tais saberes não poderem ser utilizados mesmo quando eficazmente distribuídos, dado que não são poucas as pessoas sem instrução suficiente para compreendê-los. É o que acontece, por exemplo, com conhecimentos obtidos em pesquisas estatísticas realizadas por órgãos estatais, como o IBGE. Tais conhecimentos deveriam estar ao alcance de todos os cidadãos para lhes servir de auxílio na resolução de problemas específicos defrontados no dia-a-dia. Porém, ainda que seja garantido por lei o acesso desimpedido a tais informações e as instituições que as detêm disponibilizarem canais para sua aquisição, são muitos os problemas práticos que as impedem de chegar a quem precisa delas.

É o caso, por exemplo, da internet, que hoje é o principal canal de acesso à informação de interesse público: ainda é grande o número de indivíduos que não possuem instrução suficiente e recursos tecnológicos para utilizá-la. Não bastasse isso, mesmo quando têm acesso digital ou físico às informações, os usuários muitas vezes enfrentam inúmeras dificuldades para encontrar o assunto procurado, para compreender o linguajar extremamente técnico com que são expressos e até mesmo para manter o interesse na leitura, dada a forma pouco estimulante com

universitária” (CANCLINI, 2005, p. 108).

que alguns conteúdos são apresentados. Consequentemente, os conhecimentos gerados em pesquisas estatísticas costumam ficar restritos a quem detém os recursos para acessá-las e àqueles com a competência para compreendê-las, não alcançando todos os cidadãos como idealizado.

O excesso de informações disponíveis e a necessidade de separar as que são úteis e apresentá-las de maneira apropriada também compõem a problemática do compartilhamento de conhecimentos. Richard Saul Wurman, por exemplo, afirma que “o vasto volume de informação disponível e a maneira como esta é frequentemente oferecida a torna em grande parte inútil para nós”⁸⁷ (WURMAN, 2001, p. 15). Wurman defende que para tornar a informação pública verdadeiramente pública é preciso apresentá-la, projetá-la e estruturá-la de um modo que a torne acessível, disponível, compreensível e gratuita (ibidem, 1999, p. 1). Luiz Carlos Agner e Anamaria de Moraes, por sua vez, constatarem que “a chamada era da informação não passa, na verdade, de uma profusão da ‘não-informação’ – ou seja, uma explosão de dados” (AGNER & MORAES, 2007, p. 102), o que torna essencial um esforço de filtragem para separar o que é útil do que é inútil, a fim de tornar a informação inteligível e utilizável pelos cidadãos. Sendo assim, é necessário um trabalho de seleção, configuração e apresentação das informações para que elas se tornem deveras inteligíveis e úteis.

De um modo geral, a problemática do compartilhamento de conhecimentos é sentida de maneira mais aguda no caso das informações que precisam ser socializadas, ou seja, as que, idealmente, precisam chegar a todos os cidadãos, posto que são necessárias para sua subsistência econômica, manutenção da saúde e bem-estar físico, atuação política e fruição plena do patrimônio cultural de sua sociedade. No entanto, tal problemática também concerne ao uso da informação como mercadoria, pois as empresas que comercializam informações também precisam solucionar problemas que afetam a circulação, o acesso e a intermediação de seu produto. Aliás, a busca por soluções inovadoras neste caso é inclusive mandatória, afinal as organizações que as desenvolvem conseguem um diferencial competitivo e podem, assim, aumentar sua lucratividade. Por outro lado, conforme visto, também não se pode esquecer que as instituições sem fins lucrativos que distribuem gratuitamente informação de interesse público, por mais

nobres que sejam seus propósitos, não estão totalmente fora da lógica de mercado que move as empresas que vendem informações: estas muitas vezes precisam lançar mão do valor de troca da informação que produzem para auferir algum ganho de capital, seja para manter suas atividades, seja para poder fazer algum investimento em infraestrutura.

Entre os problemas de circulação, acesso e intermediação que compõem a problemática do compartilhamento de conhecimentos e que afetam tanto corporações que visam a lucrar com a informação (empresas de consultoria, redes de televisão, editoras, etc.) quanto instituições que almejam socializar conhecimentos (universidades, órgãos públicos, organizações não governamentais) podem ser destacados os seguintes:

1. A enxurrada ou explosão de dados: refere-se à quantidade exorbitante de dados, provenientes das mais diversas fontes, que chegam até as pessoas de maneira desorganizada e ininteligível, o que os torna inúteis em termos práticos. Em outras palavras, trata-se das informações não estruturadas que precisam ser organizadas para gerar conhecimentos;
2. A ansiedade de informação (*information anxiety*): é uma dificuldade identificada por Richard Saul Wurman, que a definiu como “o buraco-negro entre os dados e o conhecimento”⁸⁸ (WURMAN, 2001, p. 14). Segundo Wurman, “ela acontece quando a informação não conta o que se quer saber”⁸⁹ (ibidem), podendo ser descrita como a aflição sentida quando se busca uma informação – em um texto verbal ou em tabelas, gráficos e outros diagramas, por exemplo – e não se consegue encontrá-la. Fora isso, a ansiedade de informação também pode ser entendida como o anseio de estar sempre atualizado sobre as informações divulgadas diariamente e a frustração desencadeada por não conseguir processar a tempo as novidades (que nem sempre são novidades, mas informações já conhecidas apresentadas de uma nova forma).

⁸⁷ Tradução livre para a frase: “*The sheer volume of available information and the manner in which it is often delivered render much of it useless to us*”.

⁸⁸ Tradução livre para: “*information anxiety is the black hole between data and knowledge*”.

⁸⁹ Tradução livre para: “*it happens when information doesn’t tell us what we want to know*”.

3. A exclusão digital, educacional e informacional⁹⁰: é uma questão bastante ampla e que praticamente se confunde com a própria problemática da socialização de conhecimentos. Ela diz respeito à desigualdade de posse de tecnologias de informação e de conhecimentos, entre os indivíduos de uma sociedade; e
4. A negligência com a forma de apresentação da informação: pode ser caracterizada como o menosprezo em relação à base material que transmite as informações, sobretudo em mídias visuais (as famílias tipográficas, a diagramação, os suportes físicos, os signos gráficos). Geralmente, tais fatores – que inegavelmente influenciam o processo de comunicação – são deixados em segundo plano, pois credita-se todo o mérito de uma comunicação bem-sucedida ao uso apropriado da linguagem verbal.

A negligência em relação à forma de apresentação da informação é, mais especificamente, o problema com o qual se lida na presente tese e para o qual a recomendação de se usar a forma narrativa na configuração de apresentações gráfico-visuais de estatísticas seria uma resposta. Este problema também é a grande preocupação de Hans Rosling, tal como ele demonstra no documentário *The joy of stats*, mencionado na introdução desta tese. Durante o programa, Rosling faz uma defesa da exploração dos recursos do design e da narrativa na apresentação de estatísticas, ao argumentar que, ao contrário do que se pensa comumente, não há nada de “maçante” nas estatísticas, principalmente hoje, quando há formas de contar os fatos de maneira estimulante, por meio de visualizações da informação interativas, dinâmicas e bem estruturadas. A seu ver, se a história que há nos números for contada por uma imagem bonita e inteligente, então todo mundo entenderá o que os dados querem dizer (ver introdução). Apoiando-se nisso, Rosling defende que, num mundo onde a informação pública é crucial para monitorar a ação dos governantes eleitos, não há mais pretextos para que órgãos estatais a apresentem de forma truncada, mal estruturada em termos de narrativa e mal configurada em termos de design. Como visto logo no início desta tese, para Rosling, no panorama atual de oferta quase sem limites a dados de toda

⁹⁰ A exclusão digital, educacional e informacional corresponde em certa medida ao que Néstor García Canclini chama de “tecno-apartheid” (CANCLINI, 2005, p. 236), um fenômeno que,

natureza, produzir informação confiável e útil não basta: é preciso comunicá-la de um modo que o público aprecie e entenda.

A defesa de Hans Rosling do uso dos recursos do design e da narrativa na apresentação de estatísticas vai bem ao encontro da advertência de Gui Bonsiepe de que aspectos formais na apresentação de textos e imagens não devem ser subestimados para a transmissão eficiente de conteúdos (BONSIEPE, 2011, p. 84). Os dois autores, como que em uníssono, alertam para a importância desta questão, indicando que não basta resolver os demais problemas que afetam a socialização ou compartilhamento de conhecimentos, garantindo assim acesso livre e total às informações, se estas forem apresentadas de um modo que distorça, dificulte ou impossibilite sua compreensão.

De todo modo, como Hans Rosling bem lembra a todo momento, os problemas que afetam o compartilhamento de conhecimentos precisam ser levados muito a sério por órgãos públicos que produzem e disseminam estatísticas demográficas e socioeconômicas. Isso porque, em sua origem, tais estatísticas possuíam a finalidade única de propiciar a ação planejada dos governantes sobre a população e o território aos quais se referiam e, portanto, a preocupação em fazê-las chegar ao conhecimento do público não era grande. Contudo, no contexto de uma democracia, estatísticas demográficas e socioeconômicas ganham um novo propósito, que se adiciona ao anterior: elas servem também para que cada membro da sociedade possa observar, avaliar e criticar a atuação de seus representantes eleitos e, justamente por isso, precisam ser amplamente divulgadas.

Em virtude desta nova finalidade para as estatísticas demográficas e socioeconômicas, é imprescindível que os regimes democráticos combatam os problemas, das mais diversas naturezas, que obstruem o acesso de seus integrantes às informações que lhes são de interesse. Em resumo, tais problemas incluem a necessidade de: tornar as organizações públicas e privadas cada vez mais transparentes; criar espaços – físicos ou virtuais – onde a informação possa ser acessada pelo público; desenvolver produtos e serviços que propiciem a aquisição das informações; e tratar com zelo e competência a forma com que as informações são apresentadas e intermediadas socialmente em múltiplos meios de expressão e

segundo o autor, “está imbricado num pacote complexo de segregações históricas configuradas por meio de diferenças culturais e desigualdades socioeconômicas e educacionais” (ibidem).

comunicação. É sobretudo para atender às duas últimas necessidades listadas que se recorre ao design e à narrativa.

No que diz respeito ao favorecimento da democracia, Gui Bonsiepe, ao destacar a importância do design na apresentação de conhecimentos, crê que a disciplina possa contribuir de maneira relevante para a redução da heteronomia⁹¹ e fortalecer um regime que promova a participação dos dominados, dos excluídos e dos discriminados (BONSIEPE, 2011, p. 20-21). Em vista disso, Bonsiepe defende que o design adote, em sua prática, um humanismo projetual “para interpretar as necessidades de grupos sociais e elaborar propostas viáveis, emancipatórias, em forma de artefatos instrumentais e artefatos semióticos” (ibidem, p. 21). Tal concepção de certo modo ecoa o pensamento de Victor Papanek, para quem o design deveria se incumbir de elaborar projetos dentro do contexto social (PAPANEK, 1974, p.10), de modo a materializar objetos que atendam a necessidades genuínas da sociedade, mesmo que estas sejam mais difíceis de prever e menos viáveis do ponto de vista econômico, posto que são, na maior parte das vezes, pouco ou nada lucrativas⁹².

No entanto, reduzir a heteronomia, tal como propõe Gui Bonsiepe, embora vá ao encontro dos ideais de qualquer sociedade democrática, muitas vezes encontra obstáculos intransponíveis, gerados, contraditoriamente, pelas próprias práticas materiais destas sociedades (inclusive sendo, muitas vezes, erigidos em nome desta mesma democracia). Talvez o mais grave destes obstáculos seja o uso da informação como mera mercadoria ou como entretenimento raso e alienante. Portanto, tendo em vista que nas sociedades industriais contemporâneas – ditas informacionais – predomina o aproveitamento da informação pelo seu valor de troca, não se pode esquecer que o recurso ao design e à narrativa na apresentação de informações nem sempre é suscitado visando a emancipar os cidadãos, podendo também servir para os alienar.

⁹¹ Gui Bonsiepe adere “a um conceito substancial e menos formal de democracia no sentido de redução da heteronomia, entendida como subordinação a uma ordem imposta por agentes externos” (BONSIEPE, 2011, p. 20).

⁹² E não se pode deixar de enxergar nas reflexões de Bonsiepe e Papanek a relação dialética entre objeto e sujeito, colocada por Giulio Carlo Argan: segundo o autor, todo projetista estabelece uma relação entre o objeto a ser concebido e os sujeitos que o utilizarão, e em uma cultura não dogmática – dita democrática, crítica, liberal e laica – a relação entre objeto e sujeito deve ser uma relação de integração e não de alienação (ARGAN, 1992, p. 162).

3.5. A “virada narrativa”

Num âmbito mais específico, a recomendação de se usar a narrativa como forma de configurar a apresentação gráfico-visual de estatísticas, exemplificada pela argumentação de Hans Rosling e pelas histórias estatísticas da ONU, permite supor que a “virada narrativa” verificada nas ciências humanas e sociais no final do século XX, agora repercute também sobre os campos da disseminação de estatísticas e do design da informação, em suas vertentes de visualização de dados e infografia. Aparentemente, a virada narrativa vem a se somar, no caso aqui investigado, à “virada pictórica”⁹³ discernida por William John Thomas Mitchell (MITCHELL, 1994, p. 11) e à “virada informacional” trazida pelos grandes avanços verificados na automação, na computação e nas telecomunicações ao longo do século passado.

De um ponto de vista mais amplo, as três viradas despontam como reverberações de uma reviravolta anterior, a “virada linguística”, presumida por Richard Rorty, tal como lembra Mitchell (ibidem). Tal virada também é discernida por Jean François Lyotard ao notar que, desde o final dos anos 1930 do século XX, “as ciências e técnicas ditas de vanguarda versam sobre a linguagem”⁹⁴ (LYOTARD, 2006, p. 3), procurando fazer com que os discursos possam comutar facilmente de códigos – dos linguísticos para os imagéticos e vice-versa, sem falar em suas interseções e hibridizações – e, acima de tudo, torná-los compatíveis com o processamento automático feito por máquinas.

De fato, o interesse contemporâneo pela narrativa aparenta ser uma reverberação ou desenvolvimento atual da virada linguística que se dá na primeira metade do século XX. Esta reviravolta no pensamento pode ser entendida como um desdobramento da análise lógica da linguagem empreendida pela filosofia analítica a partir do final do século XIX, que procurava descobrir a lógica que

⁹³ Seguindo a concepção de Richard Rorty de que as “viradas” correspondem ao surgimento de problemas novos e ao embotamento dos antigos dentro de uma disciplina, W. J. T. Mitchell entende a “virada pictórica” como uma redescoberta da imagem como uma complexa interação entre visualidade, aparatos, instituições, discurso, corpos e figuralidade, na qual se entende que a recepção da imagem deve ser tratada como uma questão de leitura (decifração, decodificação, interpretação) e se aceita que a experiência visual não pode ser completamente explicada por meio de palavras (MITCHELL, 1994, p. 16).

⁹⁴ Entre tais ciências e técnicas de vanguarda, Lyotard cita a fonologia, a linguística, a comunicação, a cibernética, as matemáticas modernas, a informática, os computadores, a tradução entre linguagens, a compatibilização entre linguagens-máquinas, os bancos de dados, a telemática e a paradoxologia (LYOTARD, 2006, p. 3).

preside os fatos e serve para expressá-los em sua verdade inequívoca (finalidade para a qual as linguagens comumente utilizadas para a comunicação humana eram consideradas muito imprecisas). Embora essa busca tenha se revelado utópica, ela serviu para que se constatasse o enraizamento de qualquer lógica formal no *logos* da linguagem (a unidade mínima do discurso que alia um nome a um verbo), assim como para a criação de linguagens interpretáveis por máquinas, o que propiciou o advento dos computadores. Neste sentido, a discussão sobre a possibilidade de uma lógica universal alimentou o contexto necessário para a ocorrência da virada linguística e a subsequente virada informacional. A virada pictórica vem em sequência, impulsionada pelos avanços tecnológicos nas áreas da computação – que traz a necessidade de interfaces gráficas – e da impressão – que recupera a prática de compor o verbal junto com o pictórico que havia sido dificultada pela tecnologia de tipos móveis⁹⁵.

Já a virada narrativa é um claro desdobramento da virada linguística e começa com o interesse dos formalistas pelos mitos, fábulas e contos populares como objeto de estudo, evolui para teses estruturalistas como a de Algirdas Julian Greimas – de que na base de qualquer tipo de texto há uma estrutura narrativa (NÖTH, 1996, p. 55) – e hermenêuticas como a de Paul Ricœur – de que a experiência humana se baseia em uma pré-compreensão narrativa do mundo da ação (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 138-139) – até chegar a teorias antropológicas mais recentes como as de Marc Augé – para quem a existência é uma ficção (no sentido de que as pessoas conferem forma temporal, diacrônica e dramática à realidade) e, portanto, ela já possui uma dimensão narrativa (e não pré-narrativa, como sugere Ricœur) desde o princípio (AUGÉ, 1998, p. 42-47) – e de Bernard Victorri – que propõe que a espécie humana talvez fosse mais bem definida como *homo narrans*, dada a importância da função narrativa para a emergência daquilo que é peculiarmente humano: a linguagem que funda o saber que caracteriza o *homo*

⁹⁵ Segundo Eric K. Meyer, a introdução das impressoras de tipos móveis inventadas por Johannes Gutenberg marcou o fim do hábito – comum em livros manuscritos, sobretudo os científicos (Leonardo da Vinci, René Descartes e Isaac Newton, entre outros recorriam constantemente a esta prática) – de integrar textos e imagens, pois tornou trabalhoso encartar figuras em meio aos caracteres alfanuméricos pré-moldados (MEYER, 1997, p. 10-11). Conforme Albert D. Biderman, citado por Meyer, as exigências da tipografia segregaram e marginalizaram as figuras do trabalho impresso (BIDERMANN apud MEYER, 1997, p.11-12), algo que só muda radicalmente com o advento da editoração gráfica via computadores.

sapiens e permite que seus conhecimentos sejam armazenados e transacionados (VICTORRI, 2002, p. 124).

Hoje as repercussões da virada narrativa estão espalhadas por diversos campos e são empiricamente atestáveis, inclusive em obras científicas. Os seguintes exemplos podem ser citados: a análise de narrativas empregada pela pesquisa qualitativa como técnica de coleta de dados e que parte do pressuposto de que a vida é como uma narrativa ou que a realidade humana é construída como narrativa (BRUNER apud FLICK, 2009, p. 307); o uso da metodologia narrativa como ferramenta de pesquisa das ciências sociais (CZARNIAWSKA, 2004); o entendimento da narrativa como técnica para dar coerência aos fatos, sejam eles humanos ou físicos (NASH, 1994, p. XIII); as convenções narrativas que permeiam o discurso científico (HARRÉ, 1994, p. 81); e a utilização da narrativa como forma de aprimorar a experiência do usuário na interação com artefatos (QUESENBERRY & BROOKS, 2010).

Ana Teixeira Pinto e Christian Salmon são autores que fazem referência à repercussão atual da virada narrativa. De acordo com Ana Teixeira Pinto, “o fim do século XX assistiu a uma explosão de interesse pelas práticas narrativas que se estendeu por campos tão diversos, como a arte, a literatura ou as ciências cognitivas” (PINTO, 2015, p. 138). Já Salmon qualifica o interesse mais acentuado pela narrativa a partir da metade da década de 1990 como uma “renascença narrativa”, cuja característica principal seria o transbordamento de suas questões para além dos estudos literários (linguística, retórica, narratologia, etc.), alcançando setores diversos como a medicina (interesse pelas histórias dos pacientes), a administração (contação de histórias para motivar os trabalhadores), o treinamento militar (simuladores de guerra que imergem o soldado no contexto de uma história), a política (construção de biografias auspiciosas de candidatos a postos públicos), entre outros (SALMON, 2007, p. 8-9).

Enquanto de uma maneira geral a virada narrativa é vista com bons olhos por aqueles que defendem a aplicação dos recursos narrativos para fins não apenas de fruição estética, Christian Salmon é bastante crítico a respeito de qualquer uso instrumental da narrativa. Para Salmon, a narrativa, ou melhor, o *storytelling*⁹⁶

⁹⁶ É importante frisar que Christian Salmon, que escreve em francês, segue Peter Brooks e faz uma distinção entre uma narrativa de verdade (*narrative*) e o simples contar histórias (*storytelling*), reservando o termo “*storytelling*”, mantido em inglês mesmo, para se referir ao

(contar histórias) é tido atualmente como uma panaceia que resolve desde a crise de sentido que afeta as organizações até traumas psicológicos e problemas que afetam o aprendizado ou treinamento (ibidem, p. 13). Salmon aponta ainda para usos bastante questionáveis do *storytelling* como a colaboração do Pentágono com os estúdios de Hollywood para a criação de simuladores de guerra com uma história alvissareira (na qual combatentes americanos são heróis a serviço dos bons valores ocidentais) que servem tanto para o recrutamento quanto para o treinamento de soldados (ibidem, p. 141); e as biografias gloriosas construídas para eleger candidatos ao governo sem grandes qualidades éticas ou intelectuais (ibidem, p. 111). Em cima de exemplos como estes, Salmon sugere o predomínio hoje em dia de uma “nova ordem narrativa” (*nouvel ordre narratif*) que nada tem a ver com o provimento de uma experiência possível (que seria, segundo ele, a função de uma narrativa de verdade), mas sim com a formatação dos desejos e a propagação das emoções que promovem a padronização, a domesticação, o controle e a sujeição de indivíduos supostamente livres (ibidem, p. 199).

Salmon ainda relaciona o surgimento do uso instrumental da narrativa (o *storytelling*) com a explosão da internet e o avanço da tecnologia de informação e comunicação, considerando-a “uma técnica de visualização da informação e uma arma temível de desinformação”⁹⁷ (ibidem, p. 12-13). De fato, como demonstra o exemplo que ele traz sobre o simulador de guerra, a visualidade proporcionada pelo ambiente virtual de combate somada à história que dá sentido às ações do soldado em treinamento potencializam a experiência de imersão e tornam a simulação mais verossímil; no entanto, segundo Salmon, isso, além de fazer apologia à guerra, busca ludibriar os combatentes, fazendo-os pensar que participam de uma missão de libertação de povos oprimidos, quando na verdade estão ocupando territórios de interesse geopolítico e substituindo a opressão antiga por uma nova.

A crítica de Salmon ao emprego instrumental da narrativa é salutar e deve ser levada a sério, pois, como discutido, tanto os recursos do design quanto os da narrativa podem ser direcionados para fins não muito nobres. Aliás, outro ponto

uso instrumental da narrativa (SALMON, 2007, p. 7 e p. 13). Para Salmon a técnica do *storytelling* surge nos Estados Unidos no meio dos anos 1990 e serve tanto para fins de comunicação quanto de controle e poder (ibidem, p. 12).

⁹⁷ Tradução livre para “une technique de visualisation de l'information et une arme redoutable de désinformation”.

positivo de sua crítica é a demonstração de como a visualidade e a contação de histórias andam num passo muito próximo na contemporaneidade, reforçando-se mutuamente e evidenciando o elo entre as viradas pictórica e narrativa. No entanto, a cisão que ele faz entre uma narrativa verdadeira e nobre (*narrative*) e um uso instrumental da narrativa (*storytelling*) soa artificial e desnecessária, afinal, histórias escritas para fins de controle e programação do comportamento talvez sejam tão antigas quanto a própria arte de contar histórias. Mais justo seria assinalar a exacerbação atual desta prática e ressaltar que ela não implica necessariamente na extinção da possibilidade de se compor narrativas que provêm a experiência de um mundo possível.

Por isso, à crítica de Salmon, é igualmente salutar contrapor algumas contribuições positivas advindas da virada narrativa. Este seria o caso, por exemplo, do campo das artes plásticas, onde elementos narrativos que, segundo Ana Teixeira Pinto, tinham sido reprimidos na primeira metade do século XX⁹⁸ ressurgem (PINTO, 2015, p. 138), não apenas em obras de arte, mas também como mote para a montagem de exposições. É o caso da exposição *O Narrador Relutante*⁹⁹, de curadoria da própria Ana Pinto, que reuniu obras que contam histórias sobre pessoas, a partir de linguagens e materiais diversos, buscando justapor dois conceitos provenientes dos estudos narrativos: a figura do “narrador não credível” (aquele que é instável ou está comprometido com o que relata) e a “aporia da narração” (as histórias que mais precisam ser contadas são precisamente aquelas impossíveis de narrar); o objetivo da exposição, conforme Ana Pinto, era o de demonstrar que as narrativas são unidades agonísticas, resultantes de negociações constantes entre verdades parciais, e que o social é irreduzível a qualquer representação (ibidem, p. 10-11).

Outro exemplo de exposição com mote narrativo e que procurou reunir obras com elementos narrativos foi uma remontagem recente do acervo permanente do Museu Nacional de Arte Moderna da França, dirigida por Christine Macel e intitulada *Une Histoire*¹⁰⁰ (“Uma História”, em tradução livre). Esta remontagem procura deixar evidente que a história da arte não é absoluta,

⁹⁸ Por movimentos “antirepresentação” ou “antimiméticos”, como o abstracionismo, o purismo e o suprematismo, entre outros.

⁹⁹ *O Narrador Relutante*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 15 out. 2014 - 11 jan. 2015.

¹⁰⁰ *Une Histoire*. Paris: Musée National D’Art Moderne, 02 jul. 2014 - 11 jan. 2016.

mas plural, podendo-se contar várias histórias da arte, sendo o novo arranjo dado às obras apenas uma delas. Outro aspecto interessante desta remontagem é que as obras são organizadas segundo as posturas assumidas pelos artistas, sendo que algumas destas giram em torno da temática da narrativa, tanto ficcional quanto verídica, como as seguintes: “o artista como narrador”, “o artista como arquivista”, “o artista como documentarista” e “o artista como historiador” (MACEL, 2014). Esta exposição como um todo ajuda a demonstrar o pensamento de Howard Becker de que as ciências sociais não têm direito ao monopólio da verdade sobre a sociedade, já que os artistas muitas vezes são mais bem sucedidos do que os próprios cientistas em funções ditas técnico-científicas (historiador, documentarista, arquivista), desvelando e catalogando aspectos até então desconhecidos ou ocultos da realidade humana, que permaneceriam indetectáveis ou incomunicáveis caso fossem obedecidos com rigor os métodos da ciência.

Além de trazer exemplos positivos da retomada contemporânea das questões narrativas, o campo das artes também se mostra propício para a discussão aqui empreendida em razão das viradas linguística, informacional, pictórica e narrativa estarem intimamente relacionadas aos regimes de visibilidade¹⁰¹ que se alternam – à medida que uma sociedade vive transformações culturais, políticas, econômicas e tecnológicas – como modo de percepção e representação hegemônico. A esse respeito, Pierre Sorlin identifica três tipos de imagem de natureza gráfico-visual que influenciaram consideravelmente o modo de ver o mundo a partir do momento em que se tornaram hegemônicas: 1) a imagem sintética, aquela criada por meio da artesanania humana, com a realização de incisões ou a aplicação de pigmentos sobre superfícies, como a gravura, o desenho e a pintura; 2) a imagem analógica, aquela produzida pela captação da luz por meios mecânicos, como a fotografia e o cinema; e 3) a imagem virtual¹⁰², aquela realizada por meios informáticos (SORLIN, 2004, p.11).

¹⁰¹ Pierre Sorlin chama os regimes de visibilidade de “regimes perceptivos” (SORLIN, 2004, p.11).

¹⁰² Pierre Sorlin considera o adjetivo “virtual” o mais adequado à imagem informática, “porque ‘digital’ é uma indicação meramente técnica, e ‘interativa’ concerne essencialmente a um tipo de uso” (SORLIN, 2004, p. 19). Para o autor, “diferentemente da imagem sintética ou da analógica, a virtual não se baseia necessariamente em um objeto reproduzido do mundo”; além disso, por estar pautada em códigos informáticos, a imagem virtual dispensa um suporte, estrutura ou formato prévios, tornando-se assim, essencialmente impalpável (ibidem).

Lucia Santaella e Winfried Nöth parecem identificar as mesmas tendências discernidas por Pierre Sorlin e propõem a existência de três paradigmas da imagem: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico (SANTAELLA & NÖTH, 2008, p. 157). O fato curioso a esse respeito é que concerne diretamente ao tema da presente tese é que Santaella e Nöth equivalem a imagem pós-fotográfica à infografia, já que ela tem como substrato a informação processada matematicamente por meio de programas de computador (ibidem, p. 166-168). Assim, os dois autores trazem uma concepção de infografia diferente da usualmente utilizada pelo design da informação: para eles infografia não corresponde necessariamente a uma representação ou apresentação gráfico-visual de informações, mas antes a uma imagem gerada por meios informáticos, como uma fotografia tirada em câmera digital ou uma ilustração feita com um aplicativo gráfico, por exemplo.

Tendo em vista os regimes de visibilidade que se alternam de acordo com as mudanças vividas pelas sociedades, é possível se especular que as viradas pictórica e narrativa tenham sido consequências, em alguma medida, das viradas linguística e informacional, alcançando uma exacerbação de suas repercussões exatamente no momento em que a imagem virtual (segundo Sorlin) ou pós-fotográfica/infografia (segundo Santaella e Nöth) se estabelece como a hegemônica. No entanto, uma guinada importantíssima, sobretudo quando se trata da visualidade que se espera das estatísticas, acontece no momento anterior, da hegemonia da imagem analógica (segundo Sorlin) ou fotográfica (segundo Santaella e Nöth): o retrato se torna uma prática usual, não só das elites, mas das pessoas comuns e o cinema se torna o meio ótimo para se espelhar, retratar ou enxergar a multidão humana.

O impacto decisivo da imagem cinematográfica sobre a representação das coletividades é assinalado com propriedade por Pierre Sorlin: enquanto a fotografia de uma multidão ainda permitia o reconhecimento de algumas das pessoas ali presentes (já que a imagem estática possibilita um tempo maior de leitura), os filmes, ao mostrarem aglomerados de pessoas em movimento contínuo, tornaram muito difícil a identificação de rostos familiares e, com isso, favoreceram o anonimato dos indivíduos representados (SORLIN, 2004, p. 43). De acordo com Sorlin, em virtude desta característica, “o cinema obrigava a cada espectador a ver a si mesmo como elemento de uma massa urbana em perpétua

transição” (ibidem); mais do que isso, ainda segundo o autor, os filmes deram uma aparência concreta à noção de “massa”, recém estipulada para designar as grandes multidões instáveis (ibidem, p. 47). Como indica Sorlin, o cinema foi um dos fatores que mais colaboraram para sedimentar a ideia de que as coletividades humanas, as massas, a exemplo dos indivíduos que as constituem, deviam ser tratadas filosoficamente, cientificamente e politicamente como entidades singulares e, como tais, possuidoras de identidade. A partir do momento em que se ganha consciência da multidão, não é de se estranhar que tenha crescido muito o interesse pelas estatísticas e pelos retratos da coletividade que elas provêm.

E este interesse não apenas se mantém como recrudescer quando surgem os meios informáticos que permitem processar quantidades exorbitantes de dados sobre os indivíduos e com estes gerar prontamente imagens sobre os coletivos humanos. Assim, do processamento de dados advém uma geração massiva de imagens que retratam as coletividades, o que demonstra o vínculo entre a virada informacional e a virada pictórica, ao menos no que diz respeito às estatísticas. Como os meios informáticos dão origem a uma profusão de retratos da multidão, logo se faz necessário o recurso a modelos formais que não apenas lhes concedam coerência interna, mas também sentido aos arranjos nos quais várias destas imagens são conjugadas em sequências. Neste exato instante a virada pictórica conclama a virada narrativa, já que esta traz consigo um paradigma de forma consagrado pelo uso e mais do que apropriado para se organizar em uma sucessão um conjunto de fatos.

Os vínculos entre as viradas linguística, informacional, pictórica e narrativa e os usos contemporâneos da informação tanto pelo seu valor de uso quanto pelo seu valor de troca conformam um quadro que, embora não exaustivo, delimita de maneira suficiente as principais razões pelas quais se verifica atualmente, nos campos da disseminação de informações e do design da informação, um apelo recorrente à narrativa. De um lado, a repercussão atual das viradas narrativa e pictórica convida os mais diversos campos do saber a observarem seus objetos de estudo sob um viés narrativo e a retratá-los por meio de imagens; sendo assim, não é de se espantar que num campo como o da disseminação de estatísticas demográficas e socioeconômicas, que tem a visualidade como uma dimensão essencial e precisa lidar com a representação da coletividade humana, recorra-se ao design como técnica de configuração e à narrativa como forma de apresentação

de suas descobertas. Do outro lado, a importância da forma material de apresentação das informações para o intercâmbio deste bem – tanto para fins emancipatórios quanto para fins comerciais ou alienantes – faz com que se precise apelar ao design e à narrativa para que o processo de compartilhamento tenda a ser bem sucedido.

Além dos motivos acima listados, ainda há uma outra razão importante para que se utilize a narrativa como forma de apresentar informações técnico-científicas como as estatísticas: ela é um modo discursivo no qual o autor do texto pode artificialmente apagar suas marcas, fazendo crer que é outra pessoa que narra os fatos (um narrador intratextual) ou, então, que os fatos narram a si mesmos. Essa é uma aptidão da narrativa muito útil para o relato científico, já que este idealmente precisa ser objetivo ao máximo e banir qualquer vestígio da subjetividade do cientista que o escreve. Como visto anteriormente, as estatísticas, por serem calcadas no número e na matemática, possuem uma veemente força de verdade, passando a impressão de que falam em nome próprio. Por isso, o recurso à narrativa pode ajudar a reforçar este pressentimento que usualmente se tem em relação às estatísticas, fazendo com que estas sejam tomadas como a representação inequívoca da realidade ou até mesmo como a própria realidade.

Esta última importante razão que ajuda a explicar o surgimento da recomendação de se usar a narrativa como forma de configurar a apresentação gráfico-visual de estatísticas é tratada de maneira mais aprofundada no próximo capítulo, juntamente com a principal implicação desta orientação: uma apresentação gráfico-visual, para ser narrativa, precisa ser configurada como narrativa e, para tanto, deve seguir de perto os princípios formais de estruturação deste modo discursivo.

4

Narrativa: conceituação, elementos e estruturação formal

O capítulo anterior procurou trazer uma resposta à questão de saber quais seriam as raízes e implicações da recomendação de usar a narrativa como forma de compor a apresentação gráfico-visual de estatísticas. Viu-se que as principais razões para esta indicação são:

- 1) A influência decisiva que a forma de apresentação gráfico-visual da informação exerce no processo de compartilhamento dos conteúdos;
- 2) A importância da forma de apresentação gráfico-visual da informação para o aumento do desejo de adquirir este bem, seja para fins de conhecimento, seja para fins de entretenimento;
- 3) Uma repercussão atual da virada narrativa, que agora incide também sobre os campos da disseminação de informações e do design da informação; e
- 4) A caracterização da narrativa como um modo discursivo pelo qual o autor do texto apaga artificialmente suas marcas fazendo parecer que os fatos são narrados por outra pessoa ou, então, que os fatos narram a si mesmos.

As três primeiras razões listadas foram todas discutidas no capítulo anterior, restando cuidar da última, o que é feito no presente capítulo, juntamente com o aprofundamento da principal implicação que se discerne como resultante da recomendação de usar a forma narrativa para se compor a apresentação gráfico-visual de estatísticas: a necessária aplicação dos princípios formais de estruturação da narrativa na configuração de tais artefatos.

Esta implicação óbvia é aparentemente desconsiderada nos textos que sugerem a apresentação de conteúdos técnico-científicos no formato de histórias, já que, em geral, estes não esclarecem nem se aprofundam em como aplicar técnicas e conhecimentos sobre a narrativa para este fim. Em outras palavras, tais textos costumam tratar da narrativa de maneira apressada e perfunctória, anteparando-se na pressuposição de que a competência para contar e interpretar

histórias é uma habilidade inata ou natural e, portanto, evidente em si mesma. No entanto, antes de se caracterizar uma apresentação gráfico-visual de estatísticas como narrativa é preciso saber o que exatamente caracteriza um determinado uso da linguagem como uma história. Este é o objetivo do presente capítulo que parte de uma conceituação geral da narrativa para, então, revisar e discutir os elementos que a constituem e estruturam.

4.1. Conceituação Geral de Narrativa

O primeiro passo para se estabelecer uma conceituação geral de narrativa que sirva de fundamento ao estudo aqui conduzido é a verificação de algumas definições correntes para o termo. No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a primeira entrada – com o conceito mais geral – diz que narrativa é a “exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou imagens” (HOUAISS et al., 2001, p. 1996). Na segunda entrada a narrativa é estipulada como “conto, história, caso” (ibidem). Por sua vez, o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* define narrativa nos seguintes termos:

1. Ato de narrar; 2. História contada por alguém; 3. Obra literária, geralmente em prosa, em que se relata um acontecimento ou um conjunto de acontecimentos, reais ou imaginários, com intervenção de uma ou mais personagens num espaço e num tempo determinados.¹⁰³

Já no *Dicionário SESC: A Linguagem e a Cultura* a narrativa é definida como uma espécie ou modalidade de gênero literário “na qual se representam os caracteres psicológicos e as variadas ações humanas” (CUNHA, 2003, p. 304). Ainda de acordo com esta fonte, o gênero narrativo – no qual estão incluídos o romance, o conto, a novela e a fábula – é caracterizado por “diferenciações ou distanciamentos pronunciados entre o autor (o narrador) e o mundo narrado, uma alteridade entre o ‘inventariante e o inventariado’” (ibidem), além de uma estrutura que requer personagens e uma temporalidade dinâmica (ibidem). Assim, conforme esta concepção, o narrador relata um mundo no qual fatos e personagens estão contidos em determinadas circunstâncias e imersos em uma certa duração de tempo. Citando Bóris Tomachévski, o dicionário finaliza com o entendimento de

que “uma narração constitui um sistema mais ou menos unitário de acontecimentos, decorrentes uns dos outros, ligados uns aos outros” (TOMACHÉVSKI apud CUNHA, 2003, p. 304).

O *Dicionário de Narratologia*, por sua vez, define a narrativa como um dos modos de uma tríade de “universais”, adotada por inúmeros teóricos, que inclui, ainda, a lírica e o drama (REIS & LOPES, 2007, p. 270). De acordo com esta fonte, a postulação da narrativa como um modo não pode se alhear de dois fatos:

- 1) A narrativa pode se concretizar em suportes expressivos diversos, do verbal ao icônico, passando por modalidades mistas verbo-icônicas (histórias em quadrinhos e cinema, por exemplo); e
- 2) A narrativa não se efetiva apenas no plano estético próprio dos textos narrativos literários; ocorre também, e com frequência, em diversas situações funcionais e contextos comunicacionais, como em notícias veiculadas pela imprensa, na historiografia, em relatórios, em anedotas, etc. (REIS & LOPES, 2007, p. 271).

Tendo em vista dar conta das múltiplas possibilidades de expressão e efetivação da narrativa, o *Dicionário de Narratologia* cita uma definição genérica para o termo, estipulada pelo linguista William Labov:

Um método de recapitulação da experiência passada que consiste em fazer corresponder a uma sequência de eventos (supostamente) reais uma sequência idêntica de proposições verbais” (LABOV apud REIS & LOPES, 2007, p. 271).

O referido dicionário ainda destaca as três “dominantes que caracterizam o processo narrativo”:

1. O distanciamento variável assumido pelo narrador em relação àquilo que narra, o que institui uma alteridade mais ou menos radical entre o sujeito que narra e o objeto do relato;
2. A tendência à exteriorização, provocada tanto pela caracterização e descrição de um universo autônomo – composto por personagens, espaços, eventos, etc. – quanto pela atitude de neutralidade em relação a este universo, comumente almejada pelo narrador; e
3. Uma dinâmica temporal imposta desde o início tanto pelo devir cronológico inerente à história relatada quanto pela própria inscrição no tempo do ato de contar (REIS & LOPES, 2007, p. 271-272).

Além destas definições dicionarizadas, vale examinar algumas noções e conceitos levantados pelo estruturalismo, corrente de pensamento que trouxe contribuições importantes para o estudo da narrativa. De um modo geral, os estruturalistas supunham a narrativa como um sistema semiótico em particular, sendo dotada, portanto, de suas próprias unidades, subunidades e regras de articulação. Mais do que isso, a narrativa foi presumida, dentro do estruturalismo, como um sistema semiótico conotativo, ou seja, uma linguagem que tira proveito

¹⁰³ Narrativa. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2013. Disponível em:

dos signos de outra linguagem (verbal, pictórica, gestual, etc.) para produzir novas significações a partir dos sentidos literais destes signos. Dentro da linha estruturalista, uma definição usual – aplicável ao domínio da expressão literária e mencionada por Gérard Genette – afirma que a narrativa é “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita” (GENETTE, 2013, p. 265). Essa conceituação deixa clara a visão estruturalista da narrativa como um uso particular das linguagens disponíveis, uma produção de significados por meio da escolha e organização de signos, obedecendo tanto às normas das linguagens escolhidas quanto às normas do suposto código narrativo para exprimir fatos imaginados ou realmente acontecidos.

Seguindo a concepção estruturalista, Roland Barthes postulou uma “língua geral da narrativa” (BARTHES, 2013a, p. 24) que nada mais é do que o suposto código a reger a construção de um texto narrativo, ou seja, aquele que prescreve as unidades narrativas e a forma como estas devem ser articuladas a fim de compor uma narrativa. De acordo com Barthes, tendo a linguística como modelo fundador, o princípio norteador da “língua da narrativa” é uma relação homológica entre a frase – o enunciado linguístico – e a narrativa. Neste sentido, a narrativa pode ser entendida como uma “grande frase”, do mesmo modo que uma frase constativa pode ser considerada, de certa maneira, o “esboço de uma pequena narrativa” (ibidem). Ainda conforme Barthes, em decorrência do modelo frásico – no qual sujeitos são opostos a predicados verbais –, “encontram-se com efeito na narrativa, aumentados e transformados à sua medida, as principais categorias do verbo: os tempos, os aspectos, os modos, as pessoas” (ibidem). Em síntese, segundo esta concepção, a narrativa pode ser vista como a representação de uma ação – realizada por um ou mais agentes sobre um ou mais objetos – que se desenrola dentro de um espaço de tempo.

Sendo a narrativa, na visão estruturalista, um sistema semiótico conotativo transfrásico (dado que ela é composta por inúmeras frases sem, no entanto, se reduzir a uma mera soma de frases), sua significação só pode ser alcançada se os enunciados (linguísticos ou expressos em alguma outra linguagem) que a compõem forem interpretados em conjunto. Tomados um a um, tais enunciados

são veículos apenas de seus sentidos denotativos e não estabelecem o contexto necessário à produção do significado conotativo que é característico de uma narrativa. Como bem coloca Algirdas Julien Greimas, a leitura uniforme de uma narrativa, ou seja, sua significação, é resultado das leituras parciais dos enunciados que a compõem, já que o significado de um enunciado restringe a interpretação dos que vêm na sequência (GREIMAS, 2013, p. 67). Deste modo, a narrativa se configura aos poucos, com cada pequeno sintagma – linguístico ou não – colaborando, a seu tempo, para a construção do grande sintagma narrativo. Greimas ainda ressalta que, além do contexto gerado pelo sequenciamento de enunciados, a interpretação de uma narrativa é determinada por “uma certa perspectiva antropocêntrica”, fato que a faz ser “concebida como uma sucessão de acontecimentos cujos atores são seres animados, agentes ou pacientes” (ibidem). Tais seres animados, por sua vez, funcionam como mediadores personalizados entre as situações prévias e as posteriores, características de uma narrativa.

Observadas as definições dicionarizadas – desde as mais gerais até as mais especializadas – e as contribuições advindas do estruturalismo, podem-se notar alguns pontos recorrentes:

1. Menção à representação, exibição ou recapitulação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos encadeados em uma ordem de sucessão ou de decorrência;
2. Os acontecimentos, eventos ou ações são realizados ou sofridos por um ou mais personagens, ocorrendo em um tempo e espaço definidos;
3. Referência a uma dinâmica temporal (ou temporalidade dinâmica) que determina a sucessão dos acontecimentos ou é produzida por esta;
4. Alusão a uma alteridade mais ou menos radical entre o narrador e os acontecimentos narrados, fruto do distanciamento que este mantém em relação aos eventos, personagens e cenários representados na narrativa;
5. Os acontecimentos narrados, assim como os personagens, cenários e outros componentes do universo relatado podem ser reais ou fictícios;
6. Os acontecimentos são narrados por meio de linguagens que se manifestam em diferentes substâncias ou suportes expressivos: pelas linguagens oral, escrita ou gestual; por modalidades mistas destas linguagens, como a verbo-icônica, por exemplo; pela mímica, teatro, dança, etc.

Assim, a título de síntese, uma narrativa pode ser conceituada, em termos gerais, como a representação – por meio de uma linguagem ou da hibridização de linguagens – de uma série de ações – realizadas e/ou sofridas por determinados personagens (agentes ou pacientes) – que estão conectadas umas às outras, tanto por uma lógica de causalidade (uma ação decorrente da outra) quanto por uma sucessão cronológica (uma ação após a outra), ambas instauradas pela dinâmica temporal. Essa representação de ações se caracteriza por instituir um sujeito que narra, o narrador, e um mundo narrado (eventos, personagens, cenários), que pode fazer referência ao mundo real ou a um mundo inventado (fictício). Entre o narrador e o mundo narrado se estabelece um distanciamento que os separa em um grau maior ou menor, de modo a demarcar uma relação de alteridade entre ambos.

Essa conceituação geral tem somente a finalidade de ser um ponto de partida para uma discussão aprofundada a respeito do fenômeno da narrativa. Como bem aponta Gérard Genette, a concepção usual de narrativa – de que ela é a representação de um ou mais acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem – leva à crença de que ela é evidente em si mesma, passando a impressão “de que nada é mais natural do que contar uma história ou arrumar um conjunto de ações em um mito, um conto, uma epopeia, um romance” (GENETTE, 2013, p. 265). Talvez seja isso o que ajude a passar despercebido “o aspecto singular, artificial e problemático do ato narrativo”, tal como acentua Genette (ibidem). Seja como for, a narrativa decerto possui uma natureza bem mais complexa do que se pode supor à primeira vista, requerendo para seu exame o aprofundamento de questões que lhe são fundamentais e que podem ser elencadas da seguinte maneira:

- 1) Como se dá a representação do conteúdo de uma narrativa (as ações, seus agentes ou pacientes, e o cenário onde elas se desenrolam);
- 2) Qual a influência dos fatores que instauram a narrativa ou que lhe servem como substrato de expressão, como a dinâmica temporal, as linguagens empregadas e a base material que lhe dá suporte; e
- 3) De que modo se dá a consubstanciação das entidades instituídas pela narrativa, como o narrador e o universo narrado.

No cerne de todas essas questões reside um aspecto da narrativa que também é preciso abordar com o devido cuidado: o fato dela fazer referência a acontecimentos, personagens e cenários tanto reais quanto fictícios. É exatamente

esse aspecto o que atribui à narrativa seu caráter versátil, fazendo-a ser usualmente empregada para os mais diversos fins comunicativos, como o entretenimento, o jornalismo, a historiografia e a comunicação científica; ao mesmo tempo, esse aspecto é o que torna mais nítida sua faceta controversa, na qual o real e o ficcional se entrelaçam, ora pondo em risco, ora favorecendo a credibilidade da história contada (afinal, histórias reais almejam que ninguém duvide delas; e as histórias fictícias, por sua vez, objetivam que todos acreditem que de fato aconteceram). Todas essas questões são aprofundadas a seguir.

4.2. Planos fundamentais da Narrativa: História e Discurso

As questões elencadas acima – acerca do conteúdo da narrativa e de sua expressão, assim como das entidades instituídas por ela – costumam ser abordadas dentro dos dois planos fundamentais de descrição e análise da narrativa, definidos pela narratologia: a história e o discurso. De acordo com Tzvetan Todorov, esses dois aspectos gerais da obra narrativa foram primeiramente isolados pelos formalistas russos – que os nomearam, respectivamente, de “fábula” (“o que efetivamente ocorreu”) e “assunto” (“a maneira pela qual o leitor toma conhecimento disto”) – e introduzidos de maneira definitiva nos estudos da linguagem após sua formulação categórica por Émile Benveniste (TODOROV, 2013, p. 220-221). Todorov, que faz amplo uso dos dois conceitos na análise estrutural da narrativa, definiu a história como a realidade (acontecimentos e personagens) evocada pela narrativa e o discurso como a forma pela qual o narrador faz o leitor conhecer esta realidade (ibidem).

De um modo geral, a distinção entre história e discurso corresponde a uma tentativa de isolar dentro da narrativa um plano de conteúdo – que compreende a sequência de ações, as relações dos personagens e a localização dos acontecimentos no tempo e no espaço – e um plano de expressão – que trata tanto da manifestação material da narrativa por meio de substâncias diversas (fala, escrita, gestualidade, imagens, etc.) quanto do próprio ato de enunciação da narrativa, que institui um narrador e, por consequência, um narratário¹⁰⁴, como

¹⁰⁴ De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, o narratário é a entidade a quem a narrativa se dirige (REIS & LOPES, 2007, p. 195).

também a mencionada alteridade entre o sujeito que narra e o mundo narrado. Naturalmente, a distinção entre história e discurso não passa de um artifício analítico que permite observar cada aspecto em separado, com o zelo e atenção necessários. Na prática, os dois domínios se confundem, posto que não são totalmente autônomos ou mesmo independentes um do outro. Portanto, nem sempre é fácil, ou mesmo possível, separá-los.

Um dos motivos para a separação, com fins analíticos, entre história e discurso foi, conforme Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “a verificação empírica de que uma história pode ser veiculada por diferentes meios de expressão, sem se alterar significativamente” (REIS & LOPES, 2007, p. 196). Seria o caso relativamente comum das histórias de romances transpostos para o cinema, teatro, balé e demais formas de manifestação artística. As histórias contidas nas obras literárias *Les Misérables* (Os Miseráveis) de Vitor Hugo e *Don Quixote de la Mancha* (Dom Quixote de La Mancha) de Miguel de Cervantes são exemplos emblemáticos, pois já foram contadas por meio de inúmeras substâncias expressivas: em filmes, animações e histórias em quadrinhos; em peças de teatro e musicais; por meio da dança, da mímica e da transmissão oral; entre outros. Nesse sentido, a história corresponderia, nas palavras de Claude Bremond, a uma “camada de significação autônoma”, independente dos meios de expressão empregados para comunicá-la (BREMOND apud REIS & LOPES, 2007, p. 196).

A camada de significação autônoma da narrativa distinguida por Bremond é entendida por Roland Barthes como seu resumo ou argumento (BARTHES, 2013a, p. 59). Ainda de acordo com Barthes, o resumo da narrativa, seu argumento, “mantém a individualidade da mensagem” (ibidem) e, por isso, “a narrativa é traduzível, sem prejuízo fundamental” (ibidem). Contudo, mesmo que uma história possa ser traduzida e ainda assim manter suas propriedades essenciais, Reis e Lopes lembram que esta nunca será exatamente a mesma em cada uma das linguagens e bases materiais empregadas, já que expressão e conteúdo mantém uma “relação de estreita solidariedade” (REIS & LOPES, 2007, p. 196). Deve-se a isso a sensação de estranhamento não raramente verificada em leitores aficionados por uma obra literária quando a veem adaptada para outro meio; eles têm a impressão de que algo mudou, como um significado que se perdeu ou um sentido que se somou à história.

Embora a história possa ser tida, à primeira vista, como o aspecto mais importante de uma narrativa, o discurso não lhe é menos essencial: ele é importante não somente na produção do significado, mas sobretudo na consubstanciação de elementos definidores do modo narrativo, como a dinâmica temporal, o narrador, a relação de alteridade deste em relação aos objetos narrados, e as próprias ações, personagens e cenários retratados, que apenas ganham vulto quando descritos no plano da expressão. No entanto, antes de esmiuçar a importância do plano do discurso para a narrativa, é preciso assumir um ponto de vista mais distanciado, já que a narrativa em si deve ser entendida como um tipo de discurso e, portanto, é bem natural que sua faceta discursiva lhe seja tão determinante.

Em um sentido mais amplo, fora do contexto específico de uma narrativa, o discurso deve ser visto, antes de tudo, como um uso da linguagem. De acordo com Milton José Pinto, “discurso é um exemplo empiricamente atestado de linguagem” (PINTO, 2013, p. 10), o que inclui como exemplos de discurso, “um filme, um conto, um romance, um poema, uma pintura, um fragmento de conversa cotidiana” (ibidem). Enquanto uso da linguagem, o discurso deve ser entendido, conseqüentemente, como uma apropriação individual de um sistema de representação comum a uma coletividade, algo como a fala (*parole*) em relação à língua (*langue*), no sentido colocado por Ferdinand de Saussure, ou como o uso em relação à norma e ao esquema, tal como proposto, posteriormente, por Louis Hjelmslev (NÖTH, 1996, p. 38 e p. 55).

De modo mais específico dentro desta perspectiva ampliada, o discurso pode ser compreendido segundo a ótica de Émile Benveniste: ele é o produto de um ato de enunciação, ou seja, uma manifestação da língua na comunicação efetiva entre os membros de um grupo social (REIS & LOPES, 2007, p. 110). Em outras palavras, o ato de enunciação é a ação pela qual um indivíduo se apropria de uma língua pública e a converte em discurso. Nesta concepção, oriunda da linguística, o discurso se refere, então, à escolha que um indivíduo faz das palavras existentes em um código linguístico e a forma como ele as organiza – de acordo com a estrutura e as normas do código em questão – em enunciados ou frases que se sucedem e acabam por compor uma unidade superior à própria frase: o texto (organização transfrásica). Guardadas as possibilidades de articulação de cada linguagem, essa definição de discurso pode ser extrapolada para além do

caso dos códigos linguísticos e ser aplicada a textos criados em linguagens não verbais ou a partir da hibridização de linguagens.

Um ponto bastante importante trazido pela concepção de discurso segundo Benveniste é a inclusão do sujeito que o elabora e da situação em que este se encontra como parâmetros decisivos na descrição do ato de enunciação (REIS & LOPES, 2007, p. 110). Tendo em vista essas duas variáveis, o discurso só pode ser devidamente compreendido se consideradas as condições de sua produção, que vão muito além da linguagem empregada e incluem aspectos como sua localização no tempo histórico e no espaço, tanto físico quanto sociocultural, assim como de características particulares – físicas, cognitivas ou psicológicas – e de pertencimento a grupos ou classes sociais do indivíduo que o expressa. É por essa razão que o discurso, embora possua afinidades com a fala (*parole*) de Saussure, não lhe seja totalmente equivalente: assemelha-se à fala por ser o uso individual de uma linguagem, mas difere dela no sentido de que o conceito de discurso é incompatível com a visão de Saussure da língua (*langue*) como um sistema abstrato, fechado em si, alheio às variáveis do sujeito e do contexto de enunciação.

A noção do discurso como um objeto situado na sociedade e na história é crucial para a narrativa, já que esta é, afinal, um tipo de discurso. A narrativa possui, portanto, um sujeito que a enuncia – no caso, a entidade denominada autor – e carrega em si, indelévelmente, características e valores próprios do indivíduo, do espaço social e da época em que foi concebida. Deste modo, dentro da narrativa, o discurso fica evidente no estilo do autor (“machadiano”, “kafkiano”, por exemplo); nos estilos de época (classicismo, romantismo, realismo, modernismo, etc.); nas construções verbais utilizadas (por exemplo, construções recorrentes na atualidade contra as que caíram em desuso, aspecto que denuncia a data do discurso); na estrutura modelar da narrativa (os paradigmas para a elaboração da obra narrativa), que define tanto seu tipo (epopeia, fábula, conto, romance, notícia, relato historiográfico, etc.) quanto seu gênero (suspense, policial, drama, ficção científica, aventura, regionalismo, etc.); e nos valores morais ou ideológicos transportados. De maneira mais específica, o plano discursivo comporta acima de tudo:

1. Alguns aspectos da dinâmica temporal: enquanto a sucessão cronológica e causal das ações é um componente típico da história (o tempo da

história), a ordem, a velocidade e o ritmo com que os acontecimentos são mostrados fazem parte do discurso (tempo do discurso). Assim, no plano discursivo, por exemplo, o meio ou o fim da história podem ser apresentados antes de seu começo e a todo momento podem ocorrer recuos no tempo da história (analepses, os conhecidos *flashbacks*), assim como avanços (prolepses ou *flashforwards*), saltos (elipses) e pausas;

2. A alteridade instaurada entre o narrador e os objetos narrados, o que, por sua vez, implica em vários desdobramentos, tais como: a presença mais ou menos sentida do autor dentro da obra (o autor pode marcadamente aparecer no texto como narrador ou tentar apagar totalmente seus vestígios); o tipo de narrador (que pode ser um mero observador ou um personagem da história); a questão do narratário, que pode ser um personagem ou se confundir totalmente com o próprio leitor;
3. A consubstanciação das ações, personagens e cenários que compõem a história a partir do emprego dos signos presentes nas linguagens escolhidas como meio para expressar a narrativa; uma atividade que compreende a seleção de determinados signos e articulações sógnicas em detrimento de outras para configurar o sintagma narrativo.

Assim, tendo em vista sintetizar a discussão feita até aqui, pode-se dizer que a história corresponderia a uma dimensão virtual da narrativa, uma superestrutura, uma camada de significado que seria sua essência e que se encontraria conformada apenas ao nível do pensamento (o resumo ou argumento da narrativa, tal como entendido por Barthes). Ela existiria desvinculada de sua dimensão sensível ou material, o discurso. No entanto, uma vez que os conteúdos trazidos pela história encontram uma expressão, seus significados são somados aos significados inerentes ao discurso e da confluência de ambos é produzida a significação geral da narrativa. Como, em tese, uma história tem como finalidade o compartilhamento de acontecimentos presenciados ou imaginados, é inevitável que ela em algum momento ganhe a base material que tornará possível seu intercâmbio: o discurso. Da confluência de história e discurso surgem os elementos que caracterizam a narrativa como um modo discursivo em particular: o narrador (que implica as instâncias do narratário, do autor e do leitor/ouvinte), os objetos narrados (ações, personagens, cenários) e a dinâmica temporal (lógica causal, sucessão cronológica, ordenação, ritmo, velocidade). Agora cabe,

esmiuçar e discutir cada um destes elementos da narrativa a fim de entendê-los e saber identificá-los.

4.3. Elementos da Narrativa

Nesta seção são apresentados e discutidos os elementos que constituem a narrativa: o narrador, os objetos narrados e a dinâmica temporal. Cada um destes elementos implica uma série de desdobramentos que são pormenorizados nas subseções a seguir.

4.3.1. O Narrador

O narrador é um elemento essencial ao processo de comunicação narrativa. Toda história parte de um narrador, que é o sujeito que a conhece, e se destina a uma outra pessoa, que supostamente a desconhece. Com isso, o narrador implica um elemento que lhe é correlato: o narratário ou o sujeito a quem o narrador conta a história. Assim, a transmissão de uma narrativa se articula pela interação destas duas entidades, narrador e narratário, em um processo onde o primeiro é a fonte e o segundo o destinatário de uma mensagem: a história materializada em discurso. Ao se considerar este processo no quadro amplo da comunicação em geral, sendo o narrador, o emissor da mensagem e o narratário, o receptor desta, observa-se que ambos mantêm um vínculo estreito com duas outras entidades: o autor e o leitor ou ouvinte. Em tese, narrador e narratário são tidos como entidades fictícias que só existem no domínio do texto, enquanto autor e leitor/ouvinte correspondem às pessoas reais que elaboram as narrativas e às que as leem ou escutam, respectivamente. Contudo, na prática, ocorrem situações em que o narrador se confunde com o autor ou em que ficam nítidos os traços do autor no narrador, o mesmo ocorrendo com o narratário em relação ao leitor/ouvinte.

Confusões deste tipo são comuns porque as funções de emissor e receptor da narrativa são duplamente desempenhadas em dois níveis, um dentro do texto (narrador e narratário) e outro fora (autor e leitor). Como bem coloca Roland Barthes, “a narrativa, como objeto, é alvo de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa” (BARTHES, 2013a, p. 48). É por isso que, segundo Barthes, “não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (ou

leitor)” (ibidem). O problema é que o autor, por mais que tente apagar suas marcas tanto no narrador quanto nos personagens – deixando-os enunciar a narrativa em seu lugar – e pretenda criar a ilusão de se dirigir a alguém que existe apenas no domínio do texto, o narratário, em certos momentos deixa nítidos os traços de sua presença, assim como sua intenção de se comunicar e interagir com alguém que está na outra ponta do texto narrativo: o leitor ou ouvinte.

A origem desse problema talvez esteja na própria consolidação da narrativa como um meio de representação e remonta à distinção clássica entre poesia narrativa e poesia dramática. Esta distinção nasce do contraste que pensadores como Platão e Aristóteles faziam entre os conceitos de *diegesis* (narração em grego) e *mimesis* (imitação em grego). De maneira sucinta, no que concerne à poética clássica, a *diegesis* seria a narração da história pelo próprio autor (no caso, o poeta) e a *mimesis* seria a dramatização da história, realizada por atores. No primeiro caso, a representação é feita de modo indireto, por um narrador que descreve o que cada personagem pensou, falou, fez ou sofreu; no segundo caso, a representação é direta, com atores reproduzindo as ações e falas dos personagens que lhe cabem na história.

Conforme Gérard Genette, para Platão, diferentemente do teatro (drama), a narrativa (*diegesis*) não era uma espécie de imitação poética (*mimesis*), pois nela o autor falava em nome próprio, sem delegar a atores e personagens a narração dos fatos; já Aristóteles considerava a narrativa um dos dois modos da imitação poética, porém em um patamar abaixo do outro modo, o teatro, visto por ele, em concordância com Platão, como o modo imitativo pleno; à respeito da epopeia, Platão a classificava como um modo misto do narrativo com o imitativo, enquanto Aristóteles a identificava plenamente com o modo narrativo puro (GENETTE, 2013, p. 266-272). O que há em comum entre as concepções dos dois pensadores clássicos é a visão da narrativa como um modo de representação indireta, na qual fica nitidamente marcado que é o autor (poeta) quem narra os fatos.

Embora a presença nítida do autor tenha caracterizado a narrativa em suas conceituações mais remotas segundo a tradição clássica ocidental, à medida que ela se estabelece como o modo imitativo (representativo) por excelência da

literatura¹⁰⁵, passou a ser cada vez mais valorizado – e mandatário – o apagar, do texto narrativo, toda e qualquer referência ao autor. Uma das razões para isso acontecer é que, levando adiante a tradição aristotélica, quanto menos o autor deixasse suas marcas no texto, mais bem sucedido ele seria em produzir uma imitação (*mimesis*) verossímil da vida. A princípio, a supressão dos traços do autor era feita com a intercalação do discurso indireto do narrador com o discurso direto das falas dos personagens, tal como ocorre nos poemas épicos. Nesse sentido, um bom exemplo de imitador competente é Homero, reconhecido por Aristóteles como superior sobre os outros poetas épicos, justamente porque ele intervinha pessoalmente o menos possível e desaparecia por detrás de seus personagens, fazendo crer que estes agiam e falavam por vontade própria (GENETTE, 2013, p. 268).

Com o tempo, algumas artimanhas foram sendo utilizadas para suprimir ou disfarçar a presença do autor nas narrativas literárias como, por exemplo, a adesão total ao discurso indireto, o emprego exclusivo da terceira pessoa e a utilização de tempos verbais que indicavam um tempo passado indefinido ou bastante remoto, como o aoristo do grego e do sânscrito; o *passé simple*, o *imparfait* e o *plus-que-parfait* do francês; ou os pretéritos imperfeito e mais-que-perfeito, no caso do português. Além de procurar fortalecer a narrativa como um modo de imitação, tais subterfúgios buscavam marcar a independência desta em relação ao discurso propriamente dito, que possui um caráter marcadamente pessoal. Segundo Roland Barthes, “o apessoal é modo tradicional da narrativa” (BARTHES, 2013a, p. 51), visto que se desenvolveu dentro das línguas “todo um sistema temporal próprio da narrativa (articulado sobre o aoristo) destinado a afastar o presente daquele que fala” (ibidem). O “apessoal” seria, portanto, o estratagema utilizado para consumir a narrativa como uma forma superior de imitação, distinguindo-a do “pessoal” característico do discurso e, assim, particularizando-a como um modo discursivo que pretende se negar como discurso, ao eliminar ou ocultar seus traços de subjetividade.

¹⁰⁵ Em sua contestação da teoria clássica da imitação, que concebe a ficção poética como um simulacro da realidade, Gérard Genette conclui que “o único modo empregado pela literatura enquanto representação é o narrativo” (GENETTE, 2013, p. 271). Para Genette “*mimesis* é *diegesis*” (ibidem, p. 272), pois segundo seu raciocínio, “Platão oporia *mimesis* a *diegesis* como um imitação perfeita a uma imitação imperfeita; mas a imitação perfeita não é mais uma imitação, é a coisa mesmo, e finalmente a única imitação é a imperfeita” (ibidem, p. 271-272).

Assim, se por um lado o discurso é essencialmente subjetivo (já que é produto de um ato de enunciação individual), por outro a narrativa (embora seja um discurso) é pretensamente objetiva e independente de quem a profere. Conforme Gérard Genette, enquanto a subjetividade do discurso é marcada pela referência a seu autor (evidenciada principalmente pela utilização da primeira pessoa), “inversamente, a objetividade da narrativa se define pela ausência de toda referência ao narrador” (GENETTE, 2013, p. 279). É por isso que, idealmente, na narrativa em estado puro, não há expressão pessoal do autor e, conforme Émile Benveniste, “os acontecimentos parecem narrar-se a si mesmo” (BENVENISTE apud GENETTE, 2013, p. 279).

Contudo, sendo a narrativa um modo discursivo, é impossível que ela se livre de algum grau de subjetividade e de toda referência ao autor, mesmo que isso seja necessário para legitimá-la como uma forma superior de imitação (*mimesis*). Logo, por mais que em uma narrativa se busque a neutralidade necessária para torná-la objetiva, não há como evitar sua contaminação pela subjetividade do indivíduo que a produz. Essa dificuldade aparece nitidamente na história do romance: os escritores desse gênero literário, dado o conflito entre o enorme (e geralmente infrutífero) esforço para evitar o contágio do texto por sua subjetividade e o ideal de produzir uma imitação plena, ora assumem ostensivamente suas intervenções no texto, ora procuram apagar todas as suas marcas. Por exemplo, de acordo com Gérard Genette, podem ser distinguidas as seguintes atitudes dos autores ao longo da história do romance:

- Autores com postura de “autor-narrador”, que assumiram seu próprio discurso, intervindo na narrativa “com uma indiscrição ironicamente marcada, interpelando seu leitor no tom da conversação familiar”, como Miguel de Cervantes, Paul Scarron e Henry Fielding (GENETTE, 2013, p. 283);
- Autores que transferiram “as responsabilidades do discurso a um personagem principal” que, por sua vez, narrava e comentava todos os acontecimentos em primeira pessoa, como nos romances picarescos ou em obras ficticiamente autobiográficas (*ibidem*);
- Autores que repartiram a tarefa de narrar a história entre diversos personagens, como Pierre Choderlos de Laclos, no romance epistolar *Les Liaisons Dangereuses*, ou James Joyce e William Faulkner, cujas

narrativas eram sucessivamente assumidas pelo discurso interior dos personagens principais (ibidem);

- Autores que buscaram manter ao mínimo ou souberam camuflar ao máximo suas intrusões discursivas de modo a produzir uma narração objetiva, como Honoré de Balzac e Leon Tolstoi (ibidem);
- Autores que se esforçaram para “conduzir a narrativa ao seu mais alto grau de pureza”, procurando suprimir totalmente suas intervenções discursivas e narrando apenas o que alguém pode perceber, como Ernest Hemingway e Dashiell Hammett (ibidem, p. 283-284);
- Autores que, em vez de tentar suprimir suas marcas, procuram “fazer desaparecer a narrativa no discurso presente do autor no ato de escrever”, como Philippe Sollers e Jean Thibaudeau (ibidem, p. 284).

Tais atitudes dos autores podem ser resumidas nas três concepções, enunciadas pelos teóricos da narrativa e mencionadas por Roland Barthes, a respeito de quem, afinal, seria o doador da narrativa. Na primeira concepção, entende-se que a narrativa é emitida por uma pessoa (no sentido psicológico do termo), o autor, não sendo, assim, mais do que “a expressão de um eu que lhe é exterior” (BARTHES, 2013a, p. 49); na segunda, a narrativa é proferida por um narrador que possui “uma espécie de consciência total, aparentemente impessoal” e que fala a partir de um ponto de vista superior, o de Deus, visto que não se identifica com nenhum dos personagens, mas sabe tudo o que se passa com eles (ibidem, p. 49-50); e na terceira, a narrativa é exprimida alternadamente por personagens que a compõem, de modo que os fatos mostrados se limitam ao que eles “podem observar ou saber” (ibidem, p. 50). Segundo Barthes, as três concepções são igualmente constrangedoras, pois enxergam no narrador pessoas reais, “vivas”, quando a seu ver “o autor (material) de uma narrativa não se pode confundir em nada com o narrador desta narrativa” (ibidem). Para Barthes essa distinção é cada vez mais necessária, posto que historicamente uma massa considerável de narrativas não tem autor, como as narrativas orais e os contos populares, por exemplo (ibidem).

Nesse ponto cabe, então, um questionamento: essas narrativas que não têm autor estariam, portanto, imunes à contaminação pelos traços daquele que as criou? Com certeza não, pois tais narrativas obviamente tiveram um ou mais autores em sua origem, que acabaram esquecidos com o passar do tempo e à

medida que uma história é adaptada para outras linguagens e outras culturas. De todo modo, a questão levantada aponta para um aspecto importante: por mais que uma narrativa tenha tido um autor ou muitos autores que se perderam no tempo e no espaço – como no caso de narrativas orais, contos populares e anedotas –, elas acabam sofrendo modificações pelas mentes, vozes e mãos dos indivíduos que tomaram conhecimento delas e as passaram adiante. Sendo assim, existe também um tipo de narrador que não é o narrador fictício e intratextual inventado pelo autor da narrativa e que corresponde de certo modo ao que hoje se denomina de “contador de histórias”: alguém que, sem ser necessariamente autor de histórias, conhece muitas delas e as passa adiante. Talvez seja a esse tipo de narrador que, acima de todos os outros, Walter Benjamin se refira em seu texto *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, já que, para ele, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 2012, p. 214).

No texto supracitado, Benjamin conjectura que “a arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 2012, p. 213) e relaciona o declínio da narrativa, entre outros fatores, ao surgimento do romance no início do período moderno. Segundo o autor, o cerne do problema residiria no fato de o romance – por estar essencialmente vinculado à palavra impressa e ao formato do livro – não proceder da tradição oral nem a alimentar (ibidem, p. 217). O romancista, ao contrário do narrador original – o que transmite oralmente suas narrativas – seria um sujeito isolado e segregado, afastado do receptor de suas histórias. Para o narrar, entendido por Benjamin como a faculdade humana de intercambiar experiências, o contato imediato entre o sujeito que profere a narrativa e o sujeito que a recebe é indispensável.

A constatação de Benjamin se mostra bastante pertinente, principalmente quando se observa as origens da narrativa. De fato, na *diegesis*, o conceito precursor da narrativa na tradição clássica ocidental, o narrador recitava a história para uma plateia de ouvintes. Mais do que isso, a *diegesis* requeria, a exemplo do drama, um certo nível de espetáculo: embora não houvesse atores representando os personagens, existia algum grau de encenação, já que signos paralinguísticos como a entonação e o gestual do orador (e muito provavelmente sua aparência, vestes e outros objetos que este poderia portar) contribuíam na expressão da narrativa. Deste modo, além de fomentar uma comunidade de ouvintes, a

narrativa, segundo seus preceitos originais, tinha como uma de suas características principais a de estimular diferentes elaborações discursivas das histórias. Isso não só fazia com que uma mesma história pudesse ser contada ou interpretada de formas diferentes pelo mesmo narrador, como também concedia a cada narrador uma “assinatura” própria, uma forma particular de contar histórias. Assim, ainda que o narrador não fosse o autor da história, sua presença ficava indelevelmente marcada nesta.

É por este motivo que Benjamin entendia a narrativa, em certo sentido, como “uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 2012, p. 221) na qual se imprime “a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (ibidem). Para Benjamin, portanto, é essencial que a narrativa contenha a marca da mão ou, mais precisamente, da voz do narrador, mesmo que isso a imbua de novas significações, já que, a seu ver, ela não tem o compromisso de transmitir o “puro em si” dos conteúdos narrados, tal como uma informação ou relatório (ibidem). Lamentavelmente, o contato com o ouvinte e a marca do narrador não fictício – o contador de histórias – foram aspectos que perderam espaço quando, em virtude de mudanças culturais, socioeconômicas e tecnológicas, as narrativas escritas eclipsaram as narrativas orais, levando – junto com outros fatores – ao declínio, presumido por Benjamin, da arte de narrar.

De fato, a invenção da imprensa e o surgimento do romance indubitavelmente trouxeram impactos sobre a arte de narrar, principalmente ao fornecer novas formas de produção, circulação e fruição das narrativas. A partir do advento dessas inovações foi possível não só adquirir, guardar e colecionar narrativas – pois elas ganharam com o livro uma dimensão material tangível – como também as produzir e comunicar sem que autores e narradores precisassem estar, necessariamente, na presença dos leitores/ouvintes. Os autores passaram a poder elaborar suas narrativas sozinhos em suas escrivaninhas, assim como leitores começaram a usufruí-las em seus lares, acomodados em seus sofás e afastados de outras pessoas. Com o predomínio das narrativas impressas, as dimensões empíricas do autor, do narrador contador de histórias e do leitor/ouvinte foram se diluindo espontaneamente em seus correlatos intratextuais: o narrador entidade fictícia, entendido como o personagem que enuncia a história, e o narratário, o personagem (identificado ou não) a quem a história é contada. Como consequência, a dimensão intratextual da narrativa teve sua importância

ressaltada e a seu reboque se tornaram ainda mais relevantes os fatores que, dentro da narrativa e independente da dimensão empírica, são os responsáveis por estabelecer a alteridade entre o narrador e os objetos narrados, como o distanciamento que o narrador mantém em relação ao mundo da história, o ponto de vista ou perspectiva que ele assume e o modo como ele expõe ou apresenta os acontecimentos. Cada um desses fatores impõe ao autor um leque de escolhas que afetam diretamente a configuração de uma narrativa.

Nesse sentido, uma das primeiras escolhas que um autor precisa fazer ao configurar uma narrativa é a do tipo de narrador intratextual a ser utilizado. O narrador intratextual – aquele inventado pelo autor empírico da narrativa com a finalidade de contar a história para o narratário ou diretamente para o leitor – pode ser de três tipos, de acordo com seu envolvimento com os objetos narrados: heterodiegético, quando ele não for personagem na história; autodiegético, quando ele for o personagem principal; e homodiegético, quando ele for personagem secundário.

O narrador heterodiegético é o que se mantém à maior distância possível do mundo da história e, portanto, o que possui o maior grau de alteridade em relação a este, narrando tudo o que se passa com uma visão sem limites, capaz de revelar os pensamentos dos personagens e de enxergar os acontecimentos de perspectivas que ninguém poderia assumir (como se pudesse voar, atravessar paredes, viajar no tempo ou se tornar de tamanho microscópico, por exemplo). Por essa razão, é comum este tipo de narrador adotar uma atitude demiúrgica e deter um certo ar de autoridade. Como em geral o narrador heterodiegético não é identificado, permanecendo anônimo por toda a narrativa, este é o tipo de narrador mais comumente confundido com o autor do texto narrativo.

Já o narrador autodiegético, ao contrário do narrador heterodiegético, costuma ser claramente identificado, pois ele é o personagem que executa ou sofre as principais ações que compõem uma história (sua identificação só é ocultada quando o autor planeja uma surpresa para o final, como é habitual nas narrativas policiais ou de mistério). Por esse motivo, ele também é o tipo de narrador que se encontra o mais próximo do mundo da história, participando diretamente deste. Sua alteridade fica estabelecida por seu ponto de vista subjetivo e, portanto, marcadamente emocional a respeito das situações narradas.

Por sua vez, o narrador homodiegético é bastante parecido em termos funcionais com o narrador autodiegético, posto que ele também integra o mundo da história. No entanto, o narrador homodiegético é apenas um personagem secundário que nem sempre se envolve diretamente nas ações narradas ou, então, as testemunha de certa distância, muitas vezes de forma imparcial. Deste modo, seu envolvimento com o mundo da história não é tão grande como o do narrador autodiegético e sua alteridade fica marcada por seu ponto de vista que, embora inevitavelmente subjetivo, é menos emocional e tende a ser mais neutro.

O tipo de narrador empregado implica necessariamente um ponto de vista a ser assumido na exposição dos fatos da história. Também definido dentro da narratologia como foco narrativo ou focalização, o ponto de vista diz respeito tanto à quantidade de informação que o narrador conhece a respeito da história quanto à qualidade desta informação, que depende das posições morais, éticas e ideológicas do narrador, assim como de seu envolvimento afetivo com o que é relatado (REIS & LOPES, 2007, p. 165). Assim, do universo de informações que o narrador conhece ou pode ter consciência sobre o mundo narrado ele escolhe aquelas que deseja que o narratário ou leitor também conheça e as expõe, sem conseguir evitar que transpareça, na forma como as comunica, seu posicionamento, o qual varia de acordo com sua índole, pertencimento social e grau de envolvimento com a história.

Basicamente, o ponto de vista pode ser de três tipos: focalização externa, interna ou onisciente. Conforme Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “a focalização externa é constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações” (ibidem, p. 168). Neste tipo de ponto de vista há, portanto, uma clara limitação daquilo que o narrador pode conhecer a respeito da história, o que leva a narrativas com “pendor acentuadamente descritivo” (ibidem). Já a focalização interna corresponde a pontos de vista que só podem ser assumidos por personagens inseridos na história (ibidem, p. 170). Deste modo, o que é relatado fica restrito ao campo de consciência do personagem ou personagens (quando uma história é contada, alternadamente, por mais de um personagem), que narra ou narram a história, e os conteúdos apresentados ficam inevitavelmente contaminados por aspectos idiossincráticos deste(s) personagem(ns). De acordo com a quantidade de personagens que assumem o papel de narrador, a focalização

interna pode ser fixa (quando a narração é feita por apenas um personagem), múltipla (quando a narração homogeneiza artificialmente o ponto de vista de uma multidão) ou variável (quando a narração é alternada de um personagem para outro, como no caso dos romances epistolares) (ibidem, p. 170-171). Por fim, a focalização onisciente é aquela em que, segundo Reis e Lopes, “o narrador faz uso de uma capacidade de conhecimento praticamente ilimitada” (ibidem, p. 174) que o faz se comportar como “entidade demiúrgica, controlando e manipulando soberanamente os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que se situam, etc.” (ibidem).

Em síntese, a focalização onisciente é característica de um narrador que tudo sabe sobre a história, a focalização externa de um narrador que pouco sabe a respeito dela e a focalização interna de um narrador ou mesmo narradores que se atêm a relatar somente o que podem testemunhar enquanto participantes da história que está sendo contada. As duas primeiras assinalam dois pontos de vista quase diametralmente opostos passíveis de serem assumidos por um narrador heterodiegético: enquanto a focalização externa apresenta um narrador que se restringe a relatar o que seria perceptível a uma pessoa comum e produz uma narração extremamente objetiva, a focalização onisciente mostra um narrador que tem acesso a tudo, desde os pensamentos e emoções das personagens até eventos que ocorreram em um passado remoto (inclusive anteriores à da existência do ser humano, por exemplo) ou que acontecem a nível celular ou molecular (algo que se passa no interior do corpo humano ou no encontro de dois reagentes químicos, por exemplo), dando espaço a elaborações mais fantasiosas e subjetivas. Já a focalização interna é peculiar aos narradores autodiegético ou homodiegético, que na qualidade de membros participantes da história assumem pontos de vista de dentro desta¹⁰⁶.

Definido o tipo de narrador e o ponto de vista que este assume, resta ao autor estabelecer a maneira como o narrador vai expor ou apresentar a história. Isso pode ser feito, segundo Tzvetan Todorov, de dois modos principais: a

¹⁰⁶ Tzvetan Todorov classifica estes três principais pontos de vista como “visão ‘por trás’ (narrador > personagem)”, quando o narrador sabe mais que os personagens; “visão ‘de fora’ (narrador < personagem)”, quando o narrador sabe menos que os personagens; e “visão ‘com’ (narrador = personagem), quando o narrador sabe tanto quanto os personagens (TODOROV, 2013, p. 246-248).

representação e a narração (TODOROV, 2013, p. 250). Em termos gerais, estes dois modos correspondem ao discurso direto das personagens, de um lado, e ao discurso indireto do narrador, do outro: na representação são os personagens que falam e a narrativa se estabelece a partir dos diálogos empreendidos por estes; na narração os personagens não falam, cabendo ao narrador relatar os fatos (ibidem, p. 251). Esses dois modos remetem à diferenciação, anteriormente apresentada, feita na poética clássica entre os modos de imitação, na qual o teatro era o mais imitativo, já que nele as ações e falas eram realizadas e emitidas diretamente pelos personagens (representados por atores) e a narrativa (*diegesis*) o menos imitativo, pois nela não há representação, mas apenas a narração dos fatos por um narrador. Na narrativa contemporânea, o autor pode adotar um modo ou o outro e, sobretudo, mesclá-los, a exemplo do que acontece na epopeia (tida na poética clássica como um modo de imitação misto), intercalando momentos em que narra os fatos e outros em que deixa a narrativa correr por conta das falas dos personagens. O quanto o autor opta por narrar ou por representar influi na configuração da narrativa, podendo ela pender mais para o lado da crônica, no sentido de expor os fatos de um modo indireto e mais caracteristicamente discursivo, ou para o lado da cênica, no sentido de se aproximar de uma dramatização teatral.

Todas as considerações feitas até aqui procuraram caracterizar este elemento essencial do processo de comunicação narrativa que é o narrador, desde as implicações sobre ele do autor real, empírico, até as opções que este autor real possui para configurar a dimensão intratextual do narrador. Resta agora discorrer um pouco sobre a entidade na outra ponta do processo de comunicação da narrativa: o leitor.

Como bem coloca Umberto Eco, “numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história” (ECO, 1994, p. 7). É por isso que todas as decisões tomadas por um autor na hora de construir o narrador intratextual devem ser pensadas de modo a estabelecer uma relação com a pessoa que irá ler a narrativa, não somente a instruindo na leitura do texto, como também estabelecendo um contrato tácito de cooperação entre autor e leitor. Conforme Eco, o texto narrativo não pode dizer tudo sobre os acontecimentos e personagens apresentados e, portanto, solicita ao leitor que preencha uma série de lacunas

(ibidem, p. 9). Em suas palavras, “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (ibidem).

A partir da constatação de que todo texto exige a cooperação do leitor para que a comunicação se efetive, Umberto Eco trabalha com dois conceitos: o “autor-modelo” e o “leitor-modelo” (ibidem, p. 14), que não correspondem de modo algum às facetas empírica dessas duas entidades. O “leitor-modelo” é, segundo Eco, um tipo ideal de leitor “que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ibidem, p. 15); já o “autor-modelo” é a voz do autor empírico que pode ser percebida a partir de pequenas intrusões deste (que podem ser afetuosas, imperiosas ou dissimuladas) com o objetivo de passar um conjunto de instruções para que o leitor empírico aja como leitor-modelo e siga o padrão de leitura planejado previamente pelo autor (ibidem). Embora o autor-modelo possa de algum modo ser confundido com o estilo do autor, já que as intrusões ajudam a caracterizar a maneira de fazer de cada escritor, Eco acentua que este conceito tem mais a ver com a estratégia narrativa que o autor emprega a fim de produzir certas iniciativas no leitor (ibidem, p. 21).

Assim, o texto narrativo, além de comunicar a história, estabelece um jogo implícito entre o autor e o leitor, no qual o primeiro propõe algumas regras e o segundo procura obedecê-las. É importante ressaltar que Umberto Eco, um defensor das obras abertas às interpretações dos leitores (que fazem associações do texto lido com seus conhecimento prévios e chegam a conclusões imprevistas pelo autor), não enxerga no “leitor-modelo” um fator a serviço da univocidade de um texto; para ele o conceito se aplica tanto a obras abertas quanto a obras fechadas (como placas informativas com os horários de passagens de trens), pois cada tipo de texto espera um tipo de cooperação, alguns precisando de um leitor bastante obediente (caso da placa de horários), outros nem tanto (ibidem, p. 23).

O que os conceitos de “autor-modelo” e “leitor-modelo” postulados por Umberto Eco trazem à reflexão é o fato de que o autor jamais pode perder de vista que do outro lado da ponta do processo de comunicação narrativa há um leitor e que este leitor quando pega um texto narrativo para interpretar, tanto quanto o desejo de acompanhar uma história, manifesta uma disposição para entrar no jogo proposto não somente por toda e qualquer narrativa, como também pelo autor que ali o convida para uma partida. Este jogo, além de ser instruído pelas regras formuladas ao longo do tempo pela tradição de elaborar narrativas, é conduzido

pelos lances próprios do autor, que ora segue as normas sedimentadas, ora realiza jogadas inusitadas (fora da lei), às quais os leitores e a crítica especializada condenarão ou aceitarão como uma quebra de paradigma. Em todo caso, o autor, enquanto proponente do jogo, não pode se abster de possuir o que Carlos Reis e Ana Cristina Lopes consideram a “aptidão basilar” que todo narrador precisa ter “para que a comunicação narrativa se estabeleça e se prolongue: a capacidade de sedução do destinatário, baseada no suscitar de seu interesse e curiosidade” (REIS & LOPES, 2007, p. 76). O leitor quando entra no jogo é com a expectativa de que irá se divertir, emocionar e, enfim, ter uma experiência de algum modo prazerosa com a leitura de um texto narrativo.

Aqui reencontra-se a questão do prazer discutida no segundo capítulo. Conforme prescreve Roland Barthes, o autor de uma narrativa jamais deve perder de vista, que o prazer do texto é sua meta (BARTHES, 2013b, p. 6-11). Para Barthes, o texto tem que dar prova de que deseja o leitor, de que quer produzir nele uma espécie de êxtase; porém, o deleite não pode ser apenas do autor, do qual se espera ter alguma espécie de prazer ao compor sua obra: é imprescindível que o autor procure o leitor e crie com ele um espaço de fruição para que haja reciprocidade, para que haja, portanto, jogo (ibidem). As considerações de Barthes vão ao encontro das de Paul Ricœur que, como visto, extrapola as ideias de Aristóteles a respeito da tragédia para todo o campo narrativo e sugere que o prazer do texto é o “érgon” ou “efeito próprio” de uma narrativa e que este prazer se dá na interseção entre a obra e o público, um prazer “ao mesmo tempo construído na obra e efetuado fora da obra” (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 86-87). Sintetizando os pensamentos dos dois autores, pode-se chegar à seguinte conclusão: o prazer do texto é a meta do autor de uma narrativa.

4.3.2. Os objetos narrados

Enquanto o narrador e seus elementos correlatos – o autor, o narratário e o leitor – são entidades engendradas no plano discursivo da narrativa – vinculando o universo intratextual à realidade externa ao texto e, assim, efetivando nestas duas dimensões o processo de comunicação de uma fonte a um destinatário –, os objetos narrados correspondem à mensagem a ser transmitida e são, portanto, categorias que pertencem ao plano da história. Como o propósito de uma narrativa

é, em termos sucintos e gerais, o de comunicar um curso de acontecimentos, causados ou vivenciados por um ou mais participantes num espaço circunscrito, entre os objetos narrados estão incluídos as ações, os personagens e os cenários, três elementos que mantêm entre si uma relação estreita e que equivalem ao que é literalmente representado em uma narrativa. De acordo com isso e levando em conta que a narrativa é um modo de representação, pode-se dizer que estes três elementos fundamentais para a composição da história são o objeto da representação.

A ideia de que as ações e personagens fazem parte do objeto da representação narrativa tem origem no tratado sobre a poética escrito por Aristóteles, obra na qual o pensador clássico estipula que os modos de imitação (ou de representação) – nos quais a narrativa se inclui – têm por finalidade representar as pessoas em ação (ARISTÓTELES, 2011, p. 41) ou, mais resumidamente, realizar imitações de ações (ibidem, p. 49). Dessa concepção advém a mútua imbricação dos conceitos de ação e de personagem, já que toda ação, segundo Aristóteles, é realizada por agentes dotados de qualidades no que diz respeito a seu caráter e pensamento (ibidem).

No entanto, como bem ressalta Roland Barthes, na *Poética* a noção de personagem era vista como secundária e “inteiramente submissa à noção de ação” (BARTHES, 2013a, p. 43), o que teria levado Aristóteles a afirmar que pode haver narrativa sem personagens, mas não o contrário (ibidem). Em decorrência disso, a noção de personagem espelhou, a princípio e durante muito tempo, apenas o agente da ação e não encampou a dimensão psicológica que faz com que se veja no personagem uma “pessoa” ou ser plenamente constituído, não necessariamente subordinado à ação (ibidem), como acontece hoje em dia. De todo modo, em virtude do fato de as duas noções se implicarem mutuamente, para que se entenda o conceito de personagem é preciso compreender antes o conceito de ação.

A ação, conforme Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, é um “componente fundamental da estrutura narrativa” (REIS & LOPES, 2007, p. 15), pois as narrativas costumam seguir um esquema em que uma situação inicial, de caráter conflituoso, transforma-se, após uma ou mais ações, em uma situação final em que os conflitos se encontram solucionados. De acordo com isso, a ação deve ser

entendida, segundo Reis e Lopes, como “um processo de desenvolvimento de eventos singulares” (ibidem) que pode conduzir ou não a um desenlace¹⁰⁷.

Obedecendo a este esquema primordial, uma narrativa pode ser resumida em uma ação de cunho geral – o argumento, a superestrutura – que, por sua vez, pode ser decupada em uma série de ações menores e integradas. Por exemplo, na narrativa bastante conhecida “O patinho feio”, a ação geral pode ser definida como “ave feia e desprestigiada se transforma em uma linda e admirada ave” e as pequenas ações que a conformam podem ser as seguintes: “nasce uma ave”; “as outras aves zombam de sua feiura”; “a ave cresce e fica linda”; “as aves que antes zombavam dela, agora a admiram por sua beleza”. O interessante é notar que, em uma narrativa, a ação literalmente representada é, em geral, portadora de uma mensagem metafórica. No caso de “O patinho feio”, por exemplo, a mensagem metafórica poderia ser a seguinte: “os humilhados um dia serão louvados”.

Como a ação representada em uma narrativa é perpetrada ou sofrida por algo ou alguém, ela implica a existência de certos participantes, os personagens, que são os agentes ou pacientes dessa ação e que podem ser classificados, ou não, como “pessoas”. É por essa razão que Roland Barthes afirma que “não existe uma só narrativa sem ‘personagens’ ou ao menos sem ‘agentes’” (ibidem, p. 44). A princípio, a noção de “personagem” estava vinculada à representação de seres humanos, mas como são inúmeras as narrativas nas quais os agentes das ações não são seres desta espécie (podendo ser animais ou criaturas sobrenaturais, por exemplo) ou nem mesmo seres na acepção pura da palavra (podendo ser forças da natureza ou conceitos abstratos como o mar, o vento, o tempo, o destino, a morte, por exemplo), a análise estrutural da narrativa, segundo Barthes, preocupou-se em não definir a noção de personagem em termos de essências psicológicas, preferindo entender este conceito não como um “ser”, mas preferencialmente como um “participante” nas ações narradas (ibidem).

Assim, em uma narrativa podem ser verificados “personagens-pessoa” – personagens dotados de alma e consciência, desde seres humanos (Édipo, Quasímodo, Brás Cubas, por exemplo) até animais (o golfinho Flipper e a cadela Baleia do romance “Vidas Secas” de Graciliano Ramos, por exemplo), passando

¹⁰⁷ De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, desenlace é o “evento ou conjunto concentrado de eventos que, no termo de uma ação narrativa, resolve tensões acumuladas ao

por toda uma série de bichos ou objetos antropomorfizados (o camundongo Mickey e o *Lumière* do desenho animado “A Bela e a Fera”, por exemplo) – e personagens que não são pessoas (o sol, a lua, a história, o espírito de uma época, por exemplo). A partir dessa diferenciação entre os personagens que são pessoas e os que não são, o estruturalismo (em cima do que o funcionalismo já havia feito anteriormente) procurou desenvolver um tipo de análise que não se concentra exclusivamente nos aspectos físicos e psicológicos dos personagens, preferindo descrevê-los não pelo que são, mas pelo que fazem.

Oriundo do estruturalismo, um conhecido dispositivo analítico para o exame dos personagens segundo sua participação nas ações que compõem uma narrativa é o modelo actancial formulado por Algirdas Julien Greimas. Neste modelo, segundo Winfried Nöth, cada participante na ação – sendo ou não uma pessoa – é descrito e classificado de acordo com seu papel na narrativa; os papéis, por sua vez, são divididos em seis tipos de actantes (entidades que realizam a ação), organizados nos seguintes pares: sujeito / objeto da ação; destinador / destinatário; e adjuvante (o que ou quem ajuda) / oponente (NÖTH, 1996, p. 158). Explicando o modelo de maneira sucinta, o sujeito (geralmente identificado como o herói da narrativa) sai em busca de um objeto que está com um destinador e deve levá-lo até um destinatário; nessa busca ele é auxiliado por um adjuvante na luta contra um oponente. Por exemplo, o herói (sujeito) precisa recuperar um anel encantado (objeto) que está com um mago (destinador) e deve levá-lo para uma princesa (destinatária); nessa missão ele conta com a ajuda de um companheiro (adjuvante) no enfrentamento de um inimigo (oponente) que tenta impedi-lo de obter o anel.

O modelo actancial ainda prevê que um mesmo participante pode desempenhar duas ou mais funções. Por exemplo, o herói pode querer recuperar o anel para si mesmo (assim ele é sujeito e ao mesmo tempo destinatário) ou o mago pode ser o inimigo (assim ele é destinador e oponente ao mesmo tempo). O contrário também pode acontecer e uma mesma função pode ser realizada por mais de um participante (pode haver mais de um destinatário, mais de um adjuvante, mais de um oponente e assim por diante). Em síntese, os actantes previstos pelo modelo são classes de executores ou padecedores das ações, cuja concretização na narrativa se dá por meio de participantes (ou atores, segundo

longo dessa ação e institui uma situação de relativa estabilidade que em princípio encerra a história” (REIS & LOPES, 2007, p. 97).

nomenclatura utilizada por Greimas) que, por sua vez, podem ser entidades figurativas (antropomórficas ou zoomórficas) ou não figurativas (a felicidade, a danação, o mal do século, por exemplo). Os participantes ou atores podem ainda ser individuados na narrativa a partir da atribuição de nomes próprios ou papéis temáticos (herói, vilão, pai, filho, rei, princesa, etc.).

O modelo actancial de Greimas assim como outros estipulados dentro do estruturalismo – entre os quais podem ser citados, conforme Tzvetan Todorov, o modelo triádico, baseado nos estudos de Claude Bremond, e o modelo homológico, inspirado no trabalho de Claude Lévi-Strauss (TODOROV, 2013, p. 225-228) – almejam explicar a lógica das ações que constituem uma narrativa por meio da participação dos personagens. Tais modelos diferem num ponto ou outro, mas todos trabalham com a ideia de personagens como participantes nas ações, realçando a interdependência dos dois conceitos.

No modelo narratológico de Bremond, por exemplo, o papel actancial do sujeito é encampado, de certo modo, pela noção de agente – que seria o personagem que desencadeia as ações – e contraposto pela noção de paciente, o personagem afetado pelas ações (REIS & LOPES, 2007, p. 23). O modelo homológico, por sua vez, entende a narrativa como uma “projeção sintagmática de uma rede de relações paradigmáticas” (TODOROV, 2013, p. 227), na qual o sintagma narrativo é composto por uma ação variável (“procura”, “declaração”, “rejeição”, “concessão”, por exemplo) realizada por um sujeito/agente e sofrida por um objeto/paciente, ambos igualmente variáveis, ou seja, passíveis de assumir um dos diversos valores disponíveis em um conjunto de possibilidades paradigmáticas. Todos esses modelos procuram demonstrar, cada um a seu modo, que a narrativa possui uma estrutura baseada nas variáveis de sujeito, ação e objeto e que as escolhas feitas para cada uma dessas categorias determinam os sentidos produzidos, já que restringem as aparências das ações e dos personagens representados, assim como dos cenários onde os acontecimentos se desenrolam.

Dentro desse escopo, uma importante contribuição para a observação das ações, personagens e cenários representados em uma narrativa é trazida por Roland Barthes que buscou isolar em suas pesquisas as unidades narrativas mínimas (BARTHES, 2013a, p. 28). Para Barthes, a narrativa se compõe de funções exercidas por segmentos da história (unidades narrativas), sendo a função o significado produzido pela correlação de um segmento com outro ou outros

(ibidem, p.28-29). De acordo com Barthes, mesmo um segmento da história que pareça gratuito ou desprovido de função, possui um significado, nem que seja o de absurdo ou de inutilidade, afinal “a arte não conhece o ruído (no sentido informacional da palavra) é um sistema puro, não há, não há jamais unidade perdida” (ibidem, p. 29).

Dentre as unidades funcionais da narrativa, identificadas por Barthes, as principais são os núcleos, as catálises, os índices e os informantes. Cada uma transporta conteúdo, servindo tanto para narrar um acontecimento quanto para descrever um personagem ou cenário. Em termos sucintos, essas unidades têm as seguintes funções: os núcleos apresentam as ações principais de uma narrativa, de modo que se um núcleo for retirado, há o risco de mudar o sentido da história; as catálises mostram ações secundárias, que podem ser acrescentadas ou subtraídas sem alterar a história (porém a presença maior ou menor de catálises implica em mudanças no discurso, que se alonga ou encolhe); os índices são unidades cumulativas que descrevem paulatinamente as atmosferas e os personagens, em termos de caráter, comportamento, sentimento e pensamentos; e os informantes são dados imediatamente significativos (ou seja, não precisam entrar em correlação com outros segmentos da história para ter um significado) que servem para situar as ações e os personagens no tempo e no espaço e, assim, conferir verossimilhança à história narrada (aquilo que Barthes chama de “efeito de real”). Assim, enquanto os núcleos e as catálises apresentam as ações, os índices e informantes trazem descrições dos personagens e cenários.

Indo adiante em seus estudos, Roland Barthes estabeleceu uma sintaxe funcional da narrativa a fim de mostrar como as unidades que a compõem se articulam umas com as outras para configurar o sintagma narrativo. De um modo simplificado, segundo a sintaxe funcional, o “esqueleto” da narrativa é erigido pelos núcleos (unidades que apresentam as ações imprescindíveis para a história que está sendo narrada) que se vinculam uns aos outros em uma relação de solidariedade, já que uma unidade deste tipo implica outra da mesma espécie (BARTHES, 2013a, p. 37). Em outras palavras, os núcleos se ligam uns aos outros por se tratarem das ações que levam a situação inicial de uma narrativa a se transformar na situação final. Sendo assim, os núcleos devem ser entendidos como “articulações da narrativa” (ibidem, p. 33), já que são os pontos que abrem, mantêm ou fecham alternativas consequentes para o andamento da história e,

dessa maneira, inauguraram ou concluem conflitos. O esqueleto instituído pelos núcleos é preenchido pelas outras unidades funcionais que entram na narrativa como “expansões em relação aos núcleos” (ibidem, p. 37). Deste modo, enquanto os núcleos erguem uma estrutura regida por uma lógica – na qual a ação que vem depois é entendida como causada pela que veio antes¹⁰⁸ – as catálises, índices e informantes apenas se encaixam nesta estrutura, preenchendo-a e, sobretudo, complexificando-a, o que quer dizer que suas funções não são de modo algum nulas. Embora as expansões sejam suprimíveis (algo que os núcleos absolutamente não são), elas colaboram para acelerar ou retardar o discurso (caso das catálises); para caracterizar as atmosferas, os agentes e os pacientes das ações (caso dos índices), o que ajuda a explicar ou justificar as próprias ações; e para enraizar a ficção no real (caso dos informantes), ao trazer dados que colaboram para tornar a história verossímil (como a hora e os detalhes do local em que um evento ocorre).

A associação solidária de núcleos traz um aspecto importante: ela constitui sequências de ações, uma espécie de unidade articulada (a partir de unidades menores) da estrutura da narrativa. Partindo da concepção de Claude Bremond de que uma narrativa é constituída pelo encadeamento, encaixamento e alternância de micronarrativas no formato de sequências elementares triádicas¹⁰⁹ (BREMOND, 2013, p. 115), Roland Barthes aproveitou a nomenclatura “sequência” para designar “uma série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade” (BARTHES, 2013a, p. 40), que se abre quando um de seus termos não tem antecedente solidário e se fecha assim que um de seus termos não tem um conseqüente (ibidem). Sendo assim, complexificando a sintaxe funcional de Barthes, a estrutura da narrativa é composta mais especificamente por sequências de núcleos, onde cada sequência pode ser entendida como uma “unidade de base” (ibidem), passível de ser nomeada (a exemplo do que Bremond fazia) segundo o que as ações mostradas representam (uma sequência pode ser uma “fraude”, uma “luta”, um “malfeito” ou uma “sedução”, entre outras tantas possibilidades).

¹⁰⁸ Fato que levou Roland Barthes a especular se a narrativa não seria uma aplicação sistemática do erro lógico *post hoc, ergo propter hoc* (depois disso, logo causado por isso), denunciado pela escolástica (BARTHES, 2013a, p. 34).

¹⁰⁹ Claude Bremond definiu as sequências elementares como triádicas porque elas comportam três fases: a virtualidade (a previsão do acontecimento), a atualização (o acontecimento em ação) e

Retomando a narrativa “O patinho feio”, anteriormente mencionada, as sequências que a compõem poderiam ser nomeadas como “nascimento” (quando o patinho feio nasce), “zombaria” (quando as outras aves implicavam com sua feiura), “crescimento” (quando o patinho feio se torna belo) e “reconhecimento” (quando as aves que antes zombavam do patinho feio passam a admirar sua beleza). Por fim, as sequências, enquanto unidades de base, também se agregam umas às outras de forma a compor sequências de sequências e, assim, estabelecer toda uma rede que estrutura a narrativa. Barthes dá um exemplo disso: a sequência “saudação” (formada pelas ações “estender a mão”, “apertá-la”, “soltá-la”) pode fazer parte da sequência “encontro” (composta pelas ações “aproximação”, “parada”, “interpelação”, “saudação” e “instalação”) que, por sua vez, pode pertencer a uma sequência ainda maior (ibidem, p. 42) e assim por diante.

A estruturação da narrativa em uma rede de sequências de ações nucleares preenchidas por ações secundárias e por segmentos que trazem alguma caracterização das atmosferas, dos agentes e dos pacientes das ações, assim como do tempo e do espaço onde elas se desenrolam remete a uma distinção entre narração e descrição trazida por Gérard Genette:

Toda narrativa comporta com efeito, embora intimamente misturadas e em proporções muito variáveis, de um lado representações de ações e de acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e de outro lado, representações de objetos e personagens, que são o fato daquilo que se denomina hoje a descrição (GENETTE, 2013, p. 272).

Com essa distinção, Genette evidencia o fato de que a narrativa, para alcançar seu propósito de representar ações, não pode dispensar um certo nível de descrição, embora esta não seja sua função principal. De fato, a narração de acontecimentos implica um certo grau de descrição, já que os verbos (no caso de um texto), figuras (no caso de um quadro) ou atores (no caso de um filme ou peça teatral) utilizados para representar ações delineiam em um grau maior ou menor como são essas ações, quem e quantos são seus agentes e pacientes, assim como seu tempo de ocorrência.

Ainda segundo Genette, a descrição exerce duas funções dentro de uma narrativa: a primeira, “de ordem decorativa” (GENETTE, 2013, p. 274), visa a efeitos estéticos e/ou retóricos e a segunda, “de ordem simultaneamente

o acabamento (o resultado da ação). Por exemplo: 1ª) malfeito a cometer (virtualidade); 2ª) malfeitoria; 3ª) malfeito cometido (BREMONT, 2013, p. 115-116).

explicativa e simbólica” (ibidem), serve para revelar o caráter, a personalidade, o comportamento e as motivações dos personagens, assim como as atmosferas e outras informações que expliquem ou justifiquem as ações representadas. Enquanto a primeira função da descrição influi menos na história que no discurso, pois procura torná-lo mais belo ou mais influente sobre o leitor (ou ouvinte, ou espectador), a segunda não é tão importante para o discurso quanto é para a história, pois traz elementos indispensáveis para que esta seja plenamente entendida. Essas duas formas de descrição, a “ornamental” e a “significativa”, como Genette se refere a elas (ibidem, p. 275), convivem dentro de uma narrativa.

De todo modo, ao demarcar uma fronteira entre narração e descrição, Gérard Genette demonstra que diferentes segmentos discursivos presentes em uma narrativa carregam conteúdos de naturezas distintas. Do lado dos segmentos responsáveis pela narração, são transportadas informações sobre as ações ou acontecimentos, ou seja, os “processos puros” que acentuam o aspecto temporal e dramático de uma narrativa; já do lado dos segmentos incumbidos pela descrição, são retratados os seres e objetos que simultaneamente participam nestes processos, o que contribui para espalhar a narrativa no espaço; em resumo, enquanto a narração se incube de restituir a sucessão temporal dos acontecimentos, a descrição se encarrega de representar os seres e objetos simultâneos e justapostos no espaço (ibidem). Em decorrência disso, em uma narrativa coexistem unidades responsáveis pela narração dos acontecimentos – os núcleos e as catálises – e unidades com função descritiva – os índices e os informantes.

As noções de narração e descrição pontuam que, embora o compromisso principal da narrativa seja o de retratar a sucessão de acontecimentos no tempo, as ações representadas estão inexoravelmente enraizadas nos locais em que seus agentes e pacientes se fazem presentes, fazendo do espaço um conceito tão importante para narrativa quanto os de ação e de personagem. De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, “o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa” (REIS & LOPES, 2007, p. 135), posto que ele abrange, em primeiro lugar, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação dos personagens – o espaço geográfico (território, campo, cidade), o espaço arquitetônico exterior ou interior (rua, praça, prédio, apartamento, casa, sala, quarto, cozinha) e os objetos (sofá, cama, escrivaninha, avião, navio, carro, etc.) – e, em segundo lugar, as atmosferas sociais (espaço

social) e psicológicas (espaço psicológico) que influem nas próprias ações e interações dos personagens (ibidem).

De fato, a descrição do espaço físico e das atmosferas que circundam os personagens são cruciais não só para explicar e justificar os acontecimentos relatados como também para torná-los verossímeis, afinal muitas das ações representadas em uma narrativa encontram suas motivações no envolvimento emocional dos personagens e no lugar que estes ocupam dentro de um território (nativo ou forasteiro), de uma sociedade (nobre ou plebeu; rico ou pobre), de uma religião (fiel ou infiel), de uma empresa (patrão ou empregado), de uma família (pai ou filho), etc. Por exemplo, uma narrativa que trate do assassinato de um pai pelo próprio filho precisa de uma boa descrição das atmosferas psicológica e social em que este crime se deu, pois apenas um motivo muito forte ou um grande engano torna crível uma atitude tão abominável; já uma narrativa de aventura precisa ter muito cuidado com a descrição dos locais em que as ações se passam, pois fazer o herói pular de grandes alturas, atravessar em horas distâncias que levariam dias ou recuperar armas claramente fora do alcance de suas mãos são peripécias que podem afetar a credibilidade da história e transformá-la, inintencionalmente, em uma sátira. Assim, por sua imprescindibilidade para a lógica das ações representadas, o espaço – entendido como o cenário físico, social e psicológico – é, da mesma forma que as ações e os personagens, um dos objetos representados pela narrativa.

Mas como exatamente as ações, personagens e cenários ganham expressão material dentro de uma narrativa? Essa é uma questão que depende da linguagem escolhida para transmitir a história. As narrativas podem ser comunicadas de diversas formas, pelas línguas orais ou gestuais, pela mímica, pela escrita, por imagens e por formas híbridas destas linguagens, como o teatro, o cinema, as histórias em quadrinhos, etc. Para representar as ações, os personagens e cenários, cada uma dessas linguagens utiliza signos e articulações sógnicas que lhes são próprios. Por exemplo, a oralidade se vale dos signos verbais oferecidos pelas mais diversas línguas existentes no mundo; a escrita se vale dos mesmos signos verbais da oralidade, mas concede-lhes uma manifestação gráfica. O teatro, um dos modos tradicionais de comunicar narrativas, é um exemplo ainda melhor para ilustrar como as ações, personagens e cenários ganham uma expressão material: em uma peça, as ações são representadas por atores que, por sua vez, se

encarregam de interpretar os personagens; já o espaço é exprimido pela cenografia e os detalhes descritivos que ajudam a compreender as ações representadas – revelando o caráter e o pensamento dos personagens – são apresentados pelo gestual, pelos monólogos, pelos figurinos. Os exemplos citados deixam claro que o autor tem que lidar, no ato de configuração de uma narrativa, com os signos e as articulações sógnicas da linguagem ou linguagens que escolheu para comunicá-la. É dentro das possibilidades oferecidas e dos limites impostos por estas linguagens, assim como dos meios que lhes servem de canal, que o autor dá expressão material aos objetos representados, as ações, os personagens e os cenários.

No caso específico do presente estudo, o autor precisa operar com signos provenientes não somente das linguagens verbais, mas também de linguagens visuais, assim como de outras linguagens que consistem da mescla de ambas. Para dar conta de expressar informações técnico-científicas de modo verbo-icônico é preciso se valer de linguagens já voltadas para a produção de discursos que, além de combinar signos verbais e pictóricos, são veiculados por meios gráficos, estáticos ou dinâmicos, como as do design gráfico, das histórias em quadrinhos, da animação e do cinema, por exemplo. Mais especificamente, é preciso trabalhar com signos e articulações sógnicas provenientes do design da informação, da estatística descritiva, da linguagem dos gráficos, da visualização de dados, da infografia, da cartografia, da historiografia e da comunicação científica. Na verdade, todas estas linguagens especializadas na veiculação de informações técnico-científicas além de buscarem recursos na mesma fonte – as linguagens das quais descendem, como as línguas, a matemática, o desenho e a geometria, por exemplo –, nutrem umas às outras através do compartilhamento e intercâmbio das formas sógnicas e normas sintáticas que lhes são peculiares.

4.3.3. A dinâmica temporal

Sendo a narrativa uma forma de representar ações que se sucedem a ponto de uma situação inicial se transformar em uma situação final, não é de se estranhar o fato de o tempo cumprir uma função importantíssima dentro de uma história. Uma ação ou uma sucessão de ações, assim como as transformações e as rotações (movimentos que param no mesmo lugar em que começaram) só podem ocorrer no tempo e, por isso, o tempo é como uma espécie de lugar abstrato para as ações.

Mais do que isso, o próprio conceito de ação traz embutida a noção de tempo e de sua passagem, afinal as ações têm um começo e um fim, uma causa e uma consequência, um movimento. Sendo assim, representar ações equivale em certa medida a representar o próprio tempo, acarretando um inevitável dinamismo. É justamente por essa razão que uma narrativa não pode prescindir de uma dinâmica temporal. E também é por isso que – a exemplo do narrador (e das entidades que lhe são correlatas, o autor, o narratário e o leitor) e dos objetos narrados (as ações, os personagens e os cenários) – a dinâmica temporal é um dos elementos fundamentais da narrativa.

No entanto, a dinâmica temporal da narrativa possui sua própria “dinâmica”, ou seja, ela incorpora aspectos que vão além da mera sucessão de ações no tempo que tipicamente ocorre no interior de uma história. Isso porque na narrativa, além do tempo que é componente da história sendo narrada, há um tempo que é inerente ao discurso que expressa a história e o tempo que o leitor leva para ler a história. Sendo assim, em uma narrativa podem ser observados três tipos de tempo: um tempo a ser representado, o tempo da história; um tempo produzido pela representação, o tempo do discurso; e um tempo de recepção da representação, o tempo de leitura.

De acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, o tempo da história se refere ao “tempo matemático propriamente dito” (REIS & LOPES, 2007, p. 406), que nada mais é do que a “sucessão cronológica de eventos suscetíveis de serem datados com maior ou menor rigor” (ibidem). Porém, mais do que o tempo físico, passível de ser mensurado, o tempo da história é um dos objetos representados na narrativa, já que, conforme Umberto Eco, ele “faz parte do conteúdo da história” (ECO, 1994, p. 60); assim, ainda segundo Eco, “se o texto diz que ‘mil anos se passam’, o tempo da história é mil anos” (ibidem).

Já o tempo do discurso, na concepção de Reis e Lopes, pode ser entendido como “consequência da representação narrativa do tempo da história” (REIS & LOPES, 2007, p. 408), compreendendo a ordem, a velocidade e o ritmo com que os eventos são mostrados ao narratário/leitor pelo autor/narrador, assim como os movimentos de avanço, recuo ou pausa no tempo da história.

O tempo de leitura, por sua vez, é o tempo que o leitor efetivamente leva para consumir uma narrativa e ele não equivale necessariamente ao tempo mínimo requerido para se ler um texto, pois o leitor pode lê-lo do início ao fim de uma só

vez, fazendo pausas (curtas, de minutos ou horas, ou longas, de dias ou meses) ou até mesmo pulando trechos. O tempo de leitura é um conceito bastante trabalhado por Umberto Eco¹¹⁰ que identificou nos leitores o hábito de fazer “passeios inferenciais” (ECO, 1994, p. 56); tais passeios são “caminhadas” fora da leitura que o leitor faz para imaginar o que vai acontecer em seguida, baseando-se em suas próprias experiências e no conhecimento que adquiriu na leitura de outras narrativas (ibidem). A partir das conclusões que tira em seus “passeios inferenciais” o leitor pode decidir, por exemplo, saltar para uma parte avançada do texto, pois já “sabe o que vai acontecer”, ou retornar a um trecho já lido para recuperar alguma informação que lhe passou despercebida. Sejam quais forem as atitudes do leitor, as “caminhadas fora da leitura” implicam em um tempo de leitura diferente do tempo de discurso.

Remetendo aos dois grandes planos da narrativa, a história e o discurso (que inevitavelmente se imiscuem, é sempre bom lembrar), a dinâmica temporal – nas figuras do tempo da história, tempo do discurso e tempo da leitura – integra momentos em que o tempo é um dos objetos da representação e momentos em que ele é um catalisador do processo de comunicação entre o autor/narrador e o narratário/leitor. Enquanto conteúdo da narrativa, o tempo será representado não somente em cada ação imitada, mas também nas sequências de ações que obedecem tanto a uma sucessão cronológica quanto a um encadeamento causal; nesse sentido o tempo encontra representação em todos os segmentos da narrativa, sejam estes núcleos, catálises, índices ou informantes. Enquanto catalisador do processo de comunicação narrativa, o tempo é um fator que cabe ao autor configurar a fim de produzir no leitor alguma espécie de efeito premeditado; nesse sentido, conforme Umberto Eco, “o tempo do discurso é o resultado de uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes impõe um tempo de leitura” (ECO, 1997, p. 63).

Assim, o autor dispõe de várias opções, sendo a mais óbvia a de revelar a história ao leitor na ordem e velocidade em que ela ocorreu, começando com seus antecedentes, mostrando a sucessão dos acontecimentos de maneira crescente (do primeiro evento ao último) e terminando com o desfecho das ações mostradas. Alternativamente, o autor pode, por exemplo, pular ou acrescentar eventos para

¹¹⁰ Para Umberto Eco, “numa obra de ficção o tempo figura sob três formas: o tempo da história, o

acelerar ou retardar a história, ou ainda mostrá-la na ordem decrescente, apresentando primeiro as consequências e por fim as causas.

Ao configurar o tempo do discurso, o autor tem a possibilidade de moldar a narrativa de acordo com suas intenções. Exemplificando com algumas das oposições trabalhadas por Ítalo Calvino no livro *Seis propostas para o próximo milênio*, de acordo com os efeitos que intenciona produzir no leitor, o autor pode elaborar narrativas mais “demoradas” ou mais “rápidas”, mais “leves” ou mais “pesadas”, mais “exatas” ou mais “vagas” (CALVINO, 1990). Na obra mencionada, Calvino faz um elogio da rapidez, da leveza e da exatidão (e também da visibilidade e da multiplicidade) como estratégias de escritura a serem seguidas pelos autores de narrativas no milênio iniciado há pouco (ibidem). No entanto, o aspecto que aqui se deseja ressaltar no momento não é o posicionamento de Calvino a favor de uma estratégia ou outra, mas o fato de que são as escolhas do autor, a configuração que ele faz da narrativa, que provocam esses efeitos de leveza ou peso, rapidez ou demora, de nitidez ou nebulosidade, assim como quaisquer outros que possam de ser suscitados pela obra.

Sejam quais forem os efeitos que busque provocar, o autor parte sempre de um tempo da história para configurar um tempo do discurso, o qual, por sua vez, guia o leitor em sua imersão na narrativa e lhe sugere um tempo de leitura. A transformação da história em discurso é um trabalho de criação do autor, almejando tirar a história de sua virtualidade e lhe proporcionar uma figura. A principal dificuldade nessa empreitada é, tal como coloca Tzvetan Todorov, a “dissemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso” (TODOROV, 2013, p. 242), posto que “o tempo do discurso é, em um certo sentido, um tempo linear, enquanto o tempo da história é pluridimensional” (ibidem). Todorov explica melhor essa dissemelhança na seguinte passagem:

Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida do outro; uma figura complexa encontra-se projetada sobre uma linha reta. É daí que vem a necessidade de romper a sucessão “natural” dos acontecimentos mesmo se o autor desejava segui-la mais de perto (TODOROV, 2013, p. 242).

A explanação de Todorov aponta para o fato de o autor, para dar conta da dissemelhança entre a temporalidade da história e a do discurso, precisar lidar com o potencial expressivo das linguagens que escolheu para plasmar a narrativa,

tempo do discurso e o tempo de leitura” (ECO, 1994, p. 60).

o qual costuma ser insuficiente para reproduzir a história em todas as suas nuances. Sendo assim, cabe ao autor explorar as possibilidades e os limites daquilo que ele tem à mão – a saber, as linguagens, suas habilidades no uso destas e os meios disponíveis – para tentar dar forma à história que deseja contar. No caso específico da elaboração do tempo do discurso, este trabalho de verdadeira elaboração plástica perpassa o ajuste de fatores tais como a ordem em que os eventos que compõem a história são mostrados, a velocidade com que se passa de um evento para o outro e o ritmo que marca a apresentação dos eventos.

Iniciando pela ordem, esta diz respeito à sequência pela qual o discurso apresenta as ações que constituem a história. Como dito anteriormente, a ordenação mais óbvia é aquela em que logo após a primeira ação da história surge a segunda, após esta a terceira e assim por diante até chegar à última (por exemplo: início \Rightarrow 1ª ação \Rightarrow 2ª ação \Rightarrow 3ª ação \Rightarrow fim). Porém esta não é a única configuração possível. Pode-se fazer o inverso – apresentando o final no início do discurso e depois mostrando todos os eventos que lhe são anteriores até se chegar à situação que inaugura a história (por exemplo: fim \Rightarrow 3ª ação \Rightarrow 2ª ação \Rightarrow 1ª ação \Rightarrow início) – ou usar um procedimento tradicionalmente empregado nas epopeias – Homero o utilizou na *Odisseia* e Virgílio na *Eneida*, por exemplo – conhecido como *in media res* (expressão em latim que significa “no meio dos acontecimentos”), que consiste em iniciar a narrativa em um momento adiantado da história e depois mostrar os eventos anteriores fazendo recuos no tempo (por exemplo: 2ª ação \Rightarrow início \Rightarrow 1ª ação \Rightarrow 3ª ação \Rightarrow fim).

Fora estes arranjos, muitos outros são possíveis a partir das alterações na ordem dos eventos da história conhecidas como anacronias, nas quais se incluem a analepse (também conhecida como *flashback*) e a prolepse (ou *flashforward*). Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, a analepse é um “movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação” (REIS & LOPES, 2007, p. 29); já a prolepse “corresponde a todo movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação” (ibidem).

A velocidade, por sua vez, refere-se ao quão lenta ou rapidamente o autor/narrador apresenta ao narratário/leitor as ações que compõem uma história. Se a princípio a velocidade parece ser uma componente da dinâmica temporal que pode ser facilmente determinada em termos absolutos, ela logo se revela bastante

relativa: uma história que dura mil anos, mas que possa ser lida em uma semana aparenta ser um exemplo de narrativa bem rápida; por outro lado, uma história que se passa em um dia, mas requer ao menos uma semana para ser lida, parece se tratar de uma narrativa lenta; no entanto, ambas são igualmente velozes, já que demandam o mesmo tempo mínimo de leitura.

Levando em conta seu caráter relativo, Gérard Genette definiu a velocidade da narrativa como a relação entre a duração da história, “medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos” (GENETTE apud REIS & LOPES, 2007, p. 419) e a extensão do texto, “medida em linhas e em páginas” (ibidem). De acordo com tal definição, fica patente na velocidade da narrativa o choque de grandezas quase antagônicas, o tempo da história e sua pluridimensionalidade e o tempo do discurso e sua linearidade (ao menos nas narrativas escritas ou nos roteiros de peças teatrais ou filmes cinematográficos e casos afins).

De todo modo, fica a critério do autor da narrativa torná-la mais rápida ou mais lenta de acordo com as interferências que faz sobre o tempo do discurso. Nesse sentido, ele pode criar narrativas relativamente rápidas (quando produz um tempo de discurso e, conseqüentemente, um tempo mínimo de leitura mais curto que o tempo da história); narrativas relativamente lentas (quando produz um tempo de discurso mais longo que o tempo da história); ou narrativas nem rápidas nem lentas (aquelas em que o discurso tem a mesma duração que a história). Para obter tais resultados, o autor acrescenta ou subtrai as expansões – as catálises (ações secundárias), os índices (caracterizações de personagens e atmosferas) e os informantes (dados objetivos sobre o tempo, os cenários e os personagens) – das ações principais da narrativa (os núcleos); quanto mais objetos ele decidir representar, de mais discurso ele precisará e, com isso, o tempo de leitura ou consumo da narrativa tenderá a ser menos veloz. Em suma, o autor pode optar entre: mostrar tudo o que acontece na história, sem subtrair as ações secundárias e irrelevantes para o desfecho; mostrar mais do que acontece na história, fazendo digressões; ou mostrar somente o que é estritamente relevante para a história. Valendo-se dos mesmos artifícios, o autor também pode optar entre criar uma narrativa com velocidade uniforme ou uma narrativa com alterações de velocidade, acelerando a história em certos momentos e retardando-a em outros.

Um fato curioso é que, dependendo da velocidade incutida no discurso e da linguagem e do meio escolhido para veicular a narrativa, os tempos da história, do

discurso e da leitura coincidem ou diferem completamente. No cinema e na música, por exemplo, o tempo do discurso e o tempo da leitura se equivalem, ao menos quando os produtos destas linguagens são usufruídos em salas de projeção ou de espetáculos. O mesmo não se verifica quando um filme é assistido ou uma música é ouvida em aparelhos eletrônicos; em casos como estes, Umberto Eco acentua que tanto o filme quanto a música possuem um “tempo de releitura” (ECO, 1994, p. 64), já que o espectador pode pausá-los, retrocedê-los e avançá-los, de modo a escolher os trechos que deseja ver ou ouvir de novo, com mais atenção. Ainda em relação ao cinema e à música, Eco acrescenta que “num filme o tempo do discurso não coincide necessariamente com o tempo da história, ao passo que na música há perfeita harmonia entre os três tempos” (ibidem).

Um bom exemplo de narrativa em os tempos da história, do discurso e da leitura concordam é um filme dirigido por Andy Warhol chamado *Sleep*, que se resume à gravação de uma pessoa dormindo durante cinco horas e vinte minutos; neste filme, tudo o que acontece na história (uma pessoa dormindo por cinco horas e vinte minutos) encontra representação no discurso e o espectador toma conhecimento da história ao mesmo tempo em que o discurso é enunciado (já que, por se tratar de uma projeção cinematográfica, o filme tem hora marcada para começar e terminar). Transmissões ao vivo, pela televisão ou pelo rádio, de partidas de futebol ou qualquer outro evento esportivo também podem ser consideradas como exemplos de narrativas em que a história, o discurso e a leitura (a recepção) têm a mesma duração. Já no caso da pintura, escultura e arquitetura não há como o tempo do discurso coincidir com o da leitura, pois as artes visuais requerem, segundo Umberto Eco, um tempo de leitura “circunavegacional” (ibidem), ou seja, a ordem e a velocidade de leitura, embora sigam pistas de entrada, prosseguimento e saída dadas pelos autores das obras, está totalmente ao sabor da (quase) livre exploração espacial empreendida pelo espectador.

No que diz respeito às narrativas escritas, muitas vezes não ocorre a concordância entre os tempos da história, do discurso e da leitura, devido às alternâncias de velocidade incutidas pelo autor e ao livre arbítrio do leitor. No entanto, esta tripla coincidência pode ocorrer caso o autor busque compor o discurso com total fidelidade ao tempo da história e o leitor seja bastante obediente à ordem de leitura estipulada pelo autor. Em situações como esta, em

que os tempos da história e do discurso são idênticos, diz-se que ocorreu uma isocronia.

O fenômeno narrativo da isocronia costuma acontecer quando há diálogos, já que estes são momentos em que o texto mostra as ações – no caso, as falas dos personagens – em uma duração muito próxima de sua ocorrência na história. Tal fato remete aos dois modos de expor a narrativa, a narração (quando o narrador apresenta os fatos indiretamente) e a representação (quando os personagens encenam diretamente as ações); no primeiro modo o tempo do discurso costuma diferir do da história e no segundo, os dois tempos tendem a coincidir. É por essa razão que as isocronias também são denominadas de “cenas”, já que equivalem a situações em que o narrador desaparece da cena do discurso e deixa que as ações sejam dramatizadas pelos personagens.

No entanto, o fenômeno mais corriqueiro em uma narrativa escrita não é a isocronia, mas a anisocronia que, segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, corresponde à “toda alteração, no discurso, da duração da história” (REIS & LOPES, 2007, p. 34). As anisocronias – na forma de pausas, digressões, resumos e elipses – fazem com que o tempo do discurso seja mais longo ou mais curto que o tempo da história. De acordo com isso, percebem-se nas narrativas momentos em que o tempo da história para e o do discurso continua a andar (nestas oportunidades são feitas descrições mais detalhadas das ações, personagens e cenários ou são inseridas digressões do narrador e/ou dos personagens) e momentos em que ocorrem saltos no tempo da história e o discurso mantém seu passo (nestas ocasiões há uma supressão de uma série de ações cuja ocorrência é apreendida pelo contexto ou são feitas sínteses do que se passou em vários dias, meses ou anos).

Ainda sobre a velocidade, vale retomar o elogio à rapidez feita por Ítalo Calvino. Em seu enaltecimento do discurso rápido, Calvino cita Galileu Galilei para quem o “discorrer é como o correr” (GALILEI apud CALVINO, 1990, p. 56), lembrando que para o célebre filósofo e cientista italiano a rapidez, a agilidade do raciocínio, a economia de argumentos e a fantasia dos exemplos eram “qualidades decisivas do bem pensar” (CALVINO, 1990, p. 56). Calvino, no entanto, a exemplo do que faz com os outros valores que elogia (leveza, exatidão, visibilidade e multiplicidade), apontando as qualidades dos valores que lhes são contrários, deixa claro que o oposto da rapidez, a demora, também tem suas

virtudes (ibidem). Nesse sentido, o autor frisa que, por mais que torne a narrativa mais lenta, a inclusão de ações que se repetem ao longo da história (como a superação de obstáculos, por exemplo) faz parte do prazer de se ouvir uma história oral, pois os ouvintes ficam à espera dessas repetições (e se elas não vierem, isso poderá ser motivo para frustração) (ibidem, p. 49). Calvino também reconhece a importância da digressão como “uma estratégia para protelar a conclusão” (ibidem, p. 59-60) e, assim, multiplicar o tempo no interior da obra, mesmo preferindo não a cultivar em seus textos.

Aproveitando as considerações de Calvino sobre a rapidez e a demora, Umberto Eco fecha a questão ao afirmar que “qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida” (ECO, 1994, p. 9), pois não se pode dizer tudo sobre “um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens” (ibidem). A afirmação de Eco salienta o fato de toda narrativa ser, inevitavelmente, uma espécie de resumo, já que é inviável narrar tudo o que acontece em uma história. No entanto, mesmo que sejam desde o começo rápidas, as narrativas podem ser ainda mais céleres ou relativamente lentas de acordo com o modo como o autor configura sua velocidade, bastando para tanto incluir ou retirar do discurso pausas descritivas, digressões, repetições, ações secundárias, elipses e resumos. Em outras palavras, este trabalho de configuração da velocidade do discurso narrativo se dá por meio da adição ou subtração de catálises, índices e informantes às ações nucleares.

As inúmeras possibilidades de configuração da velocidade, assim como sua alternância em diferentes momentos, acabam concedendo às narrativas um ritmo. Por exemplo, uma narrativa pode ter: um ritmo constante, mantendo a mesma cadência, veloz ou lenta, do início ao fim; um ritmo crescente ou decrescente, que vai acelerando ou diminuindo o passo de maneira uniforme; ou um ritmo variante, que intercala momentos de rapidez com lentidão. De acordo com isso, o ritmo pode ser entendido, aproveitando-se a analogia colocada por Umberto Eco, como as “mudanças de marcha” (ECO, 1994, p. 48) que ocorrem dentro de uma narrativa.

Assim, o ritmo é mais um ingrediente que o autor tem à mão para conferir à narrativa certas qualidades que, por sua vez, ajudam a definir uma figura para esta. Por exemplo, de acordo com o andamento estabelecido para o discurso, pode-se qualificar uma narrativa como “de tirar o fôlego”, quando ela tem um

ritmo acelerado que mostra as ações se sucederem em alta velocidade; de “dar sono” quando seu ritmo é muito lento e as ações parecem não terminar nunca; ou “uma montanha russa”, quando alterna momentos de calma com momentos de ação vertiginosa. Além de conceder uma figura para a narrativa, o ritmo serve, sobretudo, para criar expectativas no leitor. Por exemplo, se uma narrativa intercala trechos de andamento rápido com intervalos de cadência lenta, o leitor fica à espera de certa placidez após uma sucessão frenética de eventos; da mesma forma, se uma narrativa vai acelerando aos poucos, o leitor entende que o desfecho da história provavelmente acontecerá quando as ações se tornarem rápidas demais para serem acompanhadas.

A função de criar expectativas também é desempenhada por outro artifício que ajuda a estabelecer o ritmo da narrativa, mas que não provém da alternância de velocidade: a repetição de formulações discursivas, de personagens com os mesmos papéis ou das mesmas ações (ou a consecução de ações similares) ao longo da história. Conforme assinala Ítalo Calvino, as repetições nas narrativas em prosa são como as rimas nas poesias e canções: servem para marcar o ritmo (CALVINO, 1990, p. 49).

O artifício da repetição foi bastante explorado nas narrativas folclóricas. Um bom exemplo disso é a *História dos Três Ursos*, mais conhecida por uma versão posterior chamada *Cachinhos Dourados*; na narrativa há uma repetição de ações – a protagonista, a cachinhos dourados do título, experimenta o mingau de três pratos, senta em três cadeiras e deita em três camas –, o que determina um ritmo para a narrativa que, por sua vez, cria nos leitores/ouvintes uma espera pelas repetições. *O Conto dos Três Porquinhos* é outro exemplo de narrativa popular que emprega o expediente das repetições: a ação do lobo mau de soprar (para derrubar) as casas dos porquinhos se repete por três vezes.

Contudo, os contos folclóricos estão longe de ser as únicas narrativas que se valem de tal recurso. Segundo Tzvetan Todorov “em toda obra, existe uma tendência à repetição, que concerne à ação, aos personagens ou mesmo a detalhes da descrição” (TODOROV, 2013, p. 223). Todorov comprovou tal fato na análise que fez do romance epistolar *Les Liaisons Dangereuses* (“Ligações Perigosas”) de Pierre Choderlos de Laclos: nesta narrativa há a constante repetição da ação de escrever cartas, do jogo de sedução entre casais, da revelação de confidências

entre personagens, dos papéis de sedutor e seduzido, assim como de construções verbais idênticas ou muito parecidas (ibidem, p. 222-225).

No entanto, para Tzvetan Todorov, as repetições têm uma outra função além de contribuir para marcar o ritmo de uma narrativa: elas cumprem um papel retórico de reforçar a apreensão dos conteúdos comunicados por meio de antíteses (ibidem, p. 223). Todorov baseia tal constatação no fato de as ações, os papéis dos personagens e as fórmulas discursivas serem repetidas sempre da mesma forma e apresentando o mesmo resultado até chegar um momento em que surgem de forma diferente ou mostrando um desfecho contrário.

Na história da Cachinhos dourados, por exemplo, a personagem experimenta o primeiro mingau e não gosta porque está muito quente, prova do segundo e também não gosta porque está muito frio, e somente ao degustar do terceiro, ela gosta; o mesmo processo se repete para as três cadeiras e para as três camas: ela só aprecia as últimas que experimenta. Na narrativa dos três porquinhos, o lobo é bem sucedido em derrubar as duas primeiras casas, fracassando na terceira. Em *Les Liaisons Dangereuses*, atos de sedução dos personagens são repetidos, sendo rejeitados nos primeiros movimentos até serem finalmente aceitos. Assim, as narrativas se valem de paralelismos que são quebrados em momentos propícios para criar contrastes e efeitos surpresa. E isso vale não somente para as ações e personagens, mas também para as construções verbais, como a repetição dos mesmos vocábulos, de fórmulas discursivas, o uso de métrica e rima, etc.

Além de atribuir uma figura à narrativa e criar expectativas nos leitores, o ritmo também colabora para demarcar os momentos distintos de uma narrativa, como a introdução, o desenvolvimento, o conflito, o clímax, a solução e o desfecho. De acordo com sua estratégia, o autor pode estabelecer uma velocidade e um ritmo diferente para cada uma destas etapas, de modo a tornar claro para o leitor em que parte da história ele se encontra. Em uma estrutura básica de narrativa, geralmente a introdução corresponde a um momento em que o tempo da história fica parado e o do discurso caminha com certa lentidão, pois nesta etapa o narrador habitualmente faz algumas considerações e costuma descrever os personagens, atmosferas e cenários. No desenvolvimento, os tempos da história e do discurso usualmente caminham num passo próximo e vagaroso até chegar o período de conflito, momento em que o discurso acelera e a história pouco se

movimenta. Quando o conflito chega a seu momento mais agudo, o clímax, ocorre o contrário: a história acelera e discurso quase para. Na solução, história e discurso voltam a caminhar juntos e lentamente até chegar o instante que marca o desfecho, quando a história dá um salto (afinal uma história costuma ser contada algum tempo depois de ter acontecido) e o discurso se encerra. Naturalmente, esta é apenas uma ilustração de como o ritmo ajuda a diferenciar as fases de uma história, não significando que toda narrativa obedeça à construção apresentada. Os autores, em conformidade com suas intenções e efeitos que queiram provocar, podem tentar criar outros arranjos rítmicos, concedendo às suas narrativas movimentos próprios.

Para além da ordem, da velocidade e do ritmo, um último aspecto da dinâmica temporal que precisa ser considerado é o tempo da narração, que diz respeito à distância temporal entre o discurso e a história. A preocupação com o tempo da narração se faz iminente pois o discurso pode acontecer antes da história (narração anterior), concomitantemente a ela (narração simultânea) e depois dela (narração ulterior).

A distância temporal mais facilmente encontrada em uma narrativa é a narração ulterior, que marca uma posição de posteridade do discurso em relação à história; nesse caso, a história já está encerrada e o narrador se encarrega de representar ações que já aconteceram. A narração simultânea, por sua vez, é aquela em que o discurso coincide temporalmente com o desenrolar da história; esse tipo de distância temporal é característico da enunciação do monólogo interior, situação em que se procura representar o fluxo espontâneo de reflexões e divagações que um personagem faz quando está pensando. A narração simultânea também ocorre em situações como a locução de competições esportivas ou a gravação de vídeos caseiros, onde a pessoa que vivencia os eventos que se passam diante de seus olhos vão transformando os fatos em discurso tão logo estes aconteçam. Já a narração anterior é a menos comum e assinala situações em que o discurso antecede a história; ela costuma ocorrer apenas em situações de predição de eventos, como profecias, previsões feitas por oráculos e sonhos que revelam acontecimentos futuros.

4.4. A questão da referência: Ficção e Realidade

No esforço feito no início deste capítulo para estabelecer uma conceituação geral de narrativa foram examinadas diversas definições e todas elas concordavam, em linhas gerais, que a narrativa é um modo de representação de acontecimentos, sejam eles fictícios ou reais. De tal fato se pode depreender uma questão de suma importância para a narrativa que é a da referência, ou seja, a dos objetos que são representados por intermédio dela, que podem ser imaginários ou verdadeiramente existentes no mundo material.

A princípio, os objetos aos quais as narrativas se referem não parecem se tratar de um problema, já que os leitores/receptores reconhecem bem os gêneros narrativos que são ficcionais – a fábula, o conto de fadas, a epopeia, o drama, a tragédia, a comédia, o romance – e os que são reais – a crônica, a historiografia, os relatórios, o jornalismo, o documentário. Em decorrência disso, supõe-se que os leitores/receptores saibam diferenciar com tranquilidade o que se passa em um mundo inventado e o que se passa no mundo real.

No entanto, as fronteiras que separam a ficção da realidade nem sempre são tão nítidas, afinal as narrativas de ficção são elaboradas de modo a fazer com que os leitores acreditem que elas realmente aconteceram (mesmo que se mostrem eventos absurdos, eles são críveis desde que coerentes com o mundo fictício em que são narrados) e as narrativas de acontecimentos reais são construídas com os mesmos insumos, técnicas e tecnologias – materiais, linguagens, saberes, artifícios, meios – com que são feitas as narrativas de ficção (o que faz com que muitas vezes se confunda o relato de um evento realmente acontecido, porém pouco provável, com uma narrativa fantástica). O embaçamento dos limiares entre ficção e realidade mostra que ambas se encontram inexoravelmente entrelaçadas nas narrativas.

No cerne da discussão sobre o entrelaçamento da ficção com a realidade está um conceito crucial para a construção narrativa, faça ela referência a objetos reais ou a objetos fictícios: o de verossimilhança. Tanto na narrativa de ficção quanto na narrativa de fatos reais, exige-se uma lógica de coerência na representação das ações que as façam parecer verdadeiras (ao menos no âmbito dos universos que estão sendo narrados). Na *Poética*, Aristóteles faz uma defesa dessa lógica de coerência, ao afirmar que a sucessão de ações imitadas pelas narrativas deve se

dar “por necessidade ou por probabilidade” (ARISTÓTELES, 2011, p. 57). Assim, em uma narrativa, apenas são verossímeis as ações que, dentro das condições mostradas, poderiam realmente ter acontecido. Conforme Aristóteles, “as histórias não devem encerrar componentes que contrariem a razão” (ibidem), o que faz com que se prefira um “impossível provável” a um “possível implausível” (ibidem). De acordo com isso, tão importante quanto serem possíveis, as ações representadas precisam parecer plausíveis.

As considerações de Aristóteles sobre a plausibilidade das ações imitadas indicam que uma narrativa que mostre eventos improváveis, tanto dentro da lógica do mundo real quanto do universo intratextual em que ocorrem, tende a estragar o prazer do leitor, uma vez que este adentra a leitura disposto a levar muito a sério o que lhe está sendo contado (a não ser que ele saiba de antemão ou conclua na sequência que o texto se trata de uma sátira ou de uma comédia), afinal isso faz parte de um acordo tácito que existe entre o leitor e o autor de uma narrativa, assim definido por Umberto Eco:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o autor está contando mentiras. De acordo com John Searle, o autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu” (ECO, 1994, p. 81).

Eco dá como exemplo do acordo ficcional de suspensão da descrença, a atitude do leitor perante o conto folclórico *Chapeuzinho Vermelho*: o leitor aceita a existência de um lobo que pode falar e, a despeito deste fato sobrenatural, confia que tudo mais na história vá decorrer como se acontecesse no mundo real (ibidem).

No entanto, como bem acentua Eco, há limites para a suspensão da descrença, pois o leitor consente em acreditar em alguns acontecimentos inverossímeis somente até certo ponto: retomando o conto da *Chapeuzinho Vermelho*, a maior parte do prazer que se tem lendo ou ouvindo esta narrativa provém da crença de que a protagonista poderia ter mesmo morrido ao ser devorada pelo lobo, tal como se espera que aconteça na vida real (ibidem); seu reaparecimento miraculoso é apenas mais uma concessão feita pelo leitor que se regozija com a reviravolta inesperada.

O mesmo, conforme Eco, vale para *A Metamorfose*, romance de Franz Kafka, no qual o leitor deve concordar desde o princípio com o fato de que uma pessoa possa acordar um dia transformada em barata, sem que isso suste a expectativa de que as demais pessoas reajam à presença desta “barata-humana” do mesmo modo que reagiriam diante de uma barata real, ou seja, com medo, nojo e sem compaixão; em resumo, para que essa história inverossímil possa funcionar ela precisa estar situada em um ambiente verossímil (ibidem, p. 84-85). Seja como for, esse jogo de suspensão da descrença em relação a alguns fatos e não a outros é, segundo Eco, “o verdadeiro atrativo de qualquer ficção, verbal ou visual” (ibidem, p. 84), pois é ele que ajuda a encerrar o leitor nas fronteiras do mundo apresentado pela obra de ficção e o faz levar a sério as coisas que lá dentro se passam (ibidem).

Se nas narrativas de ficção é preciso que o leitor suspenda sua descrença em certos momentos, o mesmo não se faz necessário nas narrativas de acontecimentos reais, afinal estas relatam apenas fatos plausíveis, que acontecem simplesmente porque são possíveis. No entanto, aí reside um grande perigo, pois é aproveitando que o leitor se encontra, perante uma narrativa não ficcional, pronto a acreditar em tudo o que lhe está sendo relatado, que conteúdos inverídicos, tais como os “impossíveis prováveis” aos quais Aristóteles se referia, são veiculados.

Essa prontidão para a crença acontece porque o leitor muitas vezes não vivenciou ou testemunhou diretamente os fatos relatados em livros de história ou artigos de jornal, para ficar em alguns exemplos de narrativas de acontecimentos reais, e confia que sejam verdadeiras as informações que lhes são passadas. Porém, nada impede que, por equívoco, inépcia ou malícia, os eventos sejam relatados de uma maneira bastante diferente daquela em que realmente aconteceram. Conforme mostrado anteriormente, a história, seja ela real ou fictícia, é pluridimensional e na hora em que ela é convertida em discurso muito de seu conteúdo se perde. Sendo assim, mesmo que não haja erro, incompetência ou má fé por parte do autor da narrativa, muitos aspectos da verdadeira história se extraviam quando um acontecimento real é plasmado em discurso. Em outras palavras, nenhuma história real é contada da mesma forma como aconteceu, simplesmente porque isso é impossível em termos práticos. Não bastasse isso, em sua dimensão material, nada diferencia uma narrativa real de uma narrativa ficcional, pois ambas são produzidas com as mesmas linguagens e veiculadas

pelos mesmos meios. Como bem acentua Umberto Eco, “o modo como aceitamos a representação do mundo real pouco difere do modo como aceitamos a representação de mundos ficcionais” (Eco, 1994, p. 96), afinal, mesmo que reais, os fatos comunicados por narrativas não são experimentados diretamente pelo leitor, mas indiretamente por meio do texto (verbal, visual, híbrido, etc.) usado para os relatar.

Em cima do fato de a representação do mundo real se dar de maneira muito próxima da representação de um mundo fictício, um conceito tão importante para as narrativas quanto o de verossimilhança é, conforme Umberto Eco, o de confiança (ibidem, p. 95). É por confiança no autor que o leitor crê no que lhe é passado em um filme ou romance e é por confiança que o leitor aceita o que os livros de história lhe dizem. Eco menciona que admite que Scarlett O’Hara se casou com Rhett Butler porque confia no que a autora do romance, o diretor e os roteiristas do filme *E o Vento Levou* lhe mostram, assim como acredita no fato de que Napoleão Bonaparte existiu, e que sua morte se deu em 1821, porque confia no que está escrito nas enciclopédias (ibidem). No entanto, o primeiro fato só é verdadeiro no discurso do romance ou do filme enquanto o segundo é verdadeiro tanto no discurso quanto no mundo real, pois existem provas da existência de Napoleão e de que ele morreu em 1821. Porém, Eco não conviveu com Napoleão nem estava presente quando ele morreu e tampouco teve acesso às provas de sua morte; por isso, só pode acreditar nestes fatos em confiança ao historiador que os relata. Se o historiador estivesse lhe passando uma informação errada, Eco possivelmente teria tomado uma mentira como verdade.

Portanto, é preciso, principalmente nas narrativas de acontecimentos reais, muito cuidado com a fonte das informações, afinal só se pode confiar naquelas que tenham credibilidade e que comprovem – por documentos, vestígios ou outros meios – o que está sendo contado. No jornalismo, por exemplo, é comum que um mesmo fato ganhe diferentes versões dependendo de inúmeras variáveis, como a qualidade da apuração e as inclinações ideológicas (e mercadológicas) das entidades que veiculam a notícia. Cabe ao leitor, em cima do conhecimento que possui sobre as fontes e da confiança que tem nelas, tentar extrair das versões, os fatos.

Sobre a veracidade das narrativas de acontecimentos reais, Umberto Eco relata uma curiosa história, a do submarino nuclear *Superb* que teria sido enviado

pela Inglaterra para a guerra contra a Argentina pela posse das ilhas Falkland-Malvinas (ECO, 1994, p. 103-105). Baseando-se em uma fonte londrina o jornal argentino *Clarín* noticiou que o *Superb* se encontrava a caminho do Atlântico Sul, fato que chocou seus leitores, mas que não foi nem confirmado nem desmentido pelas autoridades e pela imprensa inglesas; nos dias subsequentes, dada a comoção gerada pelo assunto, o *Clarín* continuou a publicar notícias a respeito do *Superb*, como informes de sua provável localização, da chegada de outros submarinos e até mesmo de que ele teria sido avistado; ao fim, todos estes fatos se revelaram inverídicos e o *Clarín*, visando a salvar sua credibilidade, afirmou ter desmascarado uma grande fraude realizada pelas forças britânicas, que teriam plantado rumores sobre o envio do *Superb* (ibidem). Essa história mostra como uma série de eventos fictícios são acreditados como reais quando veiculados em meios bastante identificados com narrativas de fatos reais: conforme Eco, o *Superb* “foi postulado pela mídia, e, tão logo foi postulado, todo mundo o aceitou como real” (ibidem, p. 106).

Eco também recorda um caso similar e bastante conhecido: o do histórico incidente provocado por um programa radiofônico de 1940 nos Estados Unidos, no qual Orson Welles narrou uma invasão de marcianos em tom de programa jornalístico. Como os ouvintes estavam habituados a acreditar nas notícias divulgadas pelo rádio, muitos tomaram esta história absurda como verdadeira, o que provocou tumultos, já que muitas pessoas, em pânico, tentaram fugir do perigo inexistente (ibidem, p. 126). Algo parecido mas com efeito bem menos dramático aconteceu ao fim do Jornal Nacional – programa de notícias difundido pela Rede Globo de Televisão – do dia 21 de agosto de 2014: o apresentador fez uma chamada em termos próximos aos seguintes: “agora você vai conhecer a história de um homem que chegou ao fundo do poço – perdeu família, amigos e dinheiro –, mas deu a volta por cima, tornando-se milionário”; na sequência, ele arremata dizendo algo assim: “vai começar *Império*, a nova novela das nove”. Por se tratar de um telejornal, é possível que muitos dos espectadores tenham se preparado para acompanhar uma história real e que tenham se frustrado ao perceber que a chamada era apenas um convite para assistir à história fictícia cuja exibição se daria tão logo o noticiário terminasse.

Se ficções podem ser tomadas como reais, o contrário também pode ocorrer e um acontecimento real pode não ser acreditado como tal se relatado por

intermédio de um gênero identificado com narrativas ficcionais. Por exemplo, muito provavelmente poucos acreditariam que astronautas pisaram na superfície da Lua se tal acontecimento tivesse sido comunicado primeiramente em uma telenovela e não em um jornal. Fora isso, também existe a possibilidade de narrativas não ficcionais serem lidas como ficção. Esse é o caso de *A sangue-frio* de Truman Capote, que segundo Arthur Danto, foi considerado à época de seu lançamento (1966), o primeiro romance não ficcional (DANTO, 2010, p. 216). De acordo com Danto, Capote não inventa absolutamente nada neste romance (nem episódios, nem personagens, nem cenários); ele apenas lança mão de técnicas do jornalismo investigativo para realizar uma pesquisa exaustiva e construir um relato fundamentado em fatos sobre um crime ocorrido na vida real (ibidem). A narrativa de Capote, ainda que possa conter incongruências e não corresponder totalmente à realidade, apresenta um nível de precisão equiparável a um relatório judicial ou a uma reportagem jornalística. Tal fato leva Danto à seguinte constatação:

A linha que separa a ficção da não ficção é tão sutil quanto a que distingue a prosa da poesia, e assim como pode haver veracidade histórica na ficção também pode haver falsidade histórica na não ficção, sem que em cada caso o fato converta os textos em seus opostos (DANTO, 2010, p. 216).

Um exemplo próximo ao do romance “*A sangue-frio*” de Truman Capote é *A, a Novel* (ou “*A, um romance*”, em tradução livre), livro escrito por Andy Warhol que nada mais é do que a transcrição, palavra por palavra, de conversas gravadas no estúdio do artista. Warhol – que, segundo François Jost, era partidário de uma arte mecânica, que dissolvesse a instância do autor (JOST, 2012, p. 47) – consubstanciou, por meio deste romance improvável, a realidade em uma obra de ficção, simplesmente transformando-a em um objeto comunicativo identificado com narrativas de ficção. A exemplo de seu filme *Sleep*, mencionado anteriormente, a história sem roteiro que se passava no mundo real ganha no livro uma expressão discursiva e o que antes era a mais banal realidade agora pode ser lido como ficção.

Os exemplos do submarino *Superb* e da transmissão radiofônica de uma invasão alienígena, trazidos por Umberto Eco, e dos romances escritos por Truman Capote e Andy Warhol mostram o quanto a ficção e a realidade se imbricam, trazendo à tona os seguintes questionamentos: dado que os modos e os meios de representar o mundo real e os mundos inventados são os mesmos, o que

diferencia uma narrativa de acontecimentos reais de uma narrativa de ficção? Ou será que, em última instância, é impossível se fazer essa distinção?

A princípio, de um ponto de vista filosófico e antropológico, a resposta para a segunda questão é sim. Em primeiro lugar, para se chegar à “realidade dos fatos” e poder representá-la com total veracidade seria preciso observá-la com o máximo de objetividade. No entanto, segundo Gregory Bateson, “a experiência objetiva não existe” (BATESON, 1987, p. 36), já que os objetos presentes no mundo real são percebidos pelos seres humanos por intermédio de seus órgãos dos sentidos e, então, recriados em suas mentes, fazendo com que a experiência humana de tais objetos seja inevitavelmente subjetiva (ibidem); assim, a verdade – entendida como a precisa correspondência entre a descrição e o que é descrito – seria inatingível de acordo com Bateson, pois as descrições são feitas em palavras, números ou imagens enquanto os objetos descritos são feitos de carne, sangue e ação (ibidem). Em segundo lugar, conforme Marc Augé, os seres humanos vivem em uma ficção (AUGÉ, 1998, 46), já que elaboram sua existência no mundo de acordo com uma estrutura pré-narrativa que acaba por conferir uma “forma temporal, diacrônica e dramática à própria realidade” (ibidem, p. 43). Assim, do modo como indicam os dois autores, a realidade seria uma ficção e a ficção, uma realidade, para os seres humanos. Todavia, os pontos de vista filosófico e antropológico não impedem que, culturalmente, sejam distinguidos dois gêneros de narrativa, a real ou natural e a ficcional ou artificial¹¹¹, o que muda para não a resposta para a segunda questão.

Agora respondendo à primeira questão levantada acima, por motivos que são explicados na sequência, a diferenciação entre os dois gêneros de narrativa se dá pela circunstância da prova e pela possibilidade ou não de se reconhecer o autor da narrativa. De um modo geral, as narrativas reais possuem evidências de que os fatos relatados aconteceram no mundo real (como documentos ou vestígios), mas não têm um autor reconhecível, enquanto as narrativas ficcionais não necessitam de provas e costumam possuir um autor claramente identificado.

¹¹¹ De acordo com Umberto Eco, muitos teóricos têm proposto uma distinção entre narrativa natural – aquela que descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade), como notícias de jornal e relatos de acontecimentos passados, por exemplo – e narrativa artificial – aquela que finge dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional, como fábulas, contos e romances, por exemplo (ECO, 1994, p. 125-126).

No que diz respeito à circunstância da prova, as narrativas de fatos reais costumam recorrer a arquivos, documentos e vestígios para comprovar sua veracidade. Essas três noções são trazidas por Paul Ricœur que as identificou, juntamente com o tempo do calendário e da sequência das gerações (predecessores, contemporâneos e sucessores), como conectores entre o tempo vivido (o tempo subjetivo, fenomenológico, tal como os seres humanos o percebem) e o tempo universal (o tempo objetivo, tal como é concebido e medido na prática e pelas ciências, mais especificamente, pela física) no estabelecimento do tempo histórico, ou seja, aquele que é postulado para relatar os fatos realmente acontecidos (RICŒUR, 2010, v. 3, p. 176-177).

Por arquivo Ricœur entende um corpo organizado de documentos recebidos por uma instituição e por ela conservados (ibidem, p. 198); assim, o arquivo possui um forte caráter institucional e, portanto, ideológico, que determina a natureza do documento que é produzido, recebido e conservado (ibidem, p. 199). O documento, por sua vez, é tido por Ricœur como a prova material, a evidência do relato de um curso de acontecimentos, a garantia de veracidade de uma narrativa, denotando, assim, a pretensão da história de estar baseada em fatos (ibidem). Já o vestígio é, segundo Ricœur, a marca visível, o indício deixado por algo que passou (ibidem).

Como se pode perceber, a noção de arquivo está enraizada na de documento e esta, por sua vez, encontra-se radicada na de vestígio: se o documento informa sobre o acontecido é porque ele é um vestígio de uma ação que aconteceu, de seus agentes, pacientes e cenários. Nesse sentido, um aspecto importante sobre o vestígio é que ele traz em si um significado de causalidade, já que resulta de uma ação passada; assim, o vestígio se presta ao serviço de estabelecer, no presente, a narrativa de um acontecimento passado. Por fim, os vestígios se relacionam com o tempo do calendário, tornando-se documentos datados (ibidem, p. 205), o que colabora para sedimentar o caráter factual dos acontecimentos narrados.

Fora a circunstância da prova, o outro aspecto que ajuda a discernir uma narrativa real de uma narrativa de ficção é a possibilidade ou não de se reconhecer o autor da história ou a facilidade com que isso pode ser feito. Como bem coloca Marc Augé, vive-se atualmente num mundo cada vez mais invadido por imagens e pela ficção, mas uma ficção sem um autor reconhecível (AUGÉ, 1998, p. 42). Isso acontece, segundo Augé, porque cada indivíduo transforma em relato suas

experiências pessoais, reelaborando os fatos que vivenciou no mundo real, a partir de suas percepções e recordações, e por meio de um trabalho de imaginação, composição e recomposição (ibidem, p. 46-47). Não bastasse isso, durante o convívio diário, os pequenos relatos individuais acabam se misturando e, devido ao fato de cada pessoa ser autora (e narradora autodiegética) do próprio relato e personagem secundária nos de outrem, conforma-se, ao fim, uma grande ficção, cuja autoria não pode ser atribuída a ninguém.

Sendo assim, conforme Marc Augé, estabelecem-se dois níveis de relato, a “história individual” e a “grande história”; entre o nível íntimo – individual – e o nível histórico – coletivo – aparecem níveis intermediários de relato: as histórias familiares, as histórias profissionais, as notícias, os sucessos, a política, o esporte (ibidem, p. 48). Nos níveis intermediário e da grande história, os mesmos fatos são contados por vários indivíduos, tornando mais difícil o reconhecimento de um autor. Este seria o caso das narrativas reais, como o jornalismo e a historiografia, nos quais as ações, personagens, cenários e suas inter-relações não foram inventados por ninguém (embora possa ser reconhecida a autoria dos discursos que comunicam estes fatos, na figura do jornalista ou do historiador que assinam os textos). Já nas narrativas de ficção, é bem mais fácil reconhecer o autor, pois, salvo os casos em que este se perdeu no tempo e no espaço, ele costuma vir claramente identificado nas capas dos livros, nos cartazes de cinema, nos livretos de espetáculos teatrais, etc. Mesmo nas narrativas que são novas versões de velhas histórias costumam ser apontados, além do autor do novo discurso, a pessoa que originalmente concebeu o enredo, os personagens e os cenários.

Contudo, a questão da imbricação da realidade com a ficção é tão complexa que mesmo uma narrativa real, sem um autor reconhecível e com as devidas comprovações documentais, pode ser uma invenção. Trazendo essa discussão para o âmbito do discurso técnico-científico, seja ele puramente verbal ou verbo-icônico, uma notícia amplamente amparada em documentos públicos (como, por exemplo, estatísticas, atas de reunião ou inquéritos administrativos produzidos por órgãos estatais) pode ser usada para comunicar algo completamente fora da realidade. Primeiro porque, como assinala Paul Ricœur, o documento possui um caráter institucional, ou seja, ele foi produzido, recolhido e conservado em arquivo para atender à finalidade de alguma organização e, portanto, talvez não possua toda a objetividade de que se supõe (RICŒUR, 2010, v. 3, p. 201). Ricœur

ainda lembra que, por trás da aparentemente insuspeita operação de arquivamento, existe um ato de discriminação (de quais documentos guardar, quais descartar) cujo caráter é inegavelmente ideológico (ibidem, p. 199). Assim, o documento deve ser visto não somente como vestígio de uma ação passada, como também da intenção daqueles que o geraram e guardaram, a qual pode ser, inclusive, a de ocultar a verdade.

Não bastasse isso, uma notícia bem documentada em fatos públicos pode comunicar inverdades ao apostar na ingenuidade e na falta de conhecimento ou atenção do leitor. Por exemplo, no livro *How to lie with statistics*¹¹², Darrel Huff mostra como, em uma cultura mecanicista, orientada por fatos, as estatísticas são largamente empregadas por comunicadores desonestos como uma estratégia para distorcer os fatos, confundir, provocar sensacionalismo e simplificar ao extremo uma situação (HUFF, 1993, p. 10). Em situações desse tipo, as informações veiculadas podem ser provenientes de documentos confiáveis, porém a forma como são organizadas em discurso podem servir à sustentação de argumentos fantasiosos ou mentirosos.

Atitudes como essas, de construir relatos delirantes ou inverídicos sustentados em informações técnico-científicas, fez com que os modos mais tradicionais de narrativas de acontecimentos reais – o jornalismo, a historiografia, a comunicação científica – adotassem uma certa prevenção contra artifícios típicos da narrativa de ficção e privilegiassem formas discursivas mais enxutas, concentradas na função referencial da linguagem. O intuito disso foi o de tornar mais evidentes as incongruências das histórias relatadas e a impropriedade, adulteração ou falsificação dos documentos utilizados para ancorá-las na realidade. Na historiografia, por exemplo, houve um abandono de modelos fundados em um estatuto narrativo, como a história factual, que privilegiava os acontecimentos, e a história social, que botava em relevo os agentes sociais. Em virtude disso, modelos com bases narrativas foram preteridos por outros que procuravam equiparar o método da história ao das ciências naturais, como o que Paul Ricœur chama de modelo nomológico (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 188), fundamentado nos conceitos de lei, causa e explicação.

¹¹² “Como mentir com estatísticas”, em tradução livre.

No âmbito da comunicação científica aconteceu algo similar. Preocupado com o largo uso de gráficos estatísticos estilizados ou fantasiosos que muitas vezes distorciam as informações ou o teor da mensagem comunicada, Edward Tufte propôs uma série de diretrizes – os princípios de excelência gráfica (TUFTE, 2006a, p. 51) – para servir como fundamento para o design da apresentação gráfico-visual da informação quantitativa. As recomendações de Tufte ecoavam, de certo modo, os velhos motes do modernismo, os de que “menos é mais”¹¹³ e de que “a forma segue a função”¹¹⁴, buscando limpar dos gráficos os efeitos visuais e ornamentos tidos como desnecessários, assim como as marcas de estilo dos autores. Embora as preocupações de Tufte fossem pertinentes e suas propostas tenham feito frente a um problema real, seu posicionamento contundente contra o que ele chamou de “lixo gráfico”¹¹⁵ – os sinais gráficos inúteis ou redundantes, as ilusões de ótica despropositadas, os *grids* excessivamente aparentes, as configurações “chamativas” ou “impactantes” (ibidem, p. 107) – acabou dividindo opiniões. De um lado, arregimentou um séquito de simpatizantes que passaram a aplicar e difundir suas recomendações, mas, de outro, recebeu a oposição de alguns desenhistas de gráficos estatísticos que consideraram seus princípios dogmáticos e, portanto, restritivos, inibindo soluções mais inventivas e poéticas.

Por mais que se tenha procurado, uma vez ou outra, desvencilhar os gêneros narrativos tidos como reais dos gêneros narrativos ficcionais em uma tentativa de tornar insuspeita sua objetividade e veracidade (e, por consequência, sua cientificidade), o fato é que as categorias de realidade e ficção não precisam ser encaradas como necessariamente antagônicas. Além de ambas estarem intimamente imbricadas, como se tem mostrado aqui, as narrativas de fatos reais, tanto quanto as narrativas ficcionais, requerem na sua elaboração uma atividade criativa e, portanto, poética. Isso é algo que Aristóteles já deixava claro na *Poética*, com a seguinte afirmação:

O historiador e o poeta não se diferenciam pelo fato de um usar prosa e o outro, versos. (...) A diferença está no fato de o primeiro relatar o que realmente aconteceu, enquanto o segundo, o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES, 2011, p. 55).

¹¹³ Lema associado ao pioneiro da arquitetura moderna, Ludwig Mies Van Der Rohe.

¹¹⁴ Segundo Rafael Cardoso, este mote, que se popularizou por volta da década de 1930, é uma frase condensada de um enunciado feito pelo arquiteto americano Louis Sullivan em 1896 (CARDOSO, 2012, p. 16).

¹¹⁵ Tradução livre para o termo “*chartjunk*”.

Assim, Aristóteles deixava claro que tanto a poética quanto a história se valem dos mesmos recursos, diferenciando-se apenas no fato de a primeira realizar um exercício especulativo de inventar ações e a segunda simplesmente plasmar em discurso ações que tinham sido presenciadas. O aspecto curioso é que, apesar de se tratar de uma atividade de invenção, Aristóteles considerava a poesia mais filosófica e séria do que a história, pois para ele “a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular” (ibidem). Essa é uma concepção que de certo modo ficou para trás, principalmente após o advento da ciência moderna, já que a poesia passou a ser evitada nos discursos que se pretendiam sérios, de modo a não os contaminar com uma suspeita de falsidade.

Contudo, como deixa bem claro Jacques Rancière, a imitação de ações inventadas, tal como proclamava Aristóteles, jamais esteve à serviço da produção de engodos (RANCIÈRE, 2009, p. 53). O que Aristóteles propunha com a poesia, com a invenção de ações, com a ficção, enfim, era a elaboração de estruturas inteligíveis, feitas de atos coordenados (ibidem, p. 53-54). Conforme Rancière, a superioridade que Aristóteles via na poesia, em relação à história, era justamente a de conferir uma lógica causal a uma ordenação de acontecimentos; a história seria inferior, a seu ver, porque estava condenada a apresentar os acontecimentos segundo a desordem empírica em que ocorreram (ibidem, p. 54).

O mérito da ficção, portanto, foi o de estabelecer uma racionalidade, uma inteligibilidade apropriada à construção de histórias, sejam elas de fatos inventados ou de fatos acontecidos, o que levou ao aproveitamento da estrutura da ficção para as narrativas reais como a historiografia. Sendo assim, não se pode perder de vista que as narrativas de fatos reais somente são inteligíveis graças à racionalidade que herdaram das narrativas de ficção, das construções poéticas, o que embota ainda mais as fronteiras entre realidade e ficção. Tal como conclui Rancière, “a nítida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua ciência” (ibidem, p. 54).

A constatação acima escancara o grave contrassenso que é apartar a ficção do relato sobre a realidade, que é temer incutir poesia nas narrativas factuais, pensando que quanto mais livres de elaboração poética, mais sérias, objetivas e verídicas elas se tornam. Tendo em vista que foi a ficção que concedeu às narrativas reais sua inteligibilidade, o adágio de Rancière de que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (ibidem, p. 58) tem que ser considerado muito

seriamente. Rancière ressalta, contudo, que isso não significa que tudo seja ficção, que não haja uma distinção verdadeira entre as duas categorias: isso simplesmente indica que os modelos de representação dos fatos, sejam eles reais ou inventados, são os mesmos, que a fronteira entre a razão dos acontecimentos reais e a razão da ficção é indefinida e que “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (ibidem). A realidade material ou física existe, os objetos com que as pessoas se deparam e interagem no dia-a-dia não são irreais, mas a percepção e compreensão destes só se dá por meio da mesma inteligibilidade que informa as realidades inventadas. Conforme acrescenta Rancière, “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ficções, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (ibidem, p. 59).

Se a realidade material é percebida e compreendida graças à inteligibilidade proveniente da ficção e do fazer poético, uma forma apropriada de abordá-la é por meio de uma perspectiva ao mesmo tempo fenomenológica e hermenêutica. Foi o que Paul Ricœur fez ao postular a tese de que “o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa” (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 9). Partindo do pressuposto de que a experiência humana da realidade material é instruída por um caráter temporal, Ricœur estipula que a narrativa foi a forma encontrada pelos humanos para racionalizar e expressar a temporalidade da existência. Indo adiante na tese de Ricœur, a compreensão da e a reflexão sobre a temporalidade só se torna possível quando o tempo físico, tal como é humanamente percebido, ganha uma imagem ou figura graças à atividade poética de compor uma narrativa. Segundo Ricœur, nesta configuração do tempo pela arte de compor narrativas, o entrecruzamento da história – o relato dos fatos reais – com a ficção – o relato dos acontecimentos inventados – é indispensável, pois ambas somente concretizam suas próprias intencionalidades quando tomam de empréstimo a intencionalidade da outra (ibidem, p. 311, v. 3). Assim, a tese de Ricœur só faz reforçar a estreita imbricação da realidade com a ficção na elaboração de narrativas, sejam elas de fatos reais ou fictícios.

De um lado, a intencionalidade das narrativas reais é fazer com que o leitor veja, testemunhe ou presencie como os fatos aconteceram na realidade. Para tanto, elas precisam retratar ou refigurar os eventos passados a partir dos documentos ou vestígios disponíveis. O problema é que entre um vestígio e outro, sempre há

lacunas, que só podem ser preenchidas com ficção e imaginação, inventando o que se passou dentro da ordem do possível e do necessário (tal como Aristóteles recomendava na *Poética*). Desse modo, as narrativas reais não podem prescindir da ficção pois o que passou não tem mais volta, não é mais observável, não está mais lá e, portanto, para replicá-lo no presente, é preciso imaginá-lo e recriá-lo. No entanto, como ressalta Ricœur, aquilo que é imaginado e recriado se incorpora à perspectiva do que aconteceu sem ameaçar ou enfraquecer sua faceta realista (ibidem, p. 312, v. 3).

Do outro lado, a intencionalidade das narrativas de ficção é a de serem acreditadas como se tivessem realmente acontecido. Para tanto, de acordo com Ricœur, elas imitam em certo grau as narrativas históricas (ibidem, p. 323, v. 3), situando seus acontecimentos no passado, forjando provas para os fatos que são mostrados, procurando encadear as ações dentro do provável e do plausível. Sendo assim, pode-se dizer que as narrativas de ficção almejam ser tão verossímeis quanto as narrativas reais, fato que talvez explique o sucesso ilusório das obras de arte e textos com alto grau de realismo, por fazerem, tal como explica Luiz Antonio Coelho, com que as pessoas experimentem a representação como se fosse a própria realidade (COELHO, 2012). Mesmo quando fogem do verossímil, as narrativas de ficção o fazem com o devido cuidado para não romper o acordo de suspensão da descrença, mencionado por Umberto Eco, e sem deixar de ter o mundo real como pano de fundo.

Além de demonstrar com sua tese que, devido ao caráter temporal da experiência humana, a narrativa é o que torna a existência racionalizável e exprimível, Paul Ricœur evidencia que para funcionarem e levarem a cabo suas finalidades, a ficção precisa se historicizar e a história precisa se ficcionalizar. A ciência que, segundo Milton José Pinto, “persegue o ideal de uma denotação absoluta” (PINTO, 2013, p. 12), frequentemente buscou se livrar de todas as marcas de ficção que poderiam pôr em risco tanto seu compromisso de fazer referência à realidade quanto sua pretensão à verdade e, portanto, fez o máximo para “desficcionalizar” seu discurso. Em decorrência disso, houve uma hipervalorização da função referencial da linguagem nas modalidades de relatos verídicos, como o jornalismo, a historiografia e a comunicação científica, esquecendo-se, conforme Paul Ricœur, do “poder do enunciado metafórico de redescrever uma realidade inacessível à descrição direta” (RICŒUR, 2010, v. 1,

p. 4). Valer-se da poética para fazer referência à realidade muitas vezes funciona melhor que a mais realista das representações, algo que Ricœur deixa bem claro no trecho abaixo:

A função poética da linguagem não se limita à celebração da linguagem por si mesma, em detrimento da função referencial, tal como ela predomina na linguagem descritiva. (...) a suspensão da função referencial direta e descritiva é apenas o inverso, ou a condição negativa, de uma função referencial mais dissimulada do discurso, que de certo modo é liberada pela suspensão do valor descritivo dos enunciados. É assim que o discurso poético traz para a linguagem aspectos, qualidades, valores de realidade, que não têm acesso à linguagem diretamente descritiva e só podem ser ditos por intermédio do jogo complexo entre enunciação metafórica e a transgressão regrada das significações usuais de nossas palavras (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 3).

Isso posto e considerando-se tudo o que foi discutido até aqui, fica clara a adequação da narrativa não só como uma forma de comunicar histórias fictícias, mas também como veículo para a troca de informações e outros conteúdos factuais. Dessa versatilidade da narrativa nunca se duvidou, visto que ela sempre foi empregada nas mais variadas situações comunicativas, desde a literatura até a comunicação científica. Ainda assim, permaneceu sobre este modo discursivo a desconfiança quanto à propriedade de um meio tão identificado com a ficção para o intercâmbio de fatos verídicos. Contudo, esse receio não se sustenta quando se sabe o quanto as narrativas de fatos reais devem às narrativas de ficção. Aliás, a desconfiança se dissipa totalmente quando se tem em conta que todas as narrativas são, em última instância, ficções e que esse fato não é o problema, afinal a mais fantasiosa das narrativas ficcionais pode estar comunicando a mais universal das verdades, assim como a mais referencial de todas as narrativas de fatos reais pode estar passando adiante a mentira mais infame. Por isso, não se deve suspeitar das narrativas em si, mas daqueles que as criam e de suas intenções retóricas.

5

Narrativas verbo-icônicas não ficcionais: análise e configuração

O capítulo anterior procurou aprofundar a discussão da principal implicação da recomendação de usar a forma narrativa para se compor a apresentação gráfico-visual de estatísticas, ou seja, a de que estes artefatos sejam configurados segundo os princípios formais de estruturação da narrativa. Para tanto, partiu-se de uma conceituação geral de narrativa, discorreu-se sobre seus planos fundamentais – a história e o discurso – e foram revistos seus principais elementos constituintes: o narrador (e suas instâncias correlatas: o autor, o narratário e o leitor), os objetos narrados (as ações, os personagens e os cenários) e a dinâmica temporal (os tempos da história, do discurso e de leitura). Ao fazer, isso a discussão empreendida no capítulo anterior perpassou a própria questão de a narrativa ser um modo discursivo pelo qual o autor do texto apaga artificialmente suas marcas (fazendo parecer que os fatos são narrados por outra pessoa ou, então, que os fatos narram a si mesmos), uma das razões apontadas para o apelo contemporâneo à narrativa para dar forma à apresentação de conteúdos tido como factuais.

Ao levar a cabo esta discussão, caiu-se na inevitável questão da referência, o que levou à constatação do entrelaçamento das narrativas de ficção com as narrativas verídicas, na medida em que uma apenas cumpre seu propósito quando se vale dos recursos da outra: as narrativas de ficção querem fazer crer que são verídicas e as narrativas verídicas apenas podem reconstituir a realidade de modo fictício. Em virtude disso, uma segunda importante implicação da recomendação de usar a forma narrativa para se compor a apresentação gráfico-visual de estatísticas é o reconhecimento de que não existe, a rigor, uma história real e, com isso, a aceitação de que as histórias estatísticas (ou narrativas que se podem construir a partir de estatísticas) são desde o princípio ficções. Como bem lembra Ana Teixeira Pinto ao parafrasear Hayden White, “não existe uma história real” (PINTO, 2015, p. 5), afinal, as histórias não são realmente vividas, apenas

narradas depois que os fatos aconteceram e, portanto, “uma história real é um oximoro” (ibidem).

No caso das estatísticas, é possivelmente uma temeridade o reconhecimento de que os retratos e as narrativas que estas provêm sejam ficções, afinal, isso certamente as enfraqueceria em seu poder de revelar a verdade. Porém, como Howard Becker coloca, nenhuma ciência tem direito ao monopólio sobre o conhecimento da realidade social, nem mesmo as ciências estatísticas. Neste sentido, reconhecer que os retratos estatísticos e as histórias estatísticas são, antes de tudo, representações ou ficções é uma postura de honestidade intelectual que evita o tipo de contradição na qual as correntes positivistas costumam entrar quando mutilam a própria ciência ao banir de seu escopo a subjetividade, o incomensurável, o inefável e o dado negativo. Mais do que isso, este tipo de reconhecimento é libertador na medida em que aceita a poética inerente à produção do conhecimento científico e pode se valer de seus recursos para prover representações da realidade até mesmo mais úteis e fidedignas do que as produzidas sob a égide do método das ciências.

O reconhecimento de que todo retrato e toda história são ficções e a conseguinte aceitação de que a construção do conhecimento científico não prescinde de um fazer poético não implicam, de modo algum, no abandono da cientificidade. Da mesma forma que uma narrativa, para ser narrativa, precisa obedecer aos princípios formais deste modo discursivo, uma investigação científica, para ser científica, precisa seguir os paradigmas da ciência. Neste sentido, uma história, embora seja em essência uma ficção, ela também pode ser técnico-científica desde que siga o modelo de explicação científica assentado em procedimentos tais como a conceituação dos termos (definição estrita e socialmente aceita para os objetos sob estudo), autenticação dos fatos relatados (administração de provas) e vigilância crítica (aprimoramento dos conceitos e aceitação ou refutação dos enunciados pelos demais cientistas). Assim, enquanto um retrato ou uma história são em essência da ordem do compreender, tais representações apenas ganham um *status* científico quando adentram a ordem do explicar, tal como prescreve a dialética delineada por Paul Ricœur e na qual se firma sua hermenêutica.

É tendo isso em vista que se adota aqui, como perspectiva de abordagem, a hermenêutica estipulada por Ricœur, fundamentada em sua dialética do

compreender (*verstehen*) e do explicar (*erklären*). Esta perspectiva se mostra bastante apropriada ao caso aqui investigado das histórias estatísticas, afinal estas são ficções com pretensão à validação científica. Como culturalmente as narrativas que são tidas como verídicas são identificadas como não ficções e as ficções científicas são reconhecidas como um gênero narrativo bastante fantasioso, a presente tese, embora reconheça a essência fictícia das histórias estatísticas, segue o usualmente aceito pelo vínculo social e as entende como narrativas não ficcionais. Em cima disso, o não ficcional é tratado aqui como a obra narrativa que procura obedecer ao modelo do explicar, conceituando e autenticando os fatos mostrados a fim de que eles sejam socialmente interpretados como verídicos.

Isso posto, enquanto o capítulo anterior mostrou as implicações da recomendação de usar a narrativa como forma de configurar a apresentação gráfico-visual de estatísticas, resta agora, no presente capítulo, responder a quais seriam exatamente as consequências desta indicação para o design de histórias estatísticas ou narrativas verbo-icônicas destinadas à intermediação de estatísticas, tal como se delineia no presente estudo. Por tudo o que foi discutido até aqui, entende-se que, no âmbito mais específico do design, tal recomendação implica que o projeto deste tipo de artefato precisa se fundamentar em algum princípio de estruturação formal das narrativas, já que assim se torna mais provável a obtenção do efeito próprio que uma história deve produzir: o prazer da leitura, intimamente vinculado ao prazer de aprender. Dada a propriedade da hermenêutica de Paul Ricœur para o estudo aqui conduzido, optou-se pela utilização do conceito de composição da intriga trazido pelo autor, chegando-se assim na hipótese de trabalho da presente tese: o design de narrativas verbo-icônicas destinadas à apresentação de estatísticas deve ser fundamentado no princípio formal de composição da intriga.

A fim de verificar a hipótese de trabalho aqui delineada, o presente capítulo se dedica a duas tarefas: a primeira é uma análise de algumas apresentações gráfico-visuais de informações com o intuito de observar se nestas há uma intriga configurada ou ao menos a presença de elementos narrativos; a segunda é a aplicação do princípio formal de composição da intriga no design experimental de uma narrativa verbo-icônica que apresenta dados provenientes dos censos demográficos do Brasil, realizados pelo IBGE. Porém, antes de apresentar as

análises e a configuração experimental, é preciso discorrer um pouco mais sobre o princípio formal de composição da intriga delineado por Ricœur, assim como sobre os métodos e técnicas seguidos.

5.1. O modelo de composição da intriga de Paul Ricœur

Seguindo uma hermenêutica de base fenomenológica, Ricœur, ao contrário da narratologia e do estruturalismo, não se preocupa tanto em descobrir os componentes universais da narrativa e se concentra mais em pensar a narrativa como uma prática que visa a elaborar a experiência humana, cujo caráter é essencialmente temporal. Como mostrado anteriormente, sua tese central é a de que o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo ou, em contraposição, que a narrativa é uma forma de desenhar a existência temporal (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 9), já que ela resolve simbolicamente ou poeticamente as contradições da percepção humana do tempo.

Por exemplo, as pessoas falam de suas experiências localizando-as no tempo e evocando eventos passados ou futuros, o que significa que elas experimentam no presente coisas que já não são mais ou que ainda não são (ou mesmo que jamais serão), mas que se tornam presenciáveis graças à linguagem e à narrativa. Em virtude disso, Ricœur defende a existência de uma estrutura pré-narrativa da experiência (ibidem, p. 127), pois a existência humana ocorre dentro do tempo e clama por ser narrada: conforme o autor, “contamos histórias porque, afinal, as vidas humanas precisam e merecem ser contadas” (ibidem, p. 129). O modelo de narrativa proposto por Ricœur busca contemplar essas questões, enxergando a experiência humana como algo que demanda a narrativa e a narrativa como uma forma de tornar inteligível a experiência humana.

O modelo de composição da intriga de Paul Ricœur nada mais é do que uma extrapolação do modelo da tragédia (*mythos* trágico), postulado por Aristóteles. O que Ricœur propõe com este modelo é uma reorganização do campo narrativo (ibidem, p. 57) a partir da extensão, a todas as modalidades de narrativa, dos privilégios que Aristóteles concedia apenas à tragédia. Enquanto Aristóteles entendia a tragédia como a mais nobre forma de imitação (*mimesis*), a narrativa (*diegesis*) como uma forma inferior e a história como o contraexemplo da

imitação, Ricœur considera tanto a tragédia quanto a história como espécies de narrativa. Assim, para Ricœur, todas as narrativas, inclusive as pretensamente factuais, são atos poéticos (no sentido mais genérico de criação ou produção de uma obra) e todas se baseiam na noção, trazida por Aristóteles, de *mýthos* ou “agenciamento dos fatos em sistema” (ibidem, p. 59).

Entendendo a poética como a arte de compor *mýthos* ou intrigas¹¹⁶ (ibidem), Ricœur trabalha com a quase identificação da *mimesis* (imitação ou representação da ação) ao *mýthos* (agenciamento dos fatos) (ibidem, p. 61), o que o faz enxergar as narrativas como a imitação ou representação de ações ordenadas em sistema. Para Ricœur, o *mýthos* seria, então, o objeto da imitação e a *mimesis*, a atividade mimética, um processo ativo de imitar ou representar, no qual deve ser ressaltado seu sentido dinâmico de “composição da representação” ou de “transposição em obras representativas” (ibidem, p. 59).

Uma das vantagens do modelo colocado por Ricœur é que ele deixa patente logo de saída que as narrativas factuais são obras tão poéticas (de imitação, de representação, de criação, de imaginação) quanto qualquer narrativa de ficção e que isso em nada as deprecia. A veracidade de uma narrativa real se dá mais pela qualidade das provas, pela credibilidade do “poeta” que a concebeu e pelo fato de ela ser contada por outros “poetas”, fazendo referência aos mesmos fatos. Outra vantagem é que o modelo, tendo origem na tragédia, prevê que a arte de compor narrativas vai além da criação de um enredo: é preciso pensar também no meio pelo qual a narrativa será expressa e o modo como esta será comunicada a outras pessoas. Conforme Ricœur, a arte de compor tragédias tal como foi estipulada por Aristóteles é dividida em seis partes: a intriga, os caracteres, o pensamento, a expressão, o canto e o espetáculo; as três primeiras dão conta do “o quê” (objeto) da representação, as duas seguintes representam o “por quê” (meio) e a última, o “como” (modo) (ibidem, v.1, p. 61). Igualmente, toda narrativa tem seus objetos representados (as ações, os personagens, os cenários), um ou mais meios de expressão (as diferentes linguagens e suportes materiais) e um (ou mais) modos de apresentação e recepção, de contato entre o autor e o espectador (individualmente

¹¹⁶ Paul Ricœur lembra que poderia ter traduzido *mýthos* por história em vez de intriga, mas não o fez para não confundir com história, no sentido de historiografia (RICŒUR, 2010, v.1, p. 59, nota 4).

ou coletivamente; em casa, na biblioteca na sala de projeção, no teatro, etc.; audiência, leitura, encenação, etc.).

Contudo, talvez a grande vantagem do modelo de composição da intriga postulado por Paul Ricœur seja a de enxergar a arte de compor narrativas como uma atividade mimética cumprida em três etapas: uma prefigurativa, realizada antes da obra ser executada; uma configurativa, que corresponde à composição propriamente dita da obra; e uma refigurativa, realizada pelo leitor no momento da recepção da obra (ibidem, p. 94-95). Assim, Ricœur divisa um processo que começa antes da obra e termina somente quando a obra é lida, sendo a obra, o objeto concreto que faz a mediação entre esse antes e depois da composição da narrativa. Com isso, Ricœur mostra que a narrativa é um fenômeno que transcende a obra em que ela se materializa, um fenômeno enraizado no campo prático da vida, no caráter temporal da experiência humana: do viver, do agir e sofrer cotidianos, um poeta – o autor / narrador – compõe uma narrativa e a doa a um leitor que a recebe, experimentando o viver pelo viés da obra e a interpretando segundo sua própria experiência. O mundo real – o viver, a ética que rege as relações humanas, as intenções que motivam as ações, o caráter temporal da experiência humana – é a principal referência para as narrativas, sejam elas de fatos reais ou ficcionais, servindo não só como objeto de representação, mas também como chave de interpretação.

A fase preerfigurativa ou mimese I, como Ricœur a chama (ibidem, p. 96), corresponde à pré-compreensão do mundo da ação na qual a composição da intriga estaria enraizada (ibidem). Se a narrativa é a representação de ações ordenadas em sistema, o ato poético de configurar narrativas requer, segundo Ricœur, a “capacidade de identificar a ação em geral” (ibidem), por meio de seus aspectos estruturais, simbólicos e temporais (ibidem, p. 96-97). Em outras palavras, isso quer dizer que uma compreensão prática da ação precede à composição da narrativa.

No que tange aos aspectos estruturais da ação, toda narrativa pressupõe da parte do autor e do leitor uma familiaridade com alguns elementos comuns à toda ação no campo prático: a ação tem uma descrição (“o quê”), um agente ou paciente (um “quem” e um “contra quem” ou a “favor de quem”), um objetivo ou motivação (um “por quê”), um meio (um “como”), uma circunstância (de cooperação ou de hostilidade) e um desfecho (sucesso ou fracasso, por exemplo).

Em relação a seus aspectos simbólicos, uma ação só pode ser narrada pelo simples fato de já estar “simbolicamente mediatizada” (ibidem, p. 100-101), ou seja, por se encontrar desde o princípio articulada em signos, regras e normas; nesse sentido, toda ação também já traz em si um significado de acordo com valores culturais e éticos, o que permite que as ações sejam estimadas como boas ou más e julgadas como aprováveis ou reprováveis. A respeito dos aspectos temporais da ação, a experiência humana é informada por um agir ou padecer dentro do tempo e por isso a práxis cotidiana ordena as ações em termos de um antes, um durante e um depois (passado, presente e futuro); sendo assim a ação possui, segundo Ricœur, estruturas temporais que induzem ao próprio ato de narrar, o que, como visto, levou o autor a especular a existência de uma estrutura pré-narrativa da experiência (ibidem, p. 105). Enfim, com a mimese I, Ricœur indica que antes de se materializar em uma obra ou em um objeto físico, a narrativa já está composta de modo latente ou prefigurada no campo prático.

A fase configurativa ou mimese II, como Ricœur se refere a ela (ibidem, p. 112), equivale à atividade poética de criação da representação das ações ordenadas em sistema ou, mais simplesmente, à composição da intriga. Para Ricœur, o modelo de composição da intriga – livre de todas as restrições impostas por Aristóteles – é o paradigma para a configuração da narrativa, não importando se esta faz referência a conteúdos verídicos ou imaginários (ibidem, p. 113). Essa operação de configuração faz a mediação entre o antes (pré-compreensão / prefiguração) e o depois (recepção / refiguração) da narrativa configurada e, de um modo sucinto, resume-se a tirar uma história sensata de uma diversidade de acontecimentos ou incidentes ou, em contraposição, a transformar os incidentes em uma história (ibidem, p. 114).

No entanto, vale ressaltar que a história, para Ricœur, não é a mera apresentação de acontecimentos em uma ordem serial; ela é a organização dos acontecimentos em uma sucessão lógica a fim de gerar uma totalidade inteligível, da qual se possa depreender um “tema” (ibidem). Outra característica da operação de compor a intriga é que ela “compõe juntos” fatores heterogêneos como os agentes, objetivos, meios, interações, circunstâncias, desfechos, etc., trazendo uma ordem ou concordância a uma série de elementos até então dispersos ou discordantes. Assim, a intriga, segundo Ricœur, pode ser entendida como uma

“síntese do heterogêneo” (ibidem, p. 115) que concede inteligibilidade ao que antes era só dispersão.

A síntese do heterogêneo produzida pela composição da intriga é obtida pela combinação de duas dimensões temporais, uma cronológica, que institui a faceta episódica da narrativa (a história feita de acontecimentos) e outra configurante, não cronológica, que dá forma e limites (início e desfecho) à sucessão dos acontecimentos, transformando-os em história (ibidem). A dimensão cronológica trabalha com a ordem irreversível do tempo físico e serve para indicar quando aconteceu uma certa ação, quais ações lhe precederam e quais lhe foram sucessoras. A dimensão configurante é o arranjo de certas ações particulares, tomadas juntamente, a fim de tirar de uma diversidade de acontecimentos uma totalidade temporal. É justamente esse ato configurante, poético em essência, que dá uma figura (configura) a uma sucessão de ações e concede, assim, à história sua capacidade de ser acompanhada e entendida. Conforme Ricœur, “acompanhar uma história é avançar em meio a contingências e peripécias sob a condução de uma expectativa que encontra sua satisfação na conclusão” (ibidem, p. 116) e “entender a história é entender como e por que os sucessivos episódios conduziram a essa conclusão” (ibidem, p. 116-117).

Em resumo, o arranjo configurante é o que transforma a sucessão de acontecimentos em uma totalidade significativa, fazendo com que a história possa ser acompanhada e fazendo com que a intriga inteira possa ser traduzida em um “pensamento”, que nada mais é que sua “chave de ouro” ou seu “tema”¹¹⁷ (ibidem, p. 117). Daí a importância do desfecho ou conclusão da história, pois é preciso que ela seja congruente com as ações mostradas e com o encadeamento destas, caso contrário a história não fará sentido ou terá o sentido de um absurdo.

Por fim, a fase refigurativa ou mimese III, tal como Ricœur a nomeia (ibidem, p. 122), é a que marca a interseção do mundo representado na obra narrativa com o mundo (real) do leitor (ibidem, 123). Essa interseção se dá justamente no ato de leitura, que, conforme Ricœur, “pode ser considerado o vetor da capacidade que a intriga tem de modelizar a experiência” (ibidem, p. 131), em razão do leitor retomar e concluir o ato configurante iniciado pelo autor da

¹¹⁷ Pode-se enxergar uma afinidade entre o pensamento que traduz a intriga, seu “tema”, segundo Paul Ricœur, e o resumo ou argumento da narrativa, tal como colocado por Roland Barthes (vide acima, seção 4.2 da presente tese).

narrativa (ibidem). Retomando noções trazidas pelo próprio Aristóteles (é no espectador que as emoções propriamente trágicas desabroçam), por Roman Ingarden (a obra de arte literária), Wolfgang Iser (o leitor implícito) e Roland Barthes (o prazer do texto), Ricœur mostra que a obra narrativa estabelece um contrato tácito ou expresse com o leitor empírico ao qual se dirige, pedindo-lhe para completar as lacunas, as zonas de indeterminação ou até mesmo refazer a história que o autor, brincando com a própria estrutura da narrativa, teima em desfazer; mais do que isso, é no ato de leitura que esse leitor de carne e osso, capaz de gozar, rir e chorar, experimenta o prazer e outras sensações como o temor, a compaixão, a raiva, a tristeza, a alegria, etc. (ibidem, p. 89 e 131).

Nesse sentido, a narrativa configurada não deve ser entendida como uma obra finalizada, mas como um conjunto de instruções que o leitor individual ou o público espectador executam, de modo passivo ou criativo, visando a produzir nesse leitor ou público algum tipo de efeito (ibidem, p. 132). Como bem acentua Ricœur, “o que é experimentado pelo espectador deve primeiro ser construído na obra” (ibidem, p. 89). E, como visto, o que idealmente se deseja que o leitor experimente é o prazer do texto, que seria o *érgon* ou efeito próprio de uma obra narrativa, um conceito que Ricœur também traz do modelo do *mýthos* trágico e extrapola para todo o campo narrativo.

Ao definir o prazer do texto como efeito próprio da narrativa, Paul Ricœur indica que, a fim de esboçar sua teoria da refiguração ou mimese III, apenas leva adiante o que Aristóteles delineava na *Poética* como “espectador ideal”: aquele dotado de inteligência e emoções, capaz de sentir o prazer proporcionado por compreender, assim como o prazer suscitado pela experiência do temor e da piedade, que se somam e conformam um único gozo (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 91). Essa noção de “espectador ideal” advinda de Aristóteles, Ricœur estende para a de um “leitor ideal” (ibidem, p. 92), um indivíduo que experimenta o prazer ao consumir uma narrativa, posto que esta lhe proporciona aprendizado (não somente factual, mas também de conhecimento de sua própria cultura¹¹⁸) e depuração de emoções (não necessariamente trágicas, como o temor e a piedade).

¹¹⁸ A partir das ideias de James Redfield sobre o tema da incidência da inteligência poética na cultura, Paul Ricœur aponta que “o sentido de uma obra de arte só se completa no seu efeito sobre a cultura” (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 91) e que sua função é justamente a de problematizar a vivência de uma cultura (ibidem, p. 92).

Assim, a teoria da mimese III de Ricœur se baseia em uma dialética entre o interior da obra (o mundo representado, real ou fictício) e seu exterior (o mundo do leitor, o mundo da cultura, a existência), pontuando sempre a ideia de que tudo o que o leitor experimenta fora da obra, foi antes construído dentro dela. E como guia para articular o interior e o exterior da obra, Ricœur se vale da teoria do prazer formulada por Aristóteles na “*Ética*”, segundo a qual, o prazer procede de uma ação desimpedida que se soma à ação realizada como um suplemento a lhe coroar (ibidem, p. 87). Nesse sentido, a ação de ler não deve encontrar impedimentos para atingir sua finalidade, já que ela é (ou pelo menos deveria ser) a mesma da obra a ser lida, ou seja, a de suscitar o prazer próprio que advém da confluência de conhecimento e de emoções depuradas.

Na apresentação e discussão do modelo de composição da intriga proposto por Paul Ricœur empreendida nesta seção da presente tese, buscou-se mostrar como tal modelo, a partir do conceito da tripla mimese, resolve de forma bastante satisfatória questões levantadas na teoria geral da narrativa como o entrecruzamento da realidade com a ficção e o fato de a narrativa encontrar expressão nas mais variadas linguagens e suportes materiais, o que leva sua apresentação e recepção a acontecer de diferentes modos. Foi por esta razão que se considerou o modelo de composição da intriga de Paul Ricœur como o mais indicado para se observar o fenômeno da narrativa em objetos de natureza gráfico-visual, portadores de discursos voltados para apresentação de conteúdos técnico-científicos: as apresentações gráfico-visuais de informações. Em tais objetos, a narrativa, quando há, é expressa de uma maneira híbrida – congregando palavras, números e imagens pictóricas – e faz referência a fatos reais ou validados como reais. Uma vez que pretensamente se aplica a todo o campo narrativo, o modelo de composição da intriga de Paul Ricœur parece ser o ideal para se identificar e, em seguida, analisar a narrativa que possivelmente estrutura a apresentação gráfico-visual de informações. Pela mesma razão, ele pode servir como parâmetro para configurar narrativas verbo-icônicas com a finalidade de transmitir conhecimentos adquiridos em pesquisas técnico-científicas.

No entanto, além dos motivos expostos acima, dois outros pontuam a plena adequação do modelo de composição da intriga de Paul Ricœur aos objetivos da presente pesquisa. O primeiro é a forma como Ricœur concebe a narrativa: ele a entende, acima de tudo, como uma obra de síntese, a síntese do heterogêneo como

ele a caracteriza, justamente por ela reunir uma série de acontecimentos “sob a unidade temporal de uma ação total e completa” (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 2). Nesse sentido, as finalidades da narrativa se aproximam bastante das finalidades do design da informação que, entre outros objetivos, visa a produzir sínteses visuais de conjuntos de dados. Assim, pode-se enxergar no design da informação uma dinâmica muito próxima ao “dinamismo integrador que tira uma história una e completa de uma diversidade de incidentes” (ibidem, v. 2, p. 12) ou que “transforma essa diversidade em uma história una e completa” (ibidem), que caracteriza a composição da intriga pelo viés de Ricœur.

O segundo e principal motivo é o modo como Ricœur trata a questão do efeito próprio da narrativa, o prazer da leitura, um prazer que é ao mesmo tempo fruto do aprendizado trazido pela narrativa e das respostas emocionais que esta suscita no leitor. Como visto, a questão do prazer é central para presente tese, pois supõe-se que é justamente em busca dele que as áreas de disseminação de informações e design da informação têm recorrido à narrativa. No entanto, é importante frisar que não se tem aqui a pretensão de que as narrativas verbo-icônicas não ficcionais provoquem efeitos catárticos nos leitores; definitivamente, esse não seria seu propósito. O que se espera é que tais artefatos proporcionem uma experiência de leitura agradável, confortável e estimulante, fazendo com que seu resultado não seja a frustração nem o enfado, efeitos que certamente interpõem obstáculos para que o leitor desfrute do prazer de adquirir um novo conhecimento, de compreender e reconhecer o que uma certa coisa é. Por isso, o prazer, no contexto das narrativas verbo-icônicas destinadas à apresentação de estatísticas, deve ser entendido mais como um catalisador da compreensão e do conhecimento do que como um fim em si.

Além disso, é preciso ter consciência de que o prazer é um conceito bastante relativo: o que agrada a um leitor, pode desagradar a outro; o que aborrece um, pode ser deleite para outro. Retomando os valores de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade elogiados por Ítalo Calvino – que, como visto, não deixa de reconhecer as virtudes dos valores contrários –, um leitor pode apreciar as narrativas rápidas, outro pode encontrar satisfação nas demoradas, já que estas lhe prolongam o prazer. Por exemplo, um leitor experimentado em estatísticas pode curtir que lhe mostrem cálculos exaustivos, o que muito provavelmente desapontará um leitor que queira obter rapidamente uma determinada informação.

Aliás, o valor da leveza trazido por Calvino é ótimo para ilustrar a questão do prazer em apresentações gráfico-visuais de informações: em geral, estas tratam de assuntos mais pesados, empregando um linguajar difícil; por isso, tornar mais leves tais assuntos provavelmente colaboraria para a obtenção do prazer. Porém não se deve subtrair destes o peso a ponto de torna-los frívolos, pois como bem aponta Calvino, a frivolidade pode parecer pesada e opaca diante da leveza do pensamento (CALVINO, 1990, p.22). Tornar o conteúdo mais leve pode agradar aos leitores mais leigos nos assuntos mostrados, mas torná-lo leve demais, ou prazeroso demais, não lhes será de muita serventia caso isso afete a credibilidade da comunicação. De todo modo, o importante é não perder de vista que a questão do prazer está vinculada às inúmeras possibilidades à mão para se configurar os elementos da narrativa e que esta jamais deve ser desvinculada dos interesses e objetivos do leitor empírico para o qual a obra se destina.

5.2. Procedimentos para a análise da intriga

A opção por empregar o princípio formal da composição da intriga como instrumento de análise das apresentações gráfico-visuais de informações traz uma série de implicações metodológicas e técnicas. A principal delas é o convite a utilizar nesta análise o mesmo procedimento que Paul Ricœur empregou no exame de obras narrativas, tanto ficcionais quanto verídicas, a fim de detectar como a experiência temporal humana ganha sua expressão máxima quando configurada na forma narrativa: a hermenêutica.

Este é um convite difícil de recusar, pois além de a hermenêutica ter ajudado Ricœur a obter resultados bastante relevantes em seus estudos, ela é uma das perspectivas adotadas habitualmente pela modalidade de pesquisa na qual o presente estudo busca se enquadrar, a pesquisa qualitativa¹¹⁹. Como a presente investigação lida basicamente com a análise crítica e a composição de textos – no

¹¹⁹ De acordo com Uwe Flick, são três as principais perspectivas de abordagem da pesquisa qualitativa: a primeira oriunda da tradição do interacionismo simbólico e da fenomenologia, busca analisar os fenômenos sociais do ponto de vista dos sujeitos que os vivenciam e produzem; a segunda, ancorada teoricamente na etnometodologia e no construcionismo, procura descrever os processos que produzem a ordem social, suas circunstâncias e ambientes; e a terceira, de postura estruturalista ou psicanalítica, tenta realizar uma reconstrução, sobretudo hermenêutica, das estruturas profundas que geram ação e significado (FLICK, 2009, p. 29).

caso, textos construídos com a mescla de signos verbais, pictóricos e esquemáticos – e as abordagens mais recentes da hermenêutica tratam como textos não somente os discursos linguísticos, mas também os imagéticos¹²⁰ – como obras de arte, fotografias e peças publicitárias, por exemplo –, parece pertinente aqui seguir a trilha já aberta por Ricœur.

Contudo, para percorrer o caminho de Ricœur com segurança, são necessários alguns cuidados, já que o autor, embora tenha divisado a composição da intriga como o princípio de organização formal de toda obra narrativa – abrangendo tanto as obras dramáticas quanto as literárias, desde os relatos historiográficos até a mais fantasiosa ficção, nas mais diversas substâncias de expressão –, restringiu suas análises a obras essencialmente literárias, no sentido mais específico de serem compostas majoritariamente por letras (expressas pela escrita, portanto). Nesse sentido, Ricœur se escorou no próprio Aristóteles, de quem tomara o conceito de intriga e que já a definia como a parte principal das obras que imitam ou representam ações, deixando em segundo plano, as duas outras partes, a expressão e o espetáculo.

Tendo isso em vista, Ricœur estabelece que, para a obra literária, o equivalente à expressão é o texto linguístico, gravado em superfícies ou vocalizados, e o equivalente ao espetáculo é o ato de leitura do texto impresso ou a audiência do texto vocalizado. No entanto, no presente estudo são tratados textos que extrapolam a dimensão meramente linguística, uma vez que empregam palavras e imagens ao mesmo tempo. Por esse motivo, é preciso tratar as dimensões da expressão e do espetáculo em uma ótica mais própria à da concepção de objetos de design do que da produção de textos linguísticos, já que, como discutido no capítulo 4, a manifestação material do conteúdo não é algo que possa ser tratado como meramente acessório.

¹²⁰ Uwe Flick menciona uma modalidade de hermenêutica, a hermenêutica objetiva – que ganhou um significativo desenvolvimento a partir do último quarto do século XX com o trabalho de Ulrich Oevermann e seus colaboradores – como um importante método de análise empregado pela pesquisa qualitativa; segundo o autor, “desde sua concepção, essa abordagem vem sendo aplicada para a análise de todo tipo de documento, incluindo até mesmo, obras de arte e fotografias” (FLICK, 2009, p. 311). Flick ainda esclarece que essa modalidade de hermenêutica estabelece uma distinção básica entre o significado subjetivo e o significado objetivo de um texto, sendo que este último corresponde a uma “estrutura latente de sentido” (ibidem), que seria a base comum de que partilham todos indivíduos de uma determinada cultura para que seus enunciados particulares façam sentido para seus congêneres; daí essa abordagem ser classificada também, de acordo com o autor, como uma “hermenêutica estrutural” (ibidem).

Ricœur sem dúvida não foi negligente com as dimensões da expressão e do espetáculo; apenas não precisou considerá-las do mesmo modo que se faz aqui, já que se limitou a observar obras narrativas literárias. O autor inclusive menciona a necessidade de uma expansão de suas análises para além do tipo de obras que observou, ao dizer que seu estudo carece, pelo menos, de um exame de obras narrativas dramáticas¹²¹. O objetivo aqui, então, é aproveitar este mesmo gancho deixado por Ricœur, e trazer seu conceito de intriga para a análise de obras narrativas verbo-icônicas, expressas em meios gráfico-visuais.

Isso posto, é preciso reafirmar que foi tendo em vista o aproveitamento do conceito de intriga tal como postulado por Paul Ricœur que se optou pelo enquadramento do presente estudo em uma pesquisa de tipo qualitativo com perspectiva hermenêutica. Indo além, faz-se necessário pontuar a conveniência dessa escolha principalmente quando se leva em conta a grande contribuição que a teoria da tripla de mimese de Ricœur traz para o próprio campo da pesquisa qualitativa, que tem como uma de suas bases teóricas o construcionismo social e como material empírico por excelência o texto – sejam estes documentos já existentes ou verbalizações produzidas diretamente por meio de entrevistas, questionários ou notas de campo – e, portanto, vale-se a todo momento tanto da análise dos processos miméticos atuantes na construção dos textos quanto da interpretação de textos.

De acordo com Uwe Flick, a separação do processo mimético em três etapas, tal como Ricœur propôs, é muito produtiva para a análise do processo de construção social da realidade, objeto comumente investigado pelas ciências sociais que empregam os métodos qualitativos (FLICK, 2009, p.87). Segundo Flick, a tripla mimese ajuda a esclarecer que as interpretações cotidianas e científicas estão enraizadas na compreensão prévia que as pessoas têm de sua experiência real e do curso das ações sociais e naturais (mimese I); que é a partir dessa compreensão prévia da realidade e do mundo da ação que as pessoas constroem seus textos, procurando gerar imitações ou representações de suas

¹²¹ Nas conclusões da terceira parte de *Tempo e Narrativa*, Paul Ricœur afirma acreditar ter conseguido enriquecer a noção de intriga que extraiu da Poética de Aristóteles, elevando-a ao mesmo nível de generalidade do conceito de mimese da ação; no entanto, ele admite que sua conclusão teria sido mais convincente se ele tivesse feito análises semelhantes às que Henri Gouhier consagrou à arte dramática, com as quais demonstraria que as mesmas categorias que vislumbra na narrativa literária estão em ação também nas narrativas dramáticas (RICŒUR, 2010, v. 2, p. 268).

próprias experiências (mimese II); e que é a partir da leitura e/ou audiência dos textos que as experiências são reinterpretadas e que novas compreensões sobre a realidade se somam às compreensões prévias (mimese III) (ibidem).

Em essência, as apresentações gráfico-visuais de informações estatísticas aqui examinadas são textos, ou seja, são imitações ou representações, objetos-cópia de um objeto-modelo, a realidade factual. Daí a pertinência de observá-las segundo os métodos da pesquisa qualitativa e pelo viés da hermenêutica. Mais especificamente, parece bastante apropriado procurar compreendê-las por intermédio dos conceitos intimamente imbricados de poética, de tripla mimese e de composição da intriga, no sentido de que no fundo essas apresentações são obras plásticas, que imitam ou representam objetos presentes na realidade factual, e que, em certos casos, imitam ou representam ações, transformações e movimentos cujo decurso se dá dentro desta mesma realidade. Ao se tentar compreendê-las pelo viés da poética, da mimese, da intriga, talvez seja possível enxergar que por maior que seja o desejo de que elas espelhem a realidade, o máximo que delas se pode obter é uma realidade construída; e que, por essa mesma razão, o preço a se pagar por se tentar tornar inteligível a realidade é ter sempre que elaborar uma figura imaginária que a represente. Essa é a relação ambígua que se forma entre o objeto-modelo (o objeto natural que se imita) e o objeto-cópia (o artefato que se cria), a qual, segundo Ricœur, é definida com propriedade por Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot nos termos abaixo:

A atividade mimética (aqueles que representam) estabelece entre os dois objetos, modelo e cópia, uma relação complexa; ela implica simultaneamente semelhança e diferença, identificação e transformação, num só e mesmo movimento” (DUPONT-ROC & LALLOT apud RICEUR, 2010, v. 1, p. 84, nota 36).

Levando adiante essas considerações, pode-se antever a conveniência da abordagem hermenêutica para a análise de como se dá a produção de sentido nos enunciados científicos e em seus derivados mais específicos como os retratos estatísticos. Assim como a pretensão de todo tratado científico é apresentar enunciados verídicos sobre a realidade, a pretensão de todo relato estatístico é dar a conhecer a realidade de um determinado objeto sob estudo. Relembrando o ideal de denotação absoluta perseguido pela ciência, tal como coloca Milton José Pinto (vide seção 4.4 da presente tese), a pretensão da ciência é a de estabelecer uma relação de plena paridade de significado entre a representação e o objeto representado, de modo que seus enunciados sejam sempre interpretados no sentido

literal das palavras e que suas imagens sejam sempre vistas como ícones, ou seja, como idênticas àquilo que substituem.

Contudo, o primeiro cuidado que a hermenêutica ensina é que todo texto deve ser lido antes de mais nada como texto e não como a realidade. Acreditar sem reservas na literalidade das palavras ou nas imagens como espelho do real é, desde o início, deixar-se enfeitiçar pela magia do texto e das representações em geral. Tanto a palavra quanto a imagem, mesmo em seus sentidos denotativos ou quando ícones, não passam de uma relação hipotética que une um signo a um objeto. A hermenêutica impõe logo de saída o cuidado para não tomar a representação como realidade, por mais literal ou icônica que ela seja, e assim faz com que os enunciados científicos e os retratos estatísticos sejam compreendidos desde o início como objetos-cópia, algo que cientistas e pesquisadores muitas vezes tentam denegar, já que ambicionam que seus discursos sejam aceitos por seus interlocutores como a própria realidade.

Isso posto, tendo em vista a afinidade existente entre a hermenêutica e a análise de discursos – afinal os discursos são textos e toda técnica de interpretação de textos remete à tradição hermenêutica –, o presente estudo retira desta última alguns desenvolvimentos diretamente aplicáveis ao caso dos objetos aqui investigados, as apresentações gráfico-visuais de estatísticas. É nesse sentido que aqui se procura seguir, em linhas gerais, algumas diretrizes emprestadas da agenda para análise de discursos proposta por Milton José Pinto: a consideração de enunciados não exclusivamente linguísticos como texto ou discurso (o que faz com que se inclua como discurso uma ampla gama de produtos culturais empíricos que mesclam signos verbais a toda sorte de signos visuais)¹²²; e a concentração da análise não na interpretação dos conteúdos, mas no exame das marcas formais da superfície textual, ou seja, na forma como o discurso está empiricamente atestado em meios materiais (PINTO, 1999, p. 7-10). O

¹²² Segundo Milton José Pinto, a análise de discursos procura descrever, explicar e avaliar criticamente os processos de produção, circulação e consumo de sentidos vinculados a produtos culturais empíricos criados para fins de comunicação, tais como anúncios publicitários; capas de periódicos; programas televisivos e de rádio; entrevistas médicas; entrevistas de emprego; textos jornalísticos impressos; discursos políticos; cartilhas de prevenção de doenças; organização dos espaços de uma cidade, de repartições públicas, de empresas ou de nossas próprias casas, entre outros; para o autor, “os produtos culturais são entendidos como textos, como formas empíricas do uso da linguagem verbal, oral ou escrita, e/ou de outros sistemas semióticos no interior de práticas sociais contextualizadas histórica e socialmente” (PINTO, 1999, p. 7).

acolhimento dessas diretrizes se dá não somente em virtude de as apresentações gráfico-visuais de informações estatísticas serem produtos culturais empíricos – e, por conseguinte, textos ou discursos –, mas sobretudo pelo fato de o foco aqui pretendido não incidir diretamente sobre a interpretação do sentido veiculado pelos artefatos investigados e sim sobre a observação de como a composição formal destes gera sentidos ou experiências de leitura.

É justamente por ter como alvo principal o estudo das implicações da forma do texto sobre a produção de sentidos que se adota aqui, como instrumento de análise das apresentações gráfico-visuais de informações estatísticas, o princípio formal de composição da intriga. O conceito de intriga, tal como formulado por Paul Ricœur, é tomado aqui como uma espécie de chave hermenêutica a fim de verificar:

- 1) Em que exemplares de apresentações gráfico-visuais de informações se pode dizer que os conteúdos veiculados são apresentados por intermédio de uma narrativa;
- 2) Os efeitos de sentido produzidos e as características da experiência de leitura propiciada pela apresentação dos conteúdos em forma de narrativa; e
- 3) Como elementos narrativos figuram tanto nas apresentações que podem ser consideradas narrativas como naquelas que não podem.

Nesse sentido, o princípio da intriga é empregado com o intuito de servir também como uma ferramenta heurística, a fim de propiciar a descoberta de fatores restritivos e soluções típicas para o problema de configurar apresentações gráfico-visuais de informações estatísticas na forma de narrativas.

Quanto ao procedimento, segue-se em linhas gerais o que o próprio Ricœur fez na obra *Tempo e Narrativa*, ou seja, a identificação dos traços de uma intriga configurada e a caracterização da experiência de leitura propiciada por esta a partir do exame de textos (no caso do estudo de Ricœur, foram examinadas obras literárias historiográficas e ficcionais). No entanto, na presente investigação os textos analisados segundo o princípio da intriga são apresentações gráfico-visuais de informações e as etapas procedimentais são instruídas de acordo com a metodologia da pesquisa qualitativa.

5.3. Exame de apresentações gráfico-visuais de informações técnico-científicas

Conforme visto, ao se consultar publicações recentes sobre disseminação de estatísticas e design da informação, encontra-se com frequência a recomendação de se empregar a narrativa como modo de estruturar a apresentação de informações técnico-científicas, fato provavelmente relacionado com o aparecimento de iniciativas como as “histórias estatísticas” e as “narrativas visuais”. No entanto, aparentemente tais nomenclaturas acabaram por englobar toda sorte de apresentação gráfico-visual de informações, mesmo aquelas que dificilmente poderiam ser classificadas como histórias ou narrativas. Assim, a recomendação parece mais apontar um ideal – que dirimiria o problema de tornar o compartilhamento de informações mais inteligível e cativante – do que instruir, de fato, a composição de narrativas que ajudem a transmitir informações. Daí advém a necessidade de se observar alguns exemplares de artefatos que se enquadrariam nas definições de “histórias estatísticas” ou “narrativas visuais”, tal como expressas nos discursos que as promovem, com o propósito de verificar em que casos se pode dizer que há realmente uma história ou narrativa configurada e em que casos isso não é possível. Fora isso, tal exame também permite averiguar – nos casos em que se comprove a presença de uma narrativa ou, ao menos, de elementos narrativos – como a intriga está composta, assim como os efeitos de sentido e as características da experiência de leitura propiciada pela forma narrativa.

A análise aqui feita procura seguir os procedimentos típicos de uma pesquisa qualitativa e, com isso em vista, utiliza um conjunto de exemplares de apresentações gráfico-visuais de informações técnico-científicas como material de pesquisa. Tais exemplares são tratados como documentos, posto que são artefatos pré-existentes, produzidos não para fins de investigação científica, mas que contêm os dados verbais e visuais sobre os quais o presente estudo se apoia para tirar conclusões; em razão disso, passaram por um processo de seleção visando à construção do *corpus* ou amostra que serve como base de análise.

Como método de seleção, empregou-se o processo de amostragem teórica¹²³, que anexa ao conjunto examinado, gradualmente e à medida da necessidade, espécimes ou casos que supostamente facultarão maiores chances de descobertas acerca dos assuntos investigados. Este é um método de amostragem que tem a seleção gradual de material empírico como princípio básico, adotando como critério principal a relevância dos casos para o estudo em questão e não sua representatividade em termos estatísticos. De acordo com isso, trata-se de uma espécie de amostragem intencional, que, em contraste com a amostragem aleatória, não é determinada *a priori*, ou seja, antes de iniciar o trabalho de campo, nem se presta ao tipo de generalização propiciada por um plano amostral definido em bases estatísticas. Além disso, a amostragem teórica se caracteriza por integrar, de acordo com o desenvolvimento e com as exigências do estudo, casos extremos, desviantes, típicos, críticos ou nos quais apareçam com grande intensidade as características investigadas.

Tendo como base o procedimento de amostragem teórica e seguindo em certa medida a conduta de Howard Becker na obra *Falando da Sociedade: Ensaio sobre as Diferentes Maneiras de Representar o Social*, na qual o autor recolhe alguns exemplos de relatos sobre a sociedade a respeito dos quais tece alguns comentários (BECKER, 2011), o *corpus* analisado no estudo aqui conduzido foi composto de modo a integrar exemplares que pudessem ser enquadrados nas categorias de “narrativas visuais” ou de “histórias estatísticas”.

Para tratar da primeira categoria foi selecionada para um comentário geral a obra *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language* com textos de Andrew Losowsky e editada por Robert Klanten, Sven Ehmann e Floyd Schulze, afinal ela é a que mais contundentemente defende a narrativa visual como modo de apresentar informações e o faz exemplificando com uma rica seleção de visualizações da informação e infográficos. Sendo assim, esta obra é bem representativa de publicações em que “narrativas visuais” e “infográficos” são tratados, com certa frequência, como sinônimos ou, então, como mutuamente

¹²³ Segundo Uwe Flick, a amostragem teórica é uma estratégia, desenvolvida por Barney Glaser e Anselm Strauss, de seleção e reunião gradual de material empírico a ser analisado durante uma pesquisa qualitativa (FLICK, 2009, p.120); de acordo com os autores citados por Flick, a amostragem teórica é um processo de coleta de dados, controlado pela teoria em formação, “pelo qual o analista coleta, codifica e analisa conjuntamente seus dados e decide que dados coletar a seguir e onde encontrá-los, a fim de desenvolver sua teoria quando esta surgir” (GLASER & STRAUSS apud FLICK, 2009, p. 120).

implicados, subentendendo-se os infográficos como espécimes ou aplicações da narrativa visual.

Para tratar da segunda categoria foram selecionadas três formas de apresentação de resultados da pesquisa *Síntese de Indicadores Sociais 2013* realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE: o relatório desta pesquisa; uma página de infográficos divulgada na revista interna de comunicação institucional do IBGE, a *Fala, IBGE*; e uma notícia veiculada pelo jornal *O Globo*. O critério de seleção neste caso foi o fato de as orientações prescritas por meio da nomenclatura de “histórias estatísticas” serem voltadas justamente para o tipo de material produzido por instituições fornecedoras de estatísticas, tendo como propósito formatá-lo de maneira próxima a uma notícia jornalística para, assim, torná-lo mais aproveitável pela grande mídia.

Por fim, decidiu-se acrescentar ao *corpus* uma apresentação feita por Hans Rosling para o *TED talk*, já que este autor se notabilizou por dar vida às estatísticas ao tecer histórias a partir de conjuntos de dados, as quais ele narra de uma maneira performática que encanta o público. Ao agir deste modo, Rosling acabou estabelecendo uma espécie de modelo a ser seguido no que diz respeito à apresentação de informações estatísticas.

Definido o *corpus*, à exceção da obra *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language*, as análises foram feitas, exemplar a exemplar, de maneira inspirada em Paul Ricœur, ou seja, procurando identificar – nas marcas formais das apresentações gráfico-visuais examinadas, empiricamente atestadas por sua impressão ou manifestação em superfícies como folhas de papel ou telas de computador – os vestígios de uma intriga configurada. Para tanto, definiu-se um protocolo de análise que desmembrou o próprio conceito da intriga em uma série de categorias, referentes a seus elementos básicos, de modo a permitir que cada um pudesse ser observado individualmente.

Tendo por base a discussão empreendida no capítulo anterior, procurou-se delimitar as categorias segundo os planos da história e do discurso, mas tratando-os agora de acordo com a visão de Paul Ricœur, que, seguindo os passos de Günther Müller e Gerard Genette, desmembra a narrativa em três níveis, o da história, o do enunciado – entendido como o discurso dos personagens – e o da

enunciação – considerado o discurso do narrador¹²⁴. Com isso, ficam bem delimitados três planos que envolvem etapas relativamente distintas de configuração: o da história, que implica a eleição, a partir de um universo de fatos reais ou imaginados, de um determinado número de ações, com as quais se estabelece uma sequência de determinada extensão, que inclui princípio, meio e fim; o do enunciado, que designa uma figura a cada uma das ações narradas, assim como a seus agentes ou pacientes e aos cenários em que se desenrolam; e o da enunciação, que estabelece a figura do narrador e o ponto de vista pelo qual ele apresenta a um destinatário as ações narradas, seus agentes ou pacientes, e os cenários. Em outras palavras, cada um destes planos corresponde, respectivamente, à dinâmica temporal, aos objetos narrados e à instância do narrador, tratados no capítulo anterior. Por fim, para ser ainda mais fiel a Ricœur, aos planos da história, do enunciado e da enunciação, foi acrescentado mais um, o da referência, que o autor jamais perdeu de vista, afinal para ele toda narrativa, seja ela fictícia ou real, sempre tem como horizonte o mundo da experiência.

As categorias assim delimitadas também visam a dar conta das partes da narrativa com que Ricœur trabalha a partir da *Poética* de Aristóteles: o objeto da representação, a história, constituída por objetos narrados que fazem referência a objetos presentes no mundo da experiência; os meios de expressão da história, o enunciado, que equivale à materialização da obra poética, ou seja, do texto narrativo propriamente dito (que não precisa ser exatamente um texto linguístico, podendo ser um filme, uma apresentação gráfico-visual, uma encenação, etc.); e o modo pelo qual a história é apresentada pelo narrador a outras pessoas, a enunciação, que corresponde ao espetáculo, ao pôr diante do espectador os objetos narrados, ou seja, a apresentação e a recepção.

Para que se execute a representação dos elementos existentes no mundo da experiência, ou seja, presentes no plano da referência, é preciso que o autor da narrativa tome decisões plásticas ou configurativas em cada um dos três outros planos: no plano da história, ele deve decidir que ações selecionar e integrar; no plano do enunciado, ele deve escolher palavras, conceber imagens ou planejar dramatizações para representar as ações; no plano da enunciação, ele deve

¹²⁴ Paul Ricœur estabelece esta tripla distinção a partir da propriedade que a narrativa tem de se desdobrar em enunciado e enunciação (RICŒUR, 2010, v. 2, p. 103) e da constatação a que

estabelecer se o narrador vai aparecer ou se ele vai se camuflar por trás dos personagens, se a narrativa será dada a ser lida, escutada ou vista por seus receptores, por meio de um texto linguístico impresso, uma récita, uma imagem ou uma encenação, por exemplo.

Tendo isso em vista, para facilitar o trabalho de análise, estes planos da narrativa foram decupados em subcategorias que são observadas individualmente e comentadas de maneira pormenorizada, seguindo uma ordem decrescente desde o plano mais superficial, o da enunciação, passando pelos planos do enunciado e da história, até chegar ao mais profundo, da referência.

Tanto a enunciação quanto o enunciado marcam a superfície textual da narrativa, a expressão e apresentação da história, que a consubstanciam materialmente. Dentro do plano da enunciação estão as subcategorias de circunstância de enunciação (data, local e contexto social em que a história é apresentada), modo de apresentação/recepção (individual ou coletivo, passivo ou interativo; leitura, récita, visualização ou encenação), autor/narrador e narratário/leitor. Já no plano do enunciado localizam-se as subcategorias de objetos representados (ações, personagens e cenários) e meios de expressão (linguagens empregadas e suporte material, estático ou dinâmico).

Quanto aos planos da história e da referência, estes não possuem um caráter material tão exacerbado quanto os planos da enunciação e do enunciado. Isso porque a história – como visto na seção 4.2 da presente tese – corresponde a uma dimensão virtual da narrativa e embora já possua uma protofigura (determinada pela seleção dos fatos a serem narrados e sua ordem cronológica), apenas ganha uma figura definitiva quando expressa materialmente; e porque a referência corresponde apenas à evocação mental ou intuitiva de fenômenos concretamente vivenciados na experiência.

No plano da história encontram-se as subcategorias de tema ou argumento (pensamento ou sentença que sintetiza a história) e dinâmica temporal (dimensões cronológica e configurante da história e seus desdobramentos em tempo da história, do discurso e de leitura). Para o plano da referência não se viu a necessidade de uma subdivisão, já que ao contrário dos demais planos, este não foi incluído aqui para identificar e analisar elementos configuráveis da narrativa,

chega de que “a narrativa se constitui em discurso de um narrador narrando o discurso de seus personagens” (ibidem, p. 152).

mas para comentar como as escolhas de configuração tomadas nos outros planos produzem sentidos e experiências de leitura que remetem à descrição de objetos ou fenômenos localizados no mundo real. Para ficar mais claro, os quatro planos e suas subcategorias são discriminados de maneira resumida no quadro 1 ao final desta seção.

Por fim, antes de iniciar a apresentação das análises, vale a pena recordar a definição de intriga trazida por Paul Ricœur para tê-la nítida na mente. A intriga é o agenciamento dos fatos em sistema, uma síntese que toma juntamente acontecimentos múltiplos e dispersos sob a unidade temporal de uma ação total e completa (uma história), produzindo um sentido (uma compreensão, uma interpretação) que diz respeito à narrativa como um todo. Logo, segundo esta definição, compor uma intriga é um ato poético, de produção de uma obra de imitação ou representação de um curso de ações. O produto deste ato poético ou atividade mimética no qual consiste a composição da intriga é a narrativa.

Refazendo o percurso, característico do ato poético de compor a intriga, que vai do plano da referência ao da enunciação, do mundo da experiência primeiramente se extrai um acontecimento que se quer imitar ou representar; em seguida, para efetuar a imitação ou representação, são elegidos alguns episódios essenciais ao acontecimento em questão e estes são reunidos em uma história, que ganha uma expressão em uma ou mais linguagens e é apresentada a um público espectador por um canal de intermediação. Procurando seguir os rastros deixados neste trajeto, a análise aqui empreendida procurou examinar as marcas formais presentes em apresentações gráfico-visuais de informações de modo a identificar traços de intriga e assim poder dizer como estão configurados nestas elementos narrativos tais como o narrador, os objetos narrados (ações, personagens, cenários) e a dinâmica temporal (curso cronológico e os vínculos lógicos em termos de necessidade, contingência e possibilidade entre os eventos reunidos pela história), com o intuito de compreender e interpretar a relação entre as escolhas de configuração e os efeitos de sentido produzidos pela narrativa.

Plano da enunciação

Modo de apresentação/recepção: individual ou coletivo, passivo ou interativo; leitura, récita, visualização ou encenação.

Circunstância de enunciação: data, local e contexto social em que a história é enunciada.

Autor/Narrador: possibilidade ou não de identificar o autor; intrusões e instruções do autor; autor fala em nome próprio ou em nome de uma instituição; identificação entre autor e narrador (autor assume ou não a narração da história); alteridade do narrador (ele é ou não personagem na história: narrador heterodiegético, autodiegético ou homodiegético); ponto de vista do narrador (distância assumida pelo narrador em relação aos objetos narrados: focalização externa, interna ou omnisciente); modo como o narrador apresenta a história (modelização: narração ou representação).

Narratário/Leitor: alteridade do narratário (ele é ou não personagem na história) e identificação entre narratário e leitor (a narrativa se dirige diretamente ao leitor ou a um personagem da história narrada).

Plano do enunciado

Meios de expressão: linguagens empregadas e suporte material, estático ou dinâmico

Objetos representados: identificação dos objetos narrados e da forma como estes são representados de acordo com os meios de expressão empregados: as ações – ações principais (núcleos), ações secundárias (catálises), descrições (índices e informantes), sequências de ações, quem as comete (agentes), quem as sofre (pacientes), sua duração –, os personagens – personagens-pessoa, não pessoa e antropomorfizados; papéis actanciais desempenhados (sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante, oponente) – e os cenários – objetos presentes em cena (cenografia e figurinos), espaço físico e geográfico, atmosferas social e psicológica.

Plano da história

Dinâmica temporal: identificação e descrição das dimensões episódica (localização das ações dentro da ordem irreversível do tempo físico) e configurante (arranjo das ações segundo uma sequência lógica de necessidade, contingência ou possibilidade que transforma as ações em história) e seus desdobramentos nos tempos da história (sucessão cronológica das ações mostradas), do discurso (a ordem, velocidade e ritmo com que são mostradas as ações tomadas juntamente para compor a história) e da leitura (os passeios inferenciais do leitor com suas pausas, retomadas e releituras).

Tema ou argumento: pensamento ou sentença que resume a história.

Plano da referência

Identificação de elementos que sirvam como prova (documentos, vestígios) de que os objetos representados fazem referência a objetos existentes no mundo real; detecção dos momentos em que ocorre os entrecruzamentos entre a ficção e o relato de acontecimentos reais.

Quadro 1 – Planos de análise da intriga.

5.3.1. Narrativas visuais

A obra *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language* com textos de Andrew Losowsky e editada por Robert Klantén, Sven Ehmann e Floyd Schulze é uma das que mais veementemente fazem uma defesa da narrativa visual como forma de apresentar informações. Ao longo da publicação são apresentadas diversas visualizações da informação e infográficos, todos sendo qualificados como histórias visuais. No entanto, muitos dos exemplos trazidos certamente não podem ser classificados como narrativas, pois não reúnem todos os elementos narrativos essenciais e, portanto, não apresentam uma intriga configurada. Deste modo, aparentemente, esta publicação, a exemplo de outras similares, parte da premissa de que qualquer visualização ou infográfico é uma narrativa visual, simplesmente por se tratarem de discursos produzidos por meio de uma linguagem gráfico-visual.

Isso posto, antes de prosseguir com o comentário, é preciso observar como a narrativa visual é definida nesta publicação. Em sua introdução, Andrew Losowsky diz que a narrativa visual tem como essência a combinação de reações emotivas e informação narrativa (LOSOWSKY, 2011, p. 4) e que ela funciona da seguinte maneira: em um primeiro momento, seu visual – as cores, os desenhos das letras, a diagramação, o estilo, etc. – estimula reações emotivas instintivas, atraindo ou repelindo a atenção do observador; em um segundo momento, caso o estímulo do visual seja suficientemente encorajador, a atenção do observador é despertada e este descobre a informação contextual (ibidem); ainda de acordo com Losowsky, o visual criado para a informação, tal como a trilha sonora de um filme, cumpriria a função de criar um contexto emocional para o relato da narrativa principal (ibidem).

Observando-se atentamente a definição trazida por Andrew Losowsky, em nenhum momento fica claro se a informação é passada por intermédio de uma história, tal como se deve esperar de uma “narrativa visual”. A princípio, a preocupação maior parece ser a de criar um visual cativante para a informação em vez de comunicá-la por meio de uma narrativa. A esse respeito, os exemplos reunidos na publicação também não são muito esclarecedores, já que, dentre estes, muitos não se tratam efetivamente de narrativas, mas de metáforas ou descrições visuais de objetos, entidades ou processos. Assim, parece razoável supor que o

Losowsky, assim como os editores da obra, estejam apenas tomando emprestado o adjetivo “narrativa” para se referir a visualizações como um todo.

Essa suposição ganha força quando Losowsky afirma que na década de 2000, o uso da narrativa visual pelos meios de comunicação de massa – na forma de ilustrações editoriais, mapas detalhados, esquemas de processos e visualizações de dados – cresceu enormemente, fazendo com que os conteúdos fossem recontextualizados por intermédio de sofisticadas formas visuais (ibidem, p. 6). Como se pode perceber nesta afirmação, Losowsky não parece fazer, a princípio, uma distinção clara entre formas de visualização que são narrativas e outras que não são. De todo modo, um pouco mais adiante, o autor diz que atualmente tais formas visuais – ou “abstrações atraentes” (*compelling abstractions*), tal como ele as chama – não são mais um mero acompanhamento para uma história, mas a principal forma de contar uma, já que elas combinam “beleza e verdade”, tornando visualmente interessantes e fáceis de ler complexos níveis de informação (ibidem). Losowsky prossegue sua argumentação defendendo que, para se visualizar efetivamente um influxo de dados, é preciso realizar três passos:

- 1) Rastrear a origem dos dados a fim de verificar sua qualidade e veracidade;
- 2) Estruturar os dados e tentar estabelecer uma narrativa clara a partir deles; e
- 3) Propor um método de representação que seja apropriado, sucinto e visualmente cativante (ibidem).

Dos argumentos de Andrew Losowsky é possível depreender, portanto, a visão de que a “narrativa visual” é a linguagem peculiar às visualizações da informação. Isso porque Losowsky aparenta não prever a possibilidade de haver usos desta linguagem que possam ser categorizados como narrativas e outros que não, como acontece nas linguagens verbais, onde há uma distinção entre textos verbais narrativos e não narrativos. De todo modo, fica notória uma recomendação geral de se estruturar as visualizações e os infográficos como narrativas, a fim de trazer clareza à comunicação das informações. Sendo assim, a maneira mais apropriada de tratar essa questão talvez fosse propondo uma linguagem visual peculiar às visualizações com a qual se poderia elaborar narrativas visuais, que, por sua vez, pertenceriam à ordem das narrativas em geral, independentes da linguagem e do meio em que se materializam.

Mais adiante, Losowsky passa a se referir à narrativa visual como um novo gênero narrativo, típico da era de “mostrar e contar” (ibidem) na qual se vive

atualmente, a seu ver. O gênero da narrativa visual, vislumbrado por Losowsky, teria um caráter não ficcional, posto que busca representar fatos reais, e nesse sentido se aproximaria de gêneros narrativos como o jornalismo, a historiografia e a comunicação científica.

Contudo, embora não ficcionais, as narrativas visuais, em seu anseio de combinar beleza e verdade, não desprezariam, de acordo com a concepção de Losowsky, o recurso à composição poética. Esse é um ponto de especial interesse, pois é contrário ao pensamento de uma vertente da visualização da informação, que Alberto Cairo chama de “infografia analítica” (CAIRO, 2008, p. 29), segundo a qual a dimensão estética de uma visualização deve ser apenas consequência da qualidade e clareza com que a informação foi representada visualmente (ibidem), o que leva à busca por soluções sóbrias e neutras ao máximo. A narrativa visual preconizada por Losowsky não opera em termos tão restritos e recebe de bom grado experimentações poéticas e inovações estéticas no campo da representação gráfico-visual de informações técnico-científicas.

Ainda assim, examinando-se alguns dos exemplos trazidos na publicação, percebe-se que muitos destes, embora combinem beleza e informação, não podem ser classificados como narrativas, como os apresentados na figura 3.



Figura 3 – Da esquerda para a direita, infográficos de Gareth Holt & Ben Branagan, de Sarah Illenberder e de Peter Ørntoft (KLANTEN, EHMANN et SCHULZE, 2011, p. 75, 71 e 224).

Os três exemplos possuem estrutura de gráficos estatísticos e em nenhum deles se pode dizer que há uma intriga configurada. Os dois nas laterais esquerda e direita, respectivamente, equivalem a gráficos de área, que mostram as proporções que diferentes categorias ocupam em um todo. O central corresponde a um gráfico de colunas e em seu caso até há uma dinâmica temporal esboçada em razão do

grau de deprecimento das flores, mas tal fato não é utilizado nem para representar o tempo nem para integrar os demais elementos, mas para criar uma analogia entre um grau de satisfação alto e uma flor fresca e entre um grau de satisfação baixo e uma flor murcha.

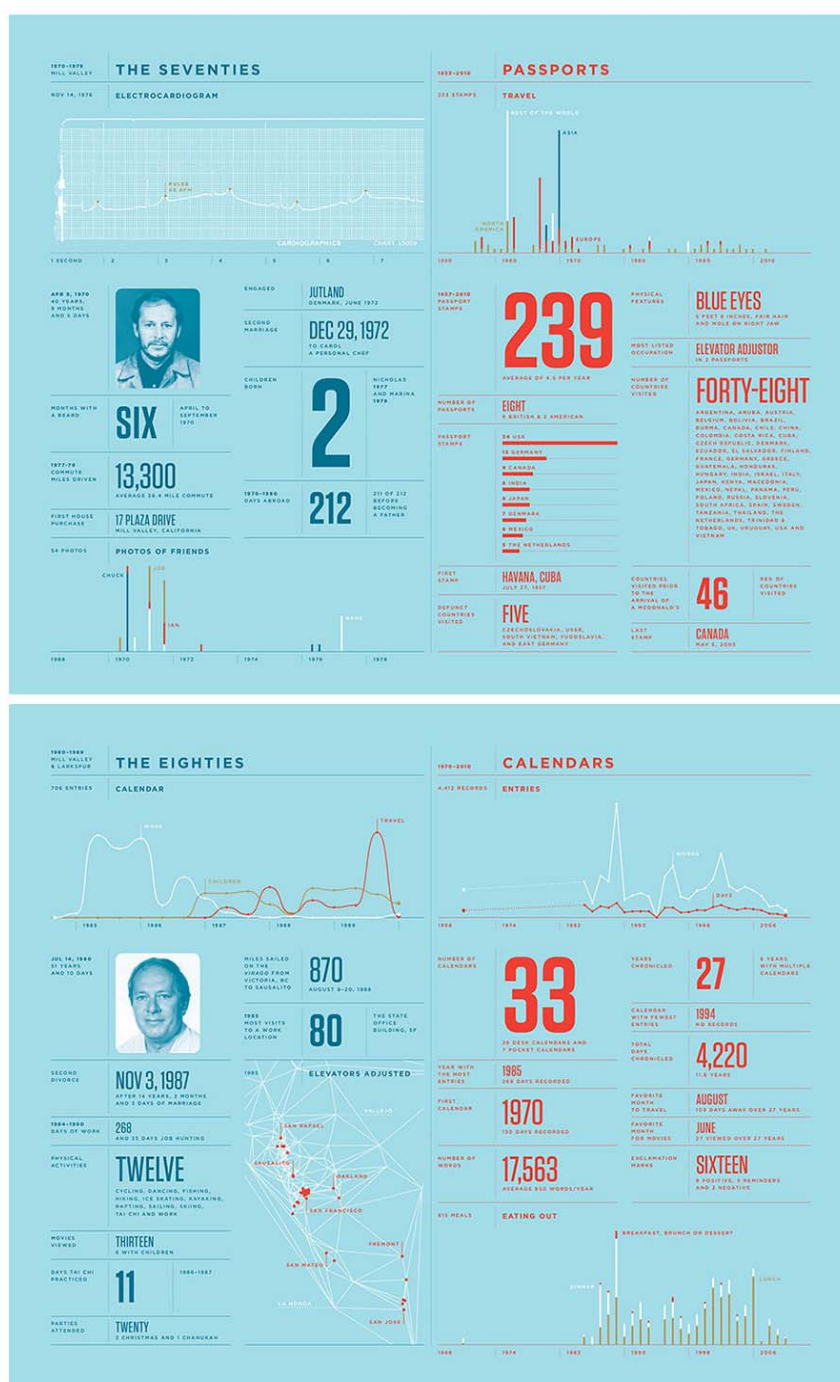


Figura 4 – Infográficos de Nicholas Felton (KLANTEN, EHMANN et SCHULZE, 2011, p. 194-195). Também disponível em: <<http://feltron.com/FAR10.html>> Acesso em: 10 set. 2016.

Em outros exemplos, a publicação faz jus a seu nome e apresenta visualizações ou infográficos que são, de fato, narrativas visuais. Talvez o melhor

exemplo disso seja a série de infográficos que Nicholas Felton desenvolveu para relatar a vida de seu pai: neste encadeamento de textos verbais e figuras são reunidos e relacionados diversos fatos que se impactam mutuamente – desempenho escolar, atividades físicas, relacionamentos, viagens, trabalho, etc. – e acabam por compor a biografia de um homem que escapou da Alemanha nazista ainda criança e viveu no Reino Unido e no Canadá até se estabelecer, enfim, nos EUA (KLANTEN, EHMANN et SCHULZE, 2011, p. 75, 71 e 224). A figura 4 traz alguns trechos desta apresentação gráfico-visual de informações que possui os atributos necessários para ser classificada como uma narrativa verbo-icônica.

Ainda que reúna exemplos relevantes de visualizações e infográficos tanto narrativos quanto não narrativos, a obra *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language* não chega a estabelecer de fato as bases de uma narrativa visual. Mesmo assim, a publicação cumpre bem um papel de manifesto em favor da aplicação dos recursos do design e da narrativa para a apresentação gráfico-visual de informações. Neste sentido, vai ao encontro da publicação *Understanding USA* (“Entendendo os EUA”, em tradução livre), organizada por Richard Saul Wurman e composta somente por infográficos, narrativos ou não, que além de informações sobre os aspectos culturais, políticos e socioeconômicos dos EUA defendia de maneira veemente a aplicação do design para tornar a informação pública inteligível para o grande público.

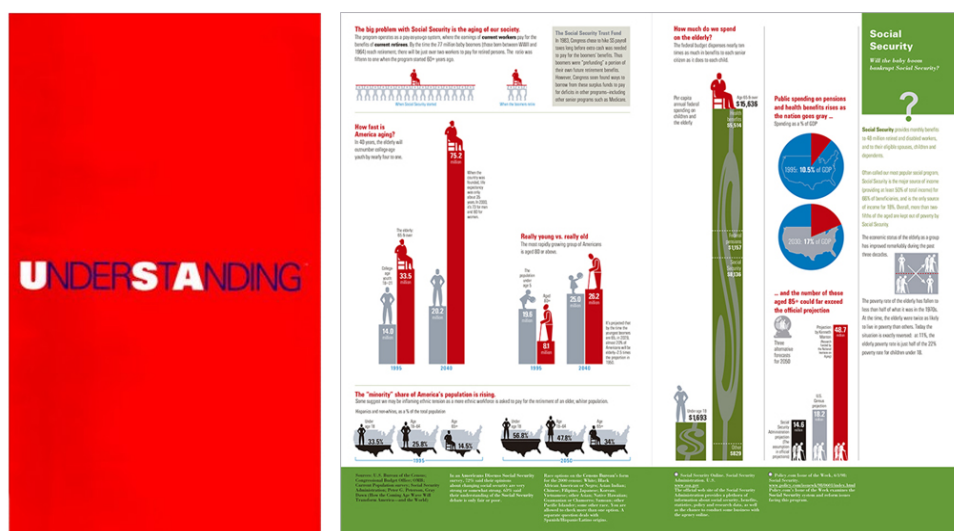


Figura 5 – Publicação *Understanding USA* (WURMAN, 1999).

A obra *Understanding USA* não poderia deixar de ser mencionada aqui, uma vez que ela não somente demonstrou a pertinência da arquitetura e do design da informação para um mundo onde há cada vez mais informações sendo produzidas,

acumuladas e distribuídas, como também inspirou uma série de obras que vieram em sequência. Um exemplo disso é a publicação *Understanding the World: The Atlas of Infographics* (“Entendendo o Mundo: O Atlas de Infográficos”, em tradução livre) de Sandra Rendgen, que segue moldes próximos aos da obra organizada por Wurman, levando suas ideias adiante.

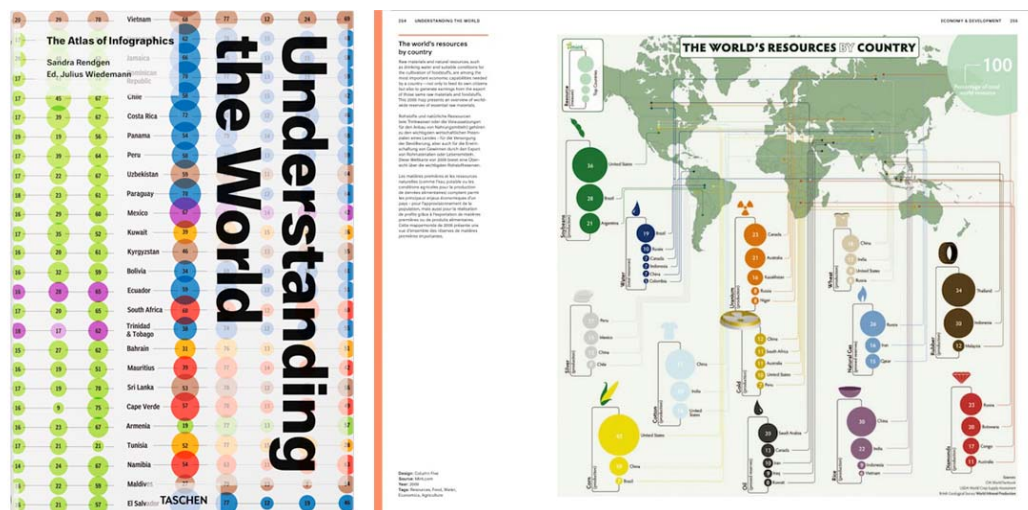


Figura 6 – Publicação *Understanding the World: The Atlas of Infographics* (RENDGEN, 2014).

Na esteira das narrativas visuais e da “sede por compreensão” exemplificadas pelas obras *Understanding USA* e *Understanding the World: The Atlas of Infographics*, algumas publicações exploram a possibilidade de escrever relatos historiográficos usando a infografia como escrita. Um bom exemplo disso é a obra *The Infographic History of The World* (“A História Infográfica do Mundo”, em tradução livre), criada por Valentia D’Efilippo e James Ball e que apresenta uma história do mundo em infográficos.

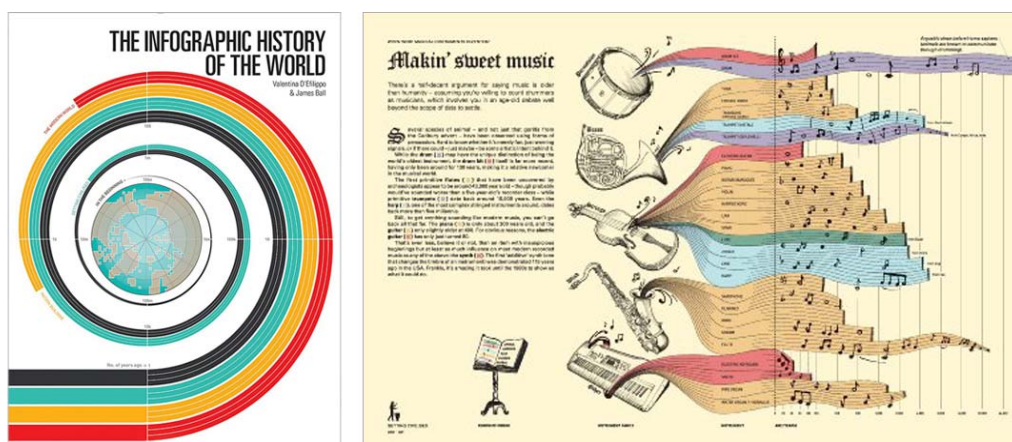


Figura 7 – Publicação *The Infographic History of the World* (D’EFILIPPO & BALL, 2013).

Um comentário sobre as narrativas visuais não pode deixar de mencionar as histórias em quadrinhos, já que estas remetem ao que seria um tipo primevo de

narrativa visual expressa em meios gráficos¹²⁵, ainda mais quando este meio de expressão tem sido empregado ultimamente para a transmissão de conteúdos tido como não ficcionais. Exemplos disto são os documentários ou reportagens em formato de histórias quadrinhos como a realizada por Joe Sacco – a respeito da guerra que afligiu a Bósnia nos anos 1990 – ou a de Patrick Chappatte – sobre as vítimas de bombas que foram lançadas, mas não explodiram na guerra do Líbano de 2006, ficando espalhadas pelos campos e eclodindo ainda anos após a guerra (esta reportagem também tem uma versão em formato de animação).



Figura 8 – Narrativa gráfica *Uma história de Sarajevo*, de Joe Sacco (SACCO, 2005).



Figura 9 – Reportagem em quadrinhos *La mort est dans le champ*, de Patrick Chappatte. Disponível em: <<http://www.bdreportage.com/la-mort-est-dans-le-champ/>> Acesso em: 10 set. 2016.



Figura 10 – Animação *La mort est dans le champ*, de Patrick Chappatte. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QZhOmA9O5hE>> Acesso em: 10 set. 2016.

¹²⁵ Não à toa, Will Eisner, célebre quadrinista que escreveu obras relevantes sobre seu ofício, referia-se às histórias em quadrinhos como narrativas gráficas; segundo Eisner, filmes e histórias em quadrinhos se encaixam na categoria de narrativas gráficas pois se tratam de narrações que usam imagens para transmitir ideias (EISNER, 2005, p. 10).

O exame crítico aqui empreendido da obra *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language*, tendo como contexto o âmbito de publicações que lhe são afins no que diz respeito à conceituação e à efetivação de apresentações gráfico-visuais voltadas para a intermediação de informações técnico-científicas, permite as seguintes conclusões:

1. Há infográficos que são, de fato, narrativas e outros que não são, embora muitos apresentem elementos narrativos, como personagens e cenários;
2. A narrativa visual não deve ser vista como uma linguagem, mas como uma modalidade discursiva dentro da linguagem visual;
3. Como modalidade discursiva, a narrativa visual não se restringe a conteúdos pretensamente verídicos, voltando-se também para a elaboração de histórias fictícias; e
4. Publicações que recomendam configurar a apresentação gráfico-visual de informações como histórias funcionam mais como manifestos a favor da narrativa para este fim, não estabelecendo claramente o que é uma narrativa nem como construir uma.

5.3.2. Histórias estatísticas

Como visto logo na introdução desta tese, o conceito de “história estatística” foi proposto pela ONU visando a trazer homogeneidade, coerência estilística e inteligibilidade à apresentação das estatísticas oficiais de países que lhe são filiados. De acordo com o guia publicado pela ONU (*Making Data Meaningful: A Guide to Writing Stories about the Numbers*), uma história estatística é aquela que não apenas recita os dados, mas conta uma história a respeito deles (ONU, 2009, p.1). O argumento subjacente à história estatística é o de que os leitores tendem a lembrar com mais facilidade das ideias comunicadas do que dos números efetivamente mostrados. Ainda de acordo com o guia, “uma história estatística transmite uma mensagem que conta aos leitores o que aconteceu, quem fez, quando e onde aconteceu, e, espera-se, por que e como aconteceu”¹²⁶ (ibidem).

Apesar de prescrever histórias como forma de apresentar estatísticas, o guia da ONU não se aprofunda sobre aspectos narrativos importantes (como os princípios de

estruturação da narrativa e os elementos que a constituem), restringindo-se a aconselhar a adoção do modelo da pirâmide invertida, amplamente utilizado no jornalismo, e a fornecer dicas para melhorar o design dos gráficos e das tabelas. Assim, o guia da ONU tenta apenas prover algumas instruções práticas para que a redação e a visualidade da apresentação de estatísticas em meios gráfico-visuais – imprensa e internet, sobretudo – fique clara e concisa. Por trás desta prescrição é possível notar uma certa intenção de tornar a apresentação das estatísticas aproveitável ao máximo pela grande mídia, afinal, segundo o guia, esta continua sendo o principal canal de comunicação entre as agências de estatísticas e o público em geral (ibidem, p. 2), o que serve de explicação, inclusive, para a preferência dada ao modelo da pirâmide invertida.

Seja como for, a proposta foi lançada, e o que a presente tese busca fazer é justamente levar para as histórias estatísticas (ou narrativas verbo-icônicas destinadas à apresentação de estatísticas) o aporte do saber prático e teórico sobre narrativa, a fim de conhecer as possibilidades que ele abre e os limites que ele impõe para a comunicação de informações com pretensão à validade científica. Para tanto, o primeiro passo é examinar à luz do saber narrativo os artefatos para os quais as prescrições das histórias estatísticas são feitas, ou seja, relatórios de pesquisa, notícias jornalísticas, comunicados à imprensa (*press releases*) e infográficos a fim de identificar se nestes já há algo como uma intriga configurada ou ao menos a presença de elementos narrativos que possam ser mais bem explorados. Neste sentido, examinou-se três produtos diferentes que comunicam estatísticas oriundas da mesma pesquisa, a *Síntese de Indicadores Sociais 2013*, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE: o relatório desta pesquisa; uma página de infográficos divulgada na revista interna de comunicação institucional do IBGE, a *Fala, IBGE*; e uma notícia veiculada pelo jornal *O Globo*. Os exames, conduzidos segundo o protocolo de análise anteriormente apresentado, são mostrados a seguir.

Exame I: Publicação *Síntese de Indicadores Sociais 2013*

Como os resultados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013* são muito extensos, adotou-se como recorte o tema da educação, que vai da página 117 à página 129 do relatório desta pesquisa, disponível no seguinte endereço na internet: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv66777.pdf>> Acesso

¹²⁶ Tradução livre do autor para o trecho: “*A statistical story conveys a message that tells readers what happened, who did it, when and where it happened, and hopefully, why and how it happened*”.

em: 10 set. 2016. A seguir são mostradas as constatações feitas a partir do exame deste recorte.

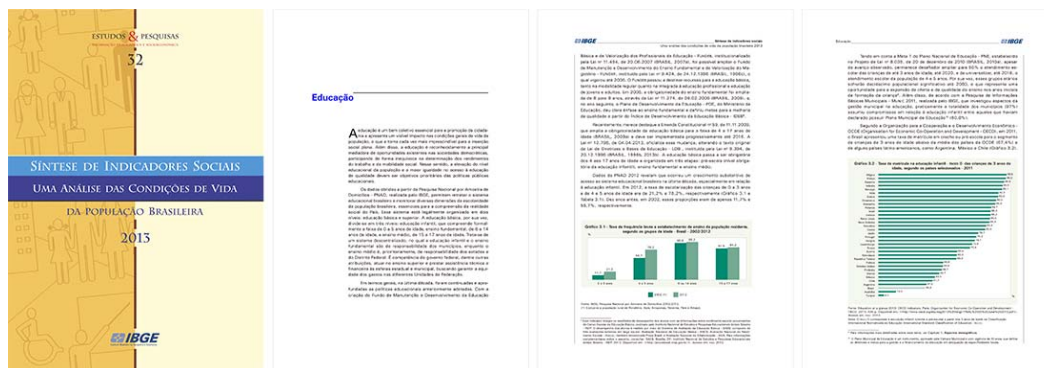


Figura 11 – Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira: 2013. Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

Plano da enunciação

Modo de apresentação/recepção: Leitura individual, com possibilidade de interação (saltos possibilitados por *hyperlinks*), caso seja utilizada a versão digital do relatório.

Circunstância de enunciação: O relatório foi publicado dia 29 de novembro de 2013 pelo IBGE, sendo distribuído gratuitamente, em meio digital, pela internet e vendido ou disponibilizado para consulta, em mídia impressa, nas livrarias e bibliotecas do IBGE, respectivamente, presentes em diversos pontos do território brasileiro.

Autor/Narrador: A elaboração do relatório da SIS 2013 é de autoria de pesquisadores do IBGE ligados à Coordenação de População e Indicadores Sociais da instituição. Sua redação foi colaborativa, porém o texto conta apenas com uma voz de narração, ou seja, somente um narrador. Este narrador não é personagem da história e mantém nítida alteridade e neutralidade em relação aos objetos narrados. Ele assume um ponto de vista em parte onisciente, posto que conhece todos os eventos que tomou juntamente para compor a história, em parte externo, pois se restringe a dar a conhecer apenas aquilo que os dados coletados lhe informam. Além disso, ele relata os fatos sempre de maneira indireta, à exceção da representação feita nos gráficos, onde se pode dizer que os personagens realizam e sofrem as ações por si mesmos (por exemplo, escolares em diferentes grupos de idade são representados diretamente por linhas ou barras de cores diferentes nos gráficos, notações geométricas estas que se transformam em termos de tamanho ou direção, segundo as passagens de tempo retratadas). Percebe-se que o narrador procura manter sempre que possível uma posição de neutralidade, porém há momentos em que faz intrusões e súplicas ao leitor: por exemplo, quando o narrador fala que “vale ressaltar” ou que “é importante ressaltar”, o que indica que ele fez algum juízo sobre a informação que vai passar e deseja que o leitor preste bastante atenção ao que vai ser dito.

Narratário/Leitor: Não há um personagem intratextual que possa ser classificado como narratário e, portanto, o narrador se dirige diretamente ao leitor, embora evite interagir com este na maior parte do tempo. Em alguns poucos momentos é possível perceber que o narrador se dirige mais abertamente ao leitor, como nas súplicas vistas na categoria anterior.

Plano do enunciado

Meios de expressão: Escrita, estatística descritiva, em meios digital e impresso.

Objetos representados: A ação principal mostrada é um crescimento no acesso à educação e o aumento na escolaridade média da população brasileira. O personagem principal é a população brasileira que está em busca de educação que lhe é provida pelo sistema educacional brasileiro, gerido pelas diferentes instâncias de governo (federal, estadual e municipal). Nesse sentido, a população brasileira é ao mesmo tempo sujeito e destinatário da narrativa; as esferas governamentais são ao mesmo tempo adjuvantes e oponentes, na medida em que seus esforços ou omissões são determinantes no acesso à educação. As principais ações realizadas pelos governos e que levam à melhoria no acesso à educação e no nível de instrução são a continuação e aprofundamento de políticas educacionais como o FUNDEB (Fundo de Manutenção e Desenvolvimento da Educação Básica e de Valorização dos Profissionais da Educação), o PDE (Plano de Desenvolvimento da Educação) e a LDB (Lei de Diretrizes e Bases da Educação). Os personagens da intriga, embora representem coletivos de pessoas (população brasileira e governos), não podem ser considerados como “personagens-pessoa”, sendo mais justo pensar neles como “entidades de primeira ordem da historiografia”, tal como Ricœur se refere aos “quase personagens” da narrativa histórica, os coletivos e as instituições que agem como um grande indivíduo (RICŒUR, 2010, v.1, p. 324 e 328). O cenário tem como espaço físico o território brasileiro e a atmosfera social é a realidade social brasileira. A educação (o objeto) e o sistema educacional brasileiro (o destinador) podem ser considerados actantes com uma função importante na intriga. A ação (o crescimento), os personagens (população brasileira, as esferas de governos, o sistema educacional), o objeto (a educação) e cenários (território brasileiro, realidade social brasileira) encontram representação no texto verbal. Dentre estes, apenas o crescimento e a população encontram representação direta nos gráficos estatísticos mostrados.

Plano da história

Dinâmica temporal: *Tempo da história:* uma década, de 2002 a 2012. *Tempo do discurso:* as ações tomadas juntamente são as atitudes dos governos que geraram a melhora no acesso à educação e o aumento da escolaridade média da população. Uma ocorre em 6 de fevereiro de 2006, a ampliação da obrigatoriedade do ensino fundamental de 8 para 9 anos (através da Lei no 11.274), e a outra em 11 de novembro de 2009, a ampliação da obrigatoriedade da educação básica para a faixa de 4 a 17 anos (através da emenda Constitucional no 59). Tais ações são mostradas na ordem em que aconteceram na vida real e, portanto, o discurso se dá na sequência tradicional, indo do começo diretamente ao fim, sem se valer de analepses e prolepses. No entanto, pode-se dizer que o discurso tem uma certa velocidade, no sentido de que ele cobre 10 anos de uma maneira bastante rápida, pontuando apenas dois incidentes entre 2002 e 2012. *Tempo da leitura:* a leitura pode ser parada e retomada pelo leitor a qualquer momento, o que o faculta a fazer releituras e passeios inferenciais.

Tema ou argumento: O acesso da população brasileira à educação cresceu, tornando-a mais instruída entre 2002 e 2012, porém persistem a desigualdade no acesso e a baixa escolaridade média da população.

Plano da referência

O relato se refere a fatos reais que encontram comprovação em documentos citados pela publicação e nos próprios dados mostrados nos gráficos estatísticos e tabelas. No entanto, há um efeito curioso que parece tornar evidente o fenômeno de entrecruzamento da narrativa de fatos reais com a narrativa de ficção: o ponto final

do relato é o ano de 2012, mas os dados permanecem válidos para o ano de 2013 e continuarão a valer até sair a edição com resultados para 2014 da *Síntese de Indicadores Sociais*, o que cria um presente estendido, de caráter logicamente ficcional. Além disso, o relato é claramente lacunar: os saltos no tempo apresentados, o começo da história em 2002, depois uma ação nuclear em 2006 e outra em 2009, até chegar ao fim do relato no presente estendido de 2012 a 2013, representam espaços para os quais não há qualquer comprovação para o que aconteceu, que são preenchidos com a extrapolação ou reverberação contínua dos efeitos produzidos pelas ações mostradas.

Realizado o exame da seção sobre educação do relatório da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*, podem ser listadas as seguintes conclusões:

1. Há decerto um narrador, embora este busque apagar suas marcas, mantendo uma forte alteridade e neutralidade em relação ao que conta; tendo isso em vista, em nenhum momento se pode dizer que os fatos narram a si mesmos;
2. Há ações representadas (crescimento no acesso à educação e aumento da escolaridade média) e personagens (população brasileira, instâncias de governo) que as executam ou sofrem dentro de um cenário (território brasileiro). Ora os fatos são contados pelo narrador (narração), ora são diretamente representados nos gráficos estatísticos (apresentação); e
3. Há uma dinâmica temporal que gera uma experiência fictícia do tempo: a compressão de vários fatos num tempo discursivo curto (a década de 2002 a 2012) e a constituição de um “presente estendido”, afinal os dados são de 2012, mas permanecem válidos para 2013.

Em vista disso, pode-se dizer que foram verificados na seção sobre educação do relatório da *Síntese de Indicadores Sociais 2013* a presença de elementos narrativos essenciais – narrador, objetos narrados e dinâmica temporal –, o que torna apropriada a classificação deste produto gráfico-visual verbo-icônico como uma narrativa e, conseqüentemente, sua conceituação como uma história estatística.

No entanto, é preciso notar que a narrativa constituída é mais fechada no plano discursivo, visto que há um tempo do discurso estritamente delimitado (que dura as 11 páginas referentes à na seção sobre educação do relatório da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*), do que no plano da história, pois o tempo da história, embora se encerre numa data determinada, tende a perdurar pelo efeito identificado de um “presente estendido”. Com isso, o relato não tem um desfecho

claro, não chegando a conformar uma unidade temporal completa tal como idealmente requer toda narrativa.

Exame II: Página de infográficos divulgada na revista “Fala, IBGE”

A partir dos resultados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*, eu elaborei uma página de infográficos que foi publicada na revista “Fala, IBGE”, edição nº 7, referente ao 4º trimestre de 2013 (uma cópia desta página pode ser conferida no anexo 1 da presente tese). A íntegra desta edição da revista está disponível em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/295/fala_2013_n7_out_dez.pdf> Acesso em: 10 set. 2016. A seguir, são apresentados os resultados do exame desta página de infográficos.

Plano da enunciação

Modo de apresentação/recepção: Leitura individual.

Circunstância de enunciação: A página de infográficos a respeito dos resultados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013* foi publicada na 3ª capa da revista *Fala, IBGE*, de circulação interna ao Instituto de Geografia e Estatística – IBGE, na edição número 7, referente ao trimestre de outubro a dezembro de 2013, que teve tiragem de 20.000 exemplares.

Autor/Narrador: O autor é Marcos Balster Fiore Correia, designer gráfico do IBGE (autor também desta mesma tese). O autor de certo modo fala em nome próprio, na medida em que parte dele a seleção das informações a serem mostradas, mas ao mesmo tempo em nome da instituição IBGE, ou pelo menos, em nome da editoria da revista, a quem seu trabalho é submetido. Neste sentido há uma clara identificação entre o autor e o narrador, posto que o autor em pessoa se encarrega de escolher os fatos e relatá-los. Por se tratar de um trabalho de design gráfico, há óbvias intrusões do autor, que se refletem no estilo da composição (a preferência por seguir algumas recomendações da infografia analítica no desenho dos gráficos estatísticos, a tendência em dividir a página em quadros, o recurso a “maneirismos” do uso de aplicativos gráficos), na acentuação de algumas informações textuais com o uso de negritos, na paleta de cores, entre outros aspectos. Embora o autor de certo modo participe da história relatada – afinal ele integra a população brasileira, o personagem principal do relato –, não se pode dizer que o narrador seja autodiegético e nem mesmo homodiegético. O mais apropriado é classificá-lo como heterodiegético, tendo em vista que ele relata os acontecimentos de fora da história ou ao menos finge fazê-lo. O ponto de vista assumido pelo narrador é de certo modo onisciente, já que de um conjunto grande de informações ele seleciona algumas para serem mostradas, e em alguma medida, externo, pois não tem como saber nada além daquilo que os dados lhe informam. Em termos do modo como os fatos são mostrados, pode-se dizer que nos blocos de texto verbal acontecem narrações, ou seja, o narrador apresenta indiretamente os fatos, e nos gráficos e tabelas apresentados, os personagens se encarregam de imitar as ações, ocorrendo representações diretas.

Narratário/Leitor: Não se detecta um personagem intratextual passível de ser classificado como narratário e, portanto, pode-se dizer que o narrador se dirige diretamente ao leitor. A forma como os elementos visuais são trabalhados na

página – com a intercalação de espaços em branco, ora à esquerda, ora à direita, e o uso de sinais gráficos como setas, o *ampersand* (&), o sinal de “mais” (+) – sugere uma certa tentativa do autor de manter ativo o contato com o leitor, indicando um caminho de leitura. Nesse sentido, também colaboram o uso de negritos e o uso de realces em amarelo (imitando marcadores de texto) para chamar a atenção do leitor para algumas informações que o autor parece julgar de maior importância. Assim, embora os textos estejam escritos de modo bem neutro e os gráficos e tabelas desenhados com sobriedade, demarcando uma certa distância entre o autor e o leitor, a maneira como os elementos visuais são trabalhados parece tentar aproximar um do outro.



Figura 12 – Página de infográficos divulgada na revista *Fala*, IBGE, n. 7. Rio de Janeiro: IBGE, 2013 (out-dez).

Plano do enunciado

Meios de expressão: Escrita, linguagem visual gráfica, estatística descritiva, em meios digital e impresso.

Objetos representados: Em relação às ações representadas, elas estão divididas em seis blocos: no primeiro é mostrado o envelhecimento da população brasileira, mas em uma ação projetada no futuro, que se passa entre os anos de 2020 e 2060; no segundo, são apresentados o crescimento no número de casais sem filhos e a diminuição no número de casais com filhos, assim como o aumento da proporção de pessoas que moram sozinhas; no terceiro, além do aumento da escolaridade média da população de 25 anos ou mais, são expostos o crescimento no acesso à educação infantil e a dificuldade que será alcançar a meta do Plano Nacional de Educação; no quarto é mostrado o aumento do número de trabalhadores em trabalhos formais; o quinto não apresenta uma ação em si, mas a descrição da desigualdade na apropriação da renda dentro da população brasileira, assim como o índice atual de desigualdade; e o sexto, fora a relativa estabilidade nos casos de infecção pelo HIV, expõe a queda na mortalidade infantil e no número de óbitos maternos. Embora as ações sejam tomadas juntamente, não há uma lógica causal aparente entre elas; nesse sentido, elas não parecem se tratar de ações nucleares. O caso aqui aparenta ser o de uma sequência de ações indiciais, que vem a somar informações a fim de compor o personagem principal, a população brasileira. O propósito então, é o de reunir ações que revelem a população brasileira no âmbito das condições de vida de seus integrantes. Nesse sentido, a história aqui parece ser, a grosso modo, o relato da vida da população brasileira, mostrando que ela passa por um processo de envelhecimento e amadurecimento, resolvendo ir morar sozinha e finalmente conseguindo um emprego formal. O personagem principal, então, é um coletivo que age como indivíduo (uma entidade de primeira ordem da historiografia), um sujeito em busca de educação, trabalho, saúde e um bom padrão de vida, logrando pequenas vitórias nesse sentido, mas não mudando muito sua situação, afinal a desigualdade persiste grande, a escolaridade média ainda não é a ideal, a incidência de AIDS não recuou, etc. No mais, as ações, o personagem e o cenário (o Brasil), encontram representação por meio de textos verbais e de gráficos estatísticos e tabelas.

Plano da história

Dinâmica temporal: *Tempo da história:* as ações mostradas nos seis blocos possuem durações diferentes; o momento mais remoto ao qual se faz referência é o ano de 1990 (dado sobre óbitos maternos e de menores de 5 anos) e o momento mais distante no futuro é o ano de 2060 (projeção da distribuição da população por grupos de idade). Assim, essa história sobre a população brasileira começa em 1990 e avança até um ponto no futuro, 2060. *Tempo do discurso:* como as ações compõem seis blocos, ordenados de cima para baixo, o discurso sugere idas e vindas no tempo da história; primeiramente, para falar sobre o envelhecimento, avança-se até 2020 para mostrar como será neste ano a composição da população por grupos etários, saltando-se, em seguida, para 2060; depois, retorna-se a 1992, para mostrar a proporção de pessoas que moravam sozinhas neste ano e, então, avança-se até o ano de 2012. Movimentos no tempo como este sucedem-se até o último bloco. Em termos de velocidade e ritmo, cada bloco de ação tem aproximadamente a mesma extensão, sendo compostas, basicamente, de um bloco de texto e um gráfico ou tabela; assim, todos demandam mais ou menos um mesmo tempo de leitura sugerido, ao final do qual, espera-se a troca de ação. Isso acaba por produzir um ritmo discursivo de compasso bem nítido. *Tempo da leitura:* o discurso sugere um caminho de leitura, que vai do alto da página até a parte de baixo, começando da esquerda e indo para direita, pulando de um bloco de ação

(demarcado por fundos retangulares de cores diferentes) para o imediatamente abaixo. O leitor pode seguir este caminho sugerido ou fazer a leitura de cada bloco na ordem que lhe aprouver. Seja como for, a leitura pode ser interrompida e retomada sempre que o leitor quiser, o que lhe propicia fazer releituras e passeios inferenciais.

Tema ou argumento: A população brasileira está envelhecendo e tornando-se mais instruída, mais saudável e menos economicamente desigual, com mais acesso ao trabalho formal; fora isso, ela vem adotando uma nova estrutura familiar, com mais pessoas morando sozinhas e com maior presença de casais sem filhos; porém, ainda permanecem grandes os desafios para vencer a desigualdade social e melhorar sua educação e saúde.

Plano da referência

O relato se refere a fatos reais cuja comprovação são os dados estatísticos apresentados nos gráficos e tabelas. Por exemplo, logo no primeiro bloco de ação é afirmado que há uma tendência de envelhecimento populacional; a prova da veracidade desta afirmação é o gráfico que está logo a seu lado, que mostra como serão as distribuições da população por faixas etárias em 2020 e depois em 2060. Os dados mostrados têm valor de documento, uma vez que são levantados e conservados por uma instituição pública brasileira de reconhecida credibilidade. No entanto, mesmo envidando-se todos os cuidados para impedir a ficção de invadir a realidade, verificam-se momentos em que isso inevitavelmente acontece. Primeiro na evocação de acontecimentos passados e futuros: estes ainda não existem para que possam ser observados e aqueles já não existem mais; ainda que se disponha de documentos que comprovem o que aconteceu e modelos matemáticos que permitam antecipar o que vai acontecer, para se falar de ambos no presente, é preciso consubstanciá-los por meio da linguagem, preenchendo as lacunas com invenção poética, com ficção, enfim. Além disso, a exemplo do caso analisado anteriormente, o relatório da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*, volta a ocorrer aqui o efeito identificado de “presente estendido”. O presente da história é o ano de 2013, mas para este ano continuam valendo os dados de 2012, o que institui uma espécie de tempo que não passa e que contradiz a própria realidade, pois sabe-se que os dados de 2013, que ainda não são conhecidos, certamente não são iguais aos de 2012. No entanto, dada a impossibilidade de se ter dados atualizados a todo momento, aceita-se essa ficção com enorme naturalidade.

Feito o exame da página de infográficos a respeito dos resultados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*, pode-se concluir o seguinte:

1. Há um autor/narrador que assume a voz da enunciação; embora este narrador procure manter uma forte alteridade em relação ao que é narrado, acaba deixando claramente suas marcas no estilo da programação visual;
2. Há uma diversidade de ações representadas e de personagens que as cometem ou sofrem; no entanto, como há forte presença de gráficos estatísticos, o narrador narra menos e os personagens atuam mais (há mais representação direta do que indireta, como numa encenação); e

3. Também há uma dinâmica temporal que gera um tempo discursivo muito curto e o mesmo efeito de “presente estendido” identificado no exame do relatório da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*; contudo, os fatos reunidos não possuem uma conexão necessária, fazendo desta apresentação mais um retrato ou descrição do que uma narrativa, de fato.

Em cima disso, pode-se dizer que na página de infográficos elaborada a partir dos resultados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013* foram identificados elementos narrativos essenciais (narrador, objetos narrados e dinâmica temporal), o que torna pertinente classificá-la como uma narrativa verbo-icônica e, a partir disso, defini-la como uma história estatística, já que sua finalidade principal é a de disseminar dados estatísticos.

O curioso neste caso em específico é que o narrador está claramente identificado como o autor do discurso verbo-icônico e ele nitidamente opta por deixar a representação correr diretamente por conta dos personagens, graças ao recurso à concatenação de gráficos estatísticos. Neste sentido sua atuação é similar à de um dramaturgo, que prepara a cena para que os atores atuem. Outro aspecto digno de nota é que, como os fatos tomados juntamente não necessariamente se implicam mutuamente, aparecendo mais como dados descritivos de um personagem do que como a representação de uma ação com início, meio e fim, esta página de infográficos apenas ganha a dimensão de uma narrativa se vista como a narração de uma descrição. Assim, esta apresentação gráfico-visual fica no meio caminho entre um retrato estatístico e uma história estatística, contendo elementos narrativos essenciais, mas não chegando a fechar uma totalidade temporal tal como requer uma narrativa de fato.

Exame III: Notícia veiculada pelo jornal “O Globo”

Em sua edição do dia 30 de novembro de 2013, o jornal *O Globo* deu destaque para os resultados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*, na seção *País*, com uma reportagem intitulada *Retratos do Brasil*, composta por três blocos de notícias que ocuparam as páginas 3, 4 e 6. Abaixo, seguem os resultados da análise da notícia presente no primeiro bloco, intitulada *Desigual desde criança* e que tratou de alguns resultados a respeito do tema da educação. Uma reprodução desta notícia pode ser conferida em tamanho maior no anexo 2 da presente tese.

Plano da enunciação

Modo de apresentação/recepção: Leitura individual.

Circunstância de enunciação: A notícia foi publicada no dia 30 de novembro de 2013 pelo jornal impresso *O Globo*, do Rio de Janeiro, mas com circulação em todo o Brasil, com média de 267.542 exemplares por dia, sendo comercializado em bancas de jornais e por sistema de assinaturas.

Autor/Narrador: A notícia é assinada pelos jornalistas Antônio Gois, Carolina Benevides e Letícia Lins. Embora haja três autores identificados, há apenas uma voz de narração, ou seja, um só narrador intratextual. Este narrador é homodiegético em certa medida, posto que participa da história, indo ao cenário onde ela se desenrola, testemunhando pessoalmente alguns dos fatos narrados e chegando perto dos personagens para lhes dar a palavra. Apesar de variar o distanciamento, ora se afastando, ora se aproximando, o narrador tem uma alteridade bem demarcada em relação aos objetos relatados. O ponto de vista que ele assume é interno, se atendo a informar o que presencia e o que lhe comunicam os personagens. Na maior parte do discurso, o narrador relata os fatos de maneira indireta, porém há momentos em que deixa os personagens falarem por si mesmos ou se autodescreverem, como no caso dos gráficos e da fotografia. Apesar do narrador manter uma posição de neutralidade na maior parte do discurso, logo no início ele faz uma intrusão opinativa ao dizer que “a desigualdade na educação brasileira começa desde cedo” (a desigualdade se verifica no acesso tanto no ensino infantil quanto no fundamental, médio e superior, sendo inviável uma avaliação de onde exatamente ela começa), uma frase que busca criar um certo efeito retórico, ao ressaltar que a desigualdade no acesso à educação precisa ser enfrentada desde o ensino infantil, e, assim, dar o tom para a argumentação que vem a seguir e que tende a ser mais neutra.

Narratário/Leitor: Não há um personagem intratextual que possa ser classificado como narratário e, portanto, o narrador se dirige diretamente ao leitor.

Plano do enunciado

Meios de expressão: Escrita, estatística descritiva, fotografia, em meio impresso.

Objetos representados: A notícia está estruturada em quatro partes (demarcadas por entretítulos): uma introdutória, que traz os dados do IBGE sobre o acesso à educação infantil; uma testemunhal, no qual ocorre a visita a uma creche e são colhidos depoimentos da diretora e de uma parente de criança matriculada; uma que fecha a notícia apresentando dados do IBGE sobre a escolaridade média da população brasileira; e um quadro que fala sobre a importância da educação infantil. A parte introdutória contém mais descrição do quadro atual de acesso à educação do que narração propriamente dita; a única ação mostrada neste bloco é a queda no número de crianças de 4 a 5 anos fora da escola. Já a parte testemunhal, mostra a visita do narrador a uma creche na zona norte de Recife, onde ele testemunha a dedicação dos funcionários e a precariedade das instalações; nesta parte também há a participação de duas personagens, a diretora da creche e a avó de uma criança, que relatam os riscos que os alunos correm por conta dos problemas de infraestrutura. A parte que fecha a notícia contém mais informações descritivas e apresenta duas ações: o crescimento na escolaridade média da população adulta com mais de 25 anos e a queda da desigualdade entre os mais ricos e os mais pobres. O quadro apresenta alguns resultados de uma pesquisa sobre o impacto da creche e da pré-escola no desenvolvimento infantil a partir do depoimento de mais um personagem, um educador. Todas as ações, personagens (a população brasileira, a diretora da creche, a avó da aluna e o educador) e cenários

(a creche, a atmosfera social, o território brasileiro) retratados encontram representação no texto verbal. Alguns destes elementos também estão retratados em imagens: é o caso da creche e de sua atmosfera social, representadas na fotografia, e da população brasileira, de seus estratos de mais ricos e mais pobres, assim como de crianças matriculadas em pré-escola, que também são representados na tabela e nos gráficos de barras que acompanham a matéria.

Sábado 30.11.2013

País

RETRATOS DO BRASIL

Desigual desde criancinha

IBGE aponta diferenças de acesso e de estrutura nas creches e pré-escolas de pobres e ricos

ANTÔNIO GOMES, CAROLINA BENEVIDES
e LETÍCIA LINS
opais@oglobo.com.br

NO E NÍVEL A desigualdade na educação brasileira começa desde cedo, e não se resume apenas ao acesso à escola. O IBGE comparou a frequência à escola de crianças de 4 e 5 anos por nível de renda. No grupo que concentra os brasileiros que estão entre os 20% mais ricos da população, apenas 7,5% das crianças estão fora da escola. Já entre os 20% mais pobres, esse percentual cresce para 29%. Os dados são da Síntese de Indicadores Sociais 2013. — Uma análise das condições de vida da população brasileira.

Não bastasse o acesso desigual, uma vez matriculadas numa pré-escola, estabelecimento que atende a esse grupo etário, a diferença na qualidade já é sentida desde cedo. A partir de dados do Censo Escolar do MEC, o IBGE identificou que a maioria das crianças matriculadas em pré-escolas públicas estuda em estabelecimentos sem parque infantil e banheiro adequado. Enquanto na rede pública a proporção de matrícula em estabelecimentos com esses equipamentos é de, respectivamente, 47% e 44%, na rede privada essas proporções crescem para 86% e 79%, respectivamente.

Como em quase todos os indicadores sociais do país, porém, quando os dados de acesso à pré-escola são comparados ao longo do tempo, há melhorias significativas. De 2002 a 2012, o número de crianças de 4 e 5 anos fora da escola caiu de 43% para 22%, e os avanços foram maiores no grupo mais pobre. Até 2016, a matrícula nessa faixa etária será obrigatória, o que indica que ainda há um esforço a ser feito para se adequar a nova legislação.

Também há desigualdade de acesso à creche. O IBGE constatou que, em 2012, entre os 20% mais ricos da população, 37% das crianças entre 2 e 3 anos estavam fora da creche. Entre os 20% mais pobres, porém, o percentual foi de 78,1%. Mas, muitas vezes, mesmo crianças com acesso não têm estabelecimentos adequados.

ESGOTO E RISCO DE CURTO-CIRCUITO

Na creche São João, na Zona Norte de Recife, 90 crianças são atendidas. A dedicação dos servidores só desperta elogios da comunidade, mas a satisfação não é a mesma no que diz respeito às instalações e equipamentos. As crianças não têm pódio, e os brinquedos ficam no salão que serve de refeitório. No berçário, falta espaço, e 13 dos 15 bebês com menos de 1 ano dormem em colchões no chão. Falta de material de higiene também é problema. Algumas vezes, a creche fica sem sabonete e fraldas descartáveis. Além disso, pais e professores contam que basta chover muito para que seja preciso suspender as aulas por conta do esgoto, que corre a céu aberto em um canal em frente ao prédio.

— Quando chove muito, as águas se misturam, e há dias até que há necessidade de suspender o atendimento, porque não há como os funcionários e as crianças passarem em meio ao esgoto — conta Maria Marilene de Souza, de 51 anos, que tem netos matriculados na creche. — Eles até choram pedindo para ficar lá. Gostam muito.

Diretora da creche, Sandra Teixeira diz, no entanto, que o pior é a instalação elétrica. Ela conta que existem muitos "gatos" no bairro, o que faz com que a rede fique sobrecarregada. Por conta disso, os curto-circuitos são constantes.

— Dois dos três ventiladores queimaram por causa disso, e aqui só não pega fogo porque o disjuntor funciona bem — diz Sandra.

A Secretaria de Educação de Recife confirmou que muitas creches na capital de Pernambuco não possuem parquinho nem banheiros adequados, inclusive para pessoas com deficiência. Informou ainda que quase todas as unidades da rede necessitam de requalificação do espaço físico, com acessibilidade e ampliação.

ESCOLARIDADE MÉDIA DE 7,6 ANOS

Considerando a população adulta com mais de 25 anos, os dados mostram que o brasileiro não atingiu sequer a média de oito anos de estudo, isto é, não completou o ensino fundamental. Em 2012, a escolaridade média era de 7,6 anos. Dez anos antes, era de 6,1. Nesse caso, também houve redução da desigualdade. Entre os que estão entre os 20% mais pobres, o avanço foi de 3,3 anos médios de estudo para 5,2. Entre os mais ricos, o avanço foi de 9,7 anos de estudo para 10,7. Mesmo nesse grupo, em média, o brasileiro não chega a completar 11 anos de estudo, ou seja, não chega a concluir o ensino médio.

Educação infantil
de qualidade cria
adultos mais plenos

Análise

Para educadores, pré-escola e creche são fundamentais ao desenvolvimento

A necessidade de melhorar os indicadores de acesso e qualidade na creche (0 a 3 anos) e pré-escola (4 e 5 anos) é reforçada por vários estudos que mostram que o cuidado nos primeiros anos de vida da criança tem impactos significativos no desenvolvimento infantil e até na vida adulta. No entanto, é preciso ter qualidade. É o que comprova um estudo de pesquisadores das universidades de Londres e de Oxford publicado há dois anos no periódico científico "Journal de Pesquisas da Primeira Infância". Eles acompanharam na Inglaterra três mil alunos desde a entrada na pré-escola até os 11 anos. Somente as que estudaram em pré-escolas de qualidade tiveram ganhos de aprendizagem aos 11 anos. As que estudaram em pré-escolas ruins não registraram nenhum avanço em relação às que sequer frequentaram escola desde cedo.

Segundo João Batista, presidente do Instituto Alfa e Beto, a pergunta a ser feita é: a pré-escola faz diferença?

— É preciso saber se os matriculados têm ganhos — diz. — Os mais ricos já têm estímulos em casa. Os mais pobres não têm, e muitas vezes nem nas escolas. É preciso que haja mais professores bem treinados, supervisão, preocupação com o currículo. E não é uma questão de mais dinheiro. Tem que ter mais pedagogia, tem que melhorar a eficiência.

— Creche e pré-escola são etapas fundamentais para o desenvolvimento. Estudos comprovam que as que têm acesso à educação infantil se tornam adultos mais plenos — diz Daniel Cara, coordenador da Campanha Nacional pelo Direito à Educação, lembrando que a matrícula não encerra o problema. — A desigualdade se dá ainda nas condições que crianças mais ricas e mais pobres encontram.

Figura 13 – Notícia veiculada pelo jornal O Globo, edição de 30/11/2013.

Plano da história

Dinâmica temporal: *Tempo da história:* não há como determinar com exatidão o tempo da história, mas se pode estimá-lo como tendo início em 2002 (data mais remota dos dados estatísticos mostrados) e durando até novembro de 2013 (data em que a notícia foi publicada pelo jornal). Vai-se de um tempo mais longo (o da década de 2002 a 2012) dos dados do IBGE a um tempo mais curto, presencial, dos

repórteres e pessoas entrevistadas: as ações de crescimento na escolaridade média, de redução no número de crianças de 4 a 5 anos fora da escola e de queda da desigualdade se dão em dez anos, de 2002 a 2012 (tempo longo); e a visita do narrador à creche para registrar suas condições e ainda recolher os depoimentos da diretora da creche e da avó de uma criança provavelmente aconteceu em poucas horas (tempo curto). *Tempo do discurso*: A primeira parte da notícia funciona como uma introdução descritiva, a segunda relata a visita a uma creche, e a fotografia traz uma descrição do cenário e da atmosfera social. Assim, as informações do IBGE sobre acesso à educação infantil e sobre a escolaridade média da população, a visita à creche e apresentação dos resultados da pesquisa sobre a importância da creche e da pré-escola são compreendidas juntamente em um discurso único. *Tempo de leitura*: há um tempo de leitura sugerido, indicado pela diagramação da notícia, que coloca em sequência suas quatro partes. No entanto, graças aos entretítulos, aos quadros nitidamente demarcados (de texto e de gráficos estatísticos) e à fotografia, o leitor pode iniciar sua leitura por onde bem lhe aprouver. Por se tratar de uma notícia em meio impresso, a leitura pode ser parada e retomada pelo leitor a qualquer momento, havendo a possibilidade de passeios inferenciais e releituras.

Tema ou argumento: Mesmo tendo decrescido entre 2002 e 2012, o acesso da população brasileira à educação infantil continua muito desigual entre os mais ricos e os mais pobres.

Plano da referência

O relato, por ser de natureza jornalística, tem a pretensão à verdade e para tanto busca se fiar em dados provenientes de fontes que desfrutem de credibilidade como o IBGE e o periódico científico *Jornal de Pesquisas da Primeira Infância*, assim como em dados coletados diretamente em campo, como entrevistas e fotografias. Um fato merecedor de destaque é que a notícia procura de algum modo particularizar aquilo que as informações do IBGE generalizam: se o que foi constatado pela *Síntese de Indicadores Sociais 2013* foi uma grande proporção de pré-escolas públicas sem parque infantil e banheiro adequado, o jornal foi em busca de uma creche que ilustrasse essa condição. Assim, os dados do IBGE que um dia foram retirados da realidade para se tornarem abstrações em forma de números e grandezas geométricas, fazem o caminho de volta, retornando à realidade de onde vieram. A realidade se ficcionaliza (não no sentido de virar fantasia, mas no sentido de ser abstraída e objetivada por intermédio da linguagem, como discutido na seção 4.4 da presente tese) e, por fim, a ficção (a abstração, a objetivação) retorna à realidade.

Efetuada o exame da notícia intitulada *Desigual desde criancinha* publicada pelo jornal *O Globo* e que trouxe resultados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*, chega-se às seguintes conclusões:

1. Há autores identificados, mas apenas um narrador intratextual, que toma parte na história contada, indo ao cenário em que ela se desenrola, testemunhando alguns fatos e conversando com alguns personagens;
2. Enquanto o relatório e o infográfico a respeito dos resultados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013* se referiam a ações realizadas e/ou sofridas por personagens que são “grandes indivíduos” (população, governo,

conjunto dos escolares, etc.), a notícia vai aos indivíduos propriamente ditos (diretora da creche, avó de aluna, educador) e mostra o impacto dos acontecimentos em suas vidas;

3. Nesta notícia jornalística foi verificada uma dinâmica temporal diferente, na qual se vai de um tempo mais longo (o da década de 2002 a 2012) dos dados do IBGE a um tempo mais curto, presencial, dos repórteres e pessoas entrevistadas.

Em cima disso, pode-se dizer que na notícia em questão também se verificou a presença dos elementos narrativos essenciais (narrador, objetos narrados e dinâmica temporal), tornando pertinente sua classificação como uma narrativa e, em certa medida, como uma história estatística, já que ela foi construída a partir de dados provenientes da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*.

Do mesmo modo que o relatório da *Síntese de Indicadores Sociais 2013* e da página de infográficos construída com dados divulgados oriundos deste, a história que a notícia jornalística conta também não chega a fechar uma unidade temporal completa. Entende-se que nos três casos, embora se tenha constatado a necessidade dos autores de recorrerem a elementos narrativos para a constituição de um relato, o objetivo destes era antes produzir um retrato estatístico do que propriamente uma narrativa. Assim, talvez devido à intenção de realizar uma representação que fosse mais descrição do que narração, ou mesmo por um domínio insuficiente da competência para narrar, os três objetos aqui examinados, embora possam ser classificados como narrativas, não chegam a apresentar histórias com um desfecho claro.

Exame IV: Apresentação visual de estatísticas

Complementando os exames anteriores, analisou-se também uma apresentação realizada por Hans Rosling em uma das conferências da organização TED¹²⁷ (conhecidas como *TED talk*) com o intuito de verificar como o autor põe em prática seu pensamento de contar a história presente em estatísticas por intermédio de imagens. A apresentação aqui examinada é uma das mais célebres

¹²⁷ TED (*Technology, Entertainment, Design*) é uma organização sem fins lucrativos cuja missão é “difundir ideias”. Para tanto, realiza duas conferências anuais nas quais alguns dos principais pensadores e realizadores do mundo compartilham suas ideias em palestras de até 18 minutos. Os vídeos das palestras são disponibilizados no sítio na *internet* da organização: <<http://new.ted.com>>

de Rosling, intitulada *The best stats you've ever seen* (“As melhores estatísticas que você jamais viu”, em tradução livre). A gravação em vídeo desta apresentação já foi assistida, via internet, por mais de 8 milhões de pessoas¹²⁸.

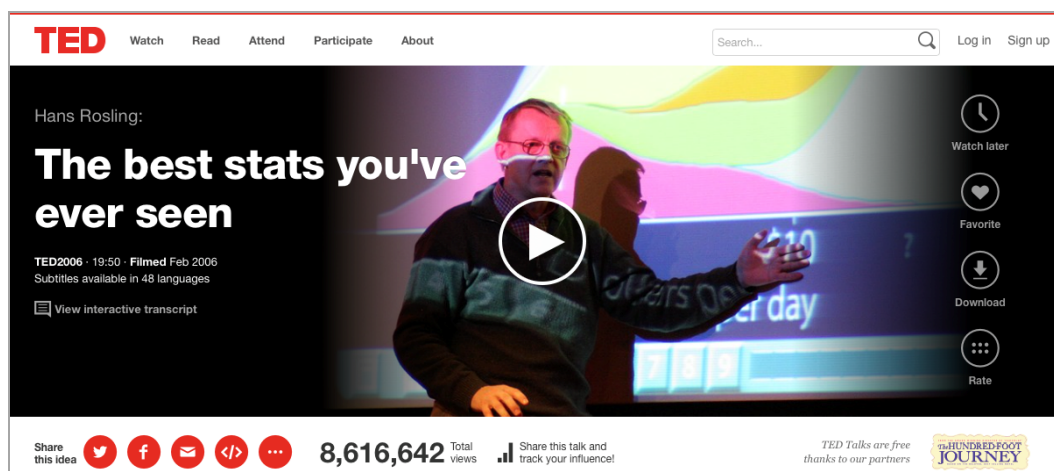


Figura 14 – Apresentação de Hans Rosling no TED talk.

Antes de mostrar os resultados do exame é importante frisar que a apresentação de Hans Rosling deve ser classificada acima de tudo como um discurso puro pelas seguintes razões: 1) ele faz uso da palavra em seu próprio nome; 2) estabelece uma relação “eu e você” entre ele, como orador, e a plateia, como espectadora; e 3) instaura uma marcada contemporaneidade entre sua elocução e a recepção desta.

No entanto, como é natural no discurso como prática cotidiana do uso das linguagens, há ocasiões em que o modo discursivo puro é concatenado com o modo narrativo. No presente caso, isso ocorre principalmente quando Hans Rosling mostra os gráficos estatísticos que sustentam sua argumentação. É justamente em um desses momentos que se concentra o exame aqui feito, tendo como foco o primeiro gráfico apresentado por Rosling (do minuto 2:26 ao minuto 6:05), no qual são relacionadas três variáveis (expectativa de vida ao nascer, taxa de fertilidade e tamanho da população), cujos valores, referentes a estados nacionais, modificam-se ao longo do tempo (de 1962 a 2003).

No gráfico estatístico dinâmico apresentado por Hans Rosling cada país é representado por um círculo, cujo diâmetro corresponde ao tamanho de sua população. À medida que os anos passam, cada círculo (país) sofre mudanças de

¹²⁸ Vídeo disponível em:

<http://www.ted.com/talks/hans_rosling_shows_the_best_stats_you_ve_ever_seen>

Acesso em: 10 set. 2016.

tamanho e de posição no espaço (demarcado por dois eixos: expectativa de vida, no vertical, e taxa de fertilidade, no horizontal) conforme cresce ou decresce sua população e de acordo com o aumento ou diminuição na longevidade e no número de nascimentos.

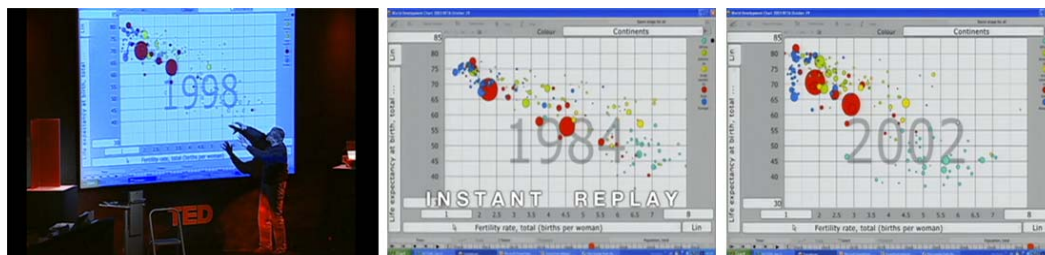


Figura 15 – Minutos 4:45, 5:00 e 5:05 da apresentação de Hans Rosling no TED talk.

À moda de um locutor de jôquei, Hans Rosling vai mostrando qual país ultrapassa qual em uma imaginária corrida por uma população mais longa e com menores índices de fertilidade, explicitando os obstáculos enfrentados (guerras, epidemias, etc.) e os motivos de transformação (industrialização, planejamento familiar, mudanças de regime político, etc.). Ao final, tem-se uma narrativa cuja “moral” pode ser enunciada da seguinte maneira: à medida que os países se desenvolvem, o tamanho de suas populações tende a se estabilizar (elas não crescem indefinidamente) e estas se tornam mais envelhecidas (devido às quedas paulatinas na taxa de fertilidade e ao aumento na expectativa de vida). A seguir, são apresentados em maiores detalhes os resultados do exame desta apresentação visual de estatísticas.

Plano da enunciação

Modo de apresentação/recepção: No momento da filmagem, assistência por uma plateia em auditório; na internet, assistência individual ou conjunta, em tela de dispositivos eletrônicos.

Circunstância de enunciação: A apresentação foi realizada em fevereiro de 2006 na conferência TED (*Technology, Entertainment and Design*) do mesmo ano e está disponível para ser assistida no seguinte endereço na internet: http://www.ted.com/talks/hans_rosling_shows_the_best_stats_you_ve_ever_seen

Autor/Narrador: A apresentação é de autoria de Hans Rosling e o próprio assume o papel de narrador, relatando, com o auxílio de um gráfico estatístico dinâmico, as transformações nos índices de fertilidade, na expectativa de vida e no tamanho da população vivenciadas por diversos estados nacionais ao longo de vários anos. Em sua apresentação Hans Rosling imita o comportamento de um locutor esportivo, simulando uma narração simultânea, como as que acontecem em transmissões radiofônicas ou televisivas de partidas de futebol, corridas de cavalos e automóveis, por exemplo. Tendo isso em vista, pode-se dizer que ele se vale de um artifício de natureza similar ao dos romances epistolares ou das autobiografias fictícias, no sentido de produzir um efeito de realismo que concederia ao relato maior autenticidade. Tal recurso se adequa bastante ao caso, pois o propósito de

Rosling é o de relatar fatos verídicos. Ao assumir a postura de narrador simultâneo, Rosling acaba por se inserir como personagem na história, uma espécie de narrador homodiegético, que, mesmo não sendo personagem diretamente implicado nos acontecimentos narrados, está ali presente e os testemunha tão logo ocorrem. Embora a referência seja a estados nacionais verdadeiros, a forma como são relatadas as transformações vividas por estas entidades (de primeira ordem da historiografia) gera uma espécie de experiência fictícia. A partir desta é plasmada uma realidade hipotética na qual tanto o narrador quanto os espectadores – como se estivessem presentes em um estádio, hipódromo ou autódromo – podem acompanhar diretamente o devir dos países do mundo de um estado inicial (de menor expectativa de vida e famílias com muitos componentes) a um estado final (de maior expectativa de vida e famílias com poucos componentes). Assim, fica evidente como o autor, Hans Rosling, assume deliberadamente a função de narrador, incluindo-se como personagem intratextual de sua narração ao interpretar a si mesmo no papel de um misto de locutor com comentarista de esportes, do tipo que habitualmente se vê em transmissões ao vivo de eventos esportivos. Em decorrência disso, as intervenções do autor naturalmente se confundem com as do narrador intratextual, um efeito claramente intencionado, pois em nenhum momento o autor empírico finge não ser ele o narrador; muito pelo contrário, a intenção é deixar claro que o autor é, de fato, o criador e o narrador da história que está sendo contada. Como evidência disso aparece todo o jogo de gestos, expressões faciais e mudanças no ritmo da entonação vocal do qual Rosling se vale para guiar a atenção dos espectadores e fazê-los entender os fatos do mesmo modo que ele mesmo os compreende. Um exemplo claro é o momento, por volta do minuto 4:28, em que o autor/narrador, até então totalmente virado em direção ao gráfico projetado no fundo do palco, volta-se diretamente para a plateia, como que a clamar para que esta se atente ao que ele classifica como milagre: o efeito de redução da taxa de fertilidade provocado pelo planejamento familiar em Bangladesh, nos anos 1980.

Narratário/Leitor: Ao criar a experiência fictícia de presença em um estádio, hipódromo ou autódromo, pode-se dizer que a narração produz um narratário, que seria, no caso, a plateia do evento esportivo hipotético. Assim, por um efeito de sentido, a plateia real (a que esteve presente à apresentação de Hans Rosling no *TED talk* ou os espectadores que assistem à gravação via internet) é transportada para o cenário fictício onde pode acompanhar as transformações sofridas pelos estados nacionais. Com isso, igualmente ao que ocorre com a categoria de autor e narrador, a narração produz um narratário que nítida e intencionalmente corresponde aos espectadores empíricos da apresentação de Hans Rosling, com os quais este opta por interagir de maneira deliberada.

Plano do enunciado

Meios de expressão: Fala complementada por sinais extralinguísticos (expressões faciais e gestuais), estatística descritiva, encenação em palco – na instância primeira de recepção, de uma apresentação em auditório – e filme – na instância segunda de recepção, de uma apresentação gravada em meios audiovisuais e compartilhada por meios digitais.

Objetos representados: A ação principal representada na narração de Hans Rosling é o devir dos estados nacionais de uma situação inicial – na qual suas populações têm baixa expectativa de vida e se organizam em famílias com grande número de componentes – em direção a uma situação final – em que seus habitantes vivem por mais tempo e constituem famílias de poucos indivíduos. De acordo com isso, os estados nacionais, representados por círculos, são os personagens da narrativa, ou seja, as entidades que sofrem as ações que levam seus

habitantes a terem vidas mais longas ou curtas e a se multiplicarem em maior ou menor número. Rosling lista a industrialização, o planejamento familiar, melhorias na saúde e a epidemia de AIDS como exemplos de ações pontuais, sofridas por estes estados nacionais e cujos efeitos se dão diretamente sobre a constituição de suas respectivas populações. Tais ações são representadas na expansão ou encolhimento dos círculos que representam os países e em seu deslocamento espacial dentro do quadrante demarcado pelos eixos do gráfico. Embora adote os estados nacionais como as figuras dramáticas básicas de sua narrativa, Rosling também trata como personagens as aglomerações destes em continentes (usando uma escala de cores para identificar cada país segundo o continente ao qual pertence) e o próprio mundo, entendido como a figura conformada pela reunião de todos os círculos. É deste modo que ele pode individuar as ações sofridas, ora por países, ora por continentes, e chegar à conclusão geral, em suas palavras, de que agora se configura um mundo totalmente novo.

Plano da história

Dinâmica temporal: *Tempo da história:* de 1962 a 2003 (a opção por iniciar o relato em 1962 se deve ao fato de que a partir deste ano há maior confiabilidade nos dados estatísticos fornecidos pelos países, o que permite uma comparação justa entre eles); *Tempo do discurso:* 3:39, do minuto 2:26 ao minuto 6:05. As ações reunidas em uma história por Hans Rosling são, basicamente, as transformações sofridas pelas populações de diversos países, em termos de número de habitantes, expectativa de vida ao nascer e taxa de fertilidade. O autor/narrador argumenta que tais transformações são causadas pela industrialização, melhorias na saúde e implementação de programas de planejamento familiar, levando os países a terem habitantes com uma expectativa de vida mais longa e integrados em famílias cada vez menores. A argumentação leva ao entendimento de que tais mudanças ocorrem paulatinamente ao longo das quatro décadas abarcadas pela narrativa; apenas em alguns pontos há a referência a acontecimentos mais bem demarcados temporalmente como o planejamento familiar promovido pelos imãs de Bangladesh na década de 1980, o que provoca uma queda na taxa de fertilidade deste país, e a epidemia de AIDS nos anos 1990, que diminui drasticamente a expectativa de vida em nações africanas. A apresentação das transformações sofridas pelos países segundo as variáveis de tamanho da população, expectativa de vida e taxa de fertilidade se dá em ordem cronológica, indo diretamente do ano de 1962 até o ano de 2003. Logo após o término da apresentação do gráfico, há um “replay instantâneo”, que mostra novamente, de maneira sucinta (sem as explicações, comentários e dramatizações do autor/narrador) e acelerada, todo o percurso feito pelos círculos que representam os países. Vale dizer que esse recurso ao “replay instantâneo” reafirma a característica da apresentação de emular uma transmissão esportiva ao vivo. Aqui cabe, mais uma vez, ressaltar a artificialidade deste recurso, já que todo o curso de ação era bem conhecido do autor/narrador antes de ele iniciar a narração, o que obviamente não pode acontecer em uma locução ao vivo de evento esportivo (pois, neste caso, o narrador não tem como conhecer por antecipação o resultado de uma partida ou corrida ainda não concluída). Além do recurso ao “replay”, a apresentação também se vale da analepse em outro momento, mais crucial para o relato como um todo, já que não visa a simplesmente reprisar o que foi dito anteriormente: a narrativa, que em um primeiro momento abarca todos os países de 1962 a 2003, retrocede ao ano inicial para refazer a passagem do tempo, de modo a mostrar uma comparação em particular entre dois estados nacionais, os Estados Unidos e o Vietnã. Isso se dá a partir do instante 5:03, quando Rosling retorna ao ano de 1962 e reinicia o decurso cronológico, agora enfocando apenas estes dois países que travaram entre si uma guerra, de 1955 a 1975, a fim de ilustrar mais minuciosamente sua argumentação.

Seu intuito é mostrar que apesar de ter sofrido em seu próprio território os efeitos diretos da guerra, como a redução da expectativa de vida de sua população, o Vietnã, após o término do conflito, não deixou de seguir a tendência mundial de ter habitantes vivendo por mais tempo e constituindo famílias com um número menor de membros, chegando a ter, em 2003, índices nestes quesitos próximos aos que os Estados Unidos tinham perto do fim do conflito, em 1974. Nesse sentido, pode-se dizer que a apresentação de Rosling se vale de uma retomada do tempo cronológico para mostrar as ações em uma escala diferente: se em um primeiro momento apresentou os países se transformando em conjunto para dar uma ideia da tendência continental e mundial dessas transformações, em um segundo momento procurou focar casos mais individualizados, que reforcem as conclusões tiradas no âmbito mais geral. Assim, vale-se de um recurso também muito utilizado na criação ficcional, o de buscar expressar uma verdade geral a partir da representação de um caso particular. No que concerne ao ritmo e à velocidade, pode-se dizer que a apresentação de Rosling é muito rápida, comprimindo uma passagem de cerca de 40 anos, mostrada duas vezes, em quase quatro minutos de narração. Essa velocidade e o ritmo marcado da entonação e do gestual colaboram decisivamente para o efeito de simulação de uma locução esportiva, pois esta se caracteriza justamente pela rapidez e agilidade do narrador em apresentar uma história que se produz diante de seus olhos. *Tempo de leitura*: O tempo de leitura deve ser considerado em duas instâncias. A primeira seria o tempo de leitura do momento em que a apresentação foi realizada em um auditório no *TED talk*. Neste caso, o tempo da leitura é exatamente igual ao tempo do discurso, já que a recepção acontece concomitantemente à elocução. A segunda instância se trata do tempo de leitura do espectador que assiste à gravação da apresentação em meios audiovisuais digitais. Neste caso é facultável ao espectador uma série inumerável de possibilidades como assistir ao filme todo de uma vez, sem interrupções; parar a assistência em algum momento para retomá-la posteriormente; adiantar alguma parte que não interessa no momento ou retroceder para rever algum ponto que gerou dúvidas ou inquietações; entre tantas outras que acabam por gerar um tempo de leitura que dificilmente corresponde ao tempo da história e do discurso.

Tema ou argumento: Contrariando o senso comum reinante em nações europeias desenvolvidas, não cabe mais dividir o mundo em dois tipos de países: os do “mundo ocidental” – caracterizados por populações em que os indivíduos vivem mais e constituem famílias com poucos indivíduos (vida longa em famílias pequenas) – e os do “terceiro mundo” – caracterizados por populações em que os indivíduos vivem menos e constituem famílias com muitos indivíduos (vida curta em famílias grandes).

Plano da referência

A narrativa de Rosling se refere a acontecimentos verídicos e a estados nacionais realmente existentes no mundo. Tais eventos são autenticados, de um lado, por registros históricos – amparados em vestígios ou documentos que comprovam a ocorrência dos fatos mencionados, como o fenômeno da industrialização e a epidemia de AIDS nos anos 1990 – e, de outro, por dados de pesquisas estatísticas – realizadas por órgãos governamentais dos diversos países citados –, reunidos, organizados e divulgados pela ONU. Além disso, o local de onde Hans Rosling realiza seu ato de elocução (o *TED talk*), assim como sua própria reputação como pesquisador de saúde global do instituto *Karolinska*, da Suécia, concedem a confiança necessária para que os espectadores acreditem que seu relato se baseia em fatos verídicos e que foi construído em cima de uma metódica investigação científica. Isso posto, é preciso pontuar que esta apresentação de fatos cientificamente validados dificilmente seria tão eloquente e até mesmo possível sem um notável trabalho de composição textual (verbal e pictórica) e de

representação teatral. Isso porque, em primeiro lugar, acompanhar transformações que se dão em coletivos humanos localizados em diferentes pontos do globo terrestre por meio de uma visão global, pan-óptica, é uma tarefa que, restringida às possibilidades materiais do mundo real, em muito excederia as capacidades físicas e psíquicas de um ser humano, sendo apenas possível se este dispusesse de uma consciência divina. De fato, ninguém pode, nem mesmo do alto de uma montanha ou mesmo de uma estação espacial, enxergar o planeta inteiro de uma só vez. Se tal tarefa impossível é factível para um humano é porque seu intelecto e arte são capazes de refigurar simbolicamente a realidade. E isso é feito por meio da linguagem (que faz as coisas do mundo real equivalerem a signos), da ciência (que resume os fenômenos em conceitos, fórmulas e modelos), da estatística (que reduz características individuais a números cuja soma traz uma compreensão do coletivo) e da poética (no sentido de produção de obras representativas, que criando representações de instâncias particulares, revela verdades sobre o todo). O que se quer dizer com isso é que apenas na instância da ficção – no sentido de composição do texto, de elaboração e apresentação de um universo simbólico intratextual e de produção de uma experiência imaginária ou conceitual – é possível abarcar com um só olhar as transformações vividas pelas populações dos países do mundo, tal como ocorre na apresentação de Hans Rosling. Nesse sentido, tal apresentação parece corroborar a ficcionalização, apontada por Paul Ricœur, pela qual toda narrativa verídica precisa necessariamente passar para se constituir, assim como o apontamento de Jacques Rancière, de que o real precisa ser ficcionalizado para poder ser pensado. Tendo inevitavelmente que trazer a realidade para o campo da verbalização, da imaginação e da produção de obras representativas a fim de tornar compreensível as transformações pelas quais passam as populações dos estados nacionais, Hans Rosling não se intimidou em se valer da narrativa para dividir com seus espectadores as descobertas que fizera analisando dados estatísticos. E o fez de maneira hábil, fazendo uso de um artifício (comparável, como dito, ao dos romances epistolares e das autobiografias fictícias) que transportou os espectadores ao palco imaginário onde aqueles fatos se desenrolavam. A eficácia de sua apresentação em cativar os espectadores pode ser constatada não somente no grande número de visualizações da apresentação na internet, como também na quantidade significativa de comentários elogiosos postados.

Efetuada o exame da apresentação visual de estatísticas realizada por Hans Rosling, as seguintes conclusões podem ser listadas:

1. Hans Rosling assume claramente a postura de um narrador e, também, um papel dramático: o de um locutor esportivo que narra uma imaginária corrida entre países em busca de uma população mais saudável (com maior expectativa de vida e menos mortalidade infantil); agindo assim ele se insere como personagem na história, testemunhando os fatos tão logo estes ocorram;
2. A ação principal é o devir dos estados nacionais (representados por círculos) de uma situação inicial (populações com baixa expectativa de vida e organizadas em famílias grandes) para uma situação final (populações com alta expectativa de vida e organizadas em famílias pequenas); há mudanças mais bruscas nas nações a partir de

acontecimentos que aumentam ou diminuem suas populações (planejamento familiar, saneamento básico, guerras, epidemias, industrialização, planos econômicos, etc.);

3. Rosling comprime 41 anos de história em quase 4 minutos de apresentação, valendo-se a todo momento de idas e vindas no tempo, acelerações, saltos e “*replays* instantâneos”; Tal fato demonstra todo seu trabalho plástico de configuração de uma obra com vistas a gerar uma experiência fictícia do tempo, pela qual produz o engajamento da plateia e sua transposição fictícia a um observatório imaginário de onde se pode presenciar as transformações demográficas que ocorrem nos estados nacionais e no mundo.

Com isso, pode-se dizer que na apresentação de Hans Rosling foram verificados todos os elementos narrativos essenciais (narrador, objetos narrados e dinâmica temporal), o que permite classificá-la como uma narrativa e também como uma história estatística, já que sua finalidade era a de estabelecer uma história a partir de um conjunto de dados.

Em comparação com os objetos analisados anteriormente – o relatório da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*, a página de infográficos e a notícia jornalística – a apresentação de Hans Rosling, talvez por ter sido concebida desde o princípio como uma narrativa ou, então, pela maior competência do autor para narrar, é a mais bem sucedida em termos de produzir uma unidade temporal completa. Ele consegue isso porque sua história tem um desfecho claro, embora colocado num ponto indefinido no futuro: todas as nações encontrarão um final feliz, representado por uma população mais saudável, com maior expectativa de vida e planejamento familiar.

Assim, deve-se pontuar que no exame da apresentação visual de estatísticas empreendida por Hans Rosling, o autor se valeu claramente da forma narrativa, ou seja, da configuração de uma intriga, para comunicar uma argumentação de base inegavelmente científica, sem que isso necessariamente pusesse em risco o estatuto de veracidade dos fatos apresentados. Obviamente, o valor do argumento ou da interpretação realizada por Hans Rosling é passível de crítica por parte de seus pares, cabendo a estes avaliar seu juízo de que as nações do mundo caminham todas para a igualdade em termos de expectativa de vida e condições de vida das famílias.

Contudo, como exposto anteriormente, o objetivo aqui não é o de julgar a correção das interpretações, mas o de verificar a pertinência da aplicação da forma narrativa para a apresentação de informações validadas cientificamente. Neste sentido, não só a análise da apresentação de Hans Rosling como os exames do relatório da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*, da página de infográficos e da notícia jornalística apontam que o relato de resultados de pesquisas estatísticas não prescinde dos elementos indispensáveis à constituição de uma narrativa e, portanto, o conceito de composição da intriga certamente pode contribuir como princípio para elaboração desta modalidade de comunicação técnico-científica.

5.4. Configuração de narrativas verbo-icônicas: aplicação do princípio de composição da intriga à apresentação de estatísticas dos Censos Demográficos

Neste momento da presente tese, tomo a liberdade para usar mais diretamente a palavra, pois, como adiantei no capítulo 2, uma parte importante do estudo aqui conduzido é o próprio trabalho do designer em sua tarefa de configurar a apresentação gráfico-visual de estatísticas. Esta é uma tarefa à qual tenho me dedicado no exercício de minhas atividades como designer gráfico do IBGE, sobretudo a partir do momento em que passei a colaborar para a revista interna da instituição, a *Fala, IBGE*, com uma seção intitulada *infográfico*¹²⁹. Nesta seção o que basicamente faço é consultar o relatório de alguma pesquisa recém divulgada pelo IBGE, selecionar algumas partes, “traduzir” as informações para uma linguagem verbo-icônica e distribuí-las no espaço de uma página de 21,0 por 27,5 centímetros.

Neste meu trabalho de configuração de uma página de infográficos, minhas referências principais são as que venho estudando desde meu mestrado, em que tratei do tema da comunicação de estatísticas por intermédio da infografia. Dentre estas posso destacar os princípios de excelência gráfica de Edward Tufte, a semiologia dos gráficos de Jacques Bertin, o sistema ISOTYPE (*International*

¹²⁹ As edições da revista *Fala, IBGE* estão disponíveis em formato eletrônico em <<http://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?view=detalhes&id=7295>>. A seção “infográfico” fica na 3ª capa.

*System of Typographic Pictorial Education*¹³⁰) desenvolvido por Otto e Marie Neurath e as considerações de Alberto Cairo sobre a infografia (mais adiante, detalho melhor todas estas referências). Apenas depois que concluí o mestrado é que tomei conhecimento das “histórias estatísticas” sugeridas pela ONU, ao realizar o curso de elaboração de gráficos ministrado por Pedro Luis do Nascimento Silva na Escola Nacional de Ciências Estatísticas - ENCE, instituição de ensino que integra o IBGE. Desde então, procuro considerar as recomendações englobadas pelo conceito de “história estatística” na realização de meu trabalho.

No entanto, como visto, o guia da ONU sobre as histórias estatísticas não ajuda muito no que diz respeito mais especificamente a compor narrativas. Suas recomendações são verdadeiramente úteis, sobretudo no que tange ao tratamento das estatísticas, para que elas não sejam descontextualizadas nem sejam mostradas de maneira matematicamente incorreta. Há dicas básicas para a construção do lide ou da estrutura da apresentação, particularmente úteis para quem não tem conhecimentos aprofundados de jornalismo, assim como orientações para o desenho das tabelas e dos gráficos; no entanto estas últimas não são aprofundadas e apenas repetem, em termos gerais, o que facilmente se encontra em textos sobre design da informação. Para se saber mais sobre narrativa é preciso recorrer a outras fontes, o que é exatamente aquilo que procurei fazer aqui e que motivou, inclusive, a realização do presente estudo.

Menções sobre narrativa podem ser encontradas nas referências sobre design da informação com que costumo trabalhar, principalmente em Edward Tufte – que fala em apresentações gráfico-visuais de informações que são narrativas de espaço e tempo (onde o espaço da folha ou da tela são utilizados para representar o tempo) – e em Alberto Cairo – que afirma ser importante um infográfico ter uma estrutura narrativa que dê sentido aos dados mostrados. No entanto, nem um autor nem o outro tratam da narrativa no nível de aprofundamento que se buscou aqui, e menos ainda dos inevitáveis reflexos da ficção sobre o relato de conteúdos pretensamente verídicos.

Mais útil e aprofundada em relação a estes aspectos é a metodologia de projeto do design de histórias, com a qual passei a tomar contato quando reingressei na pós-graduação em design da PUC-Rio para cursar o doutorado. Tal

¹³⁰ “Sistema Internacional de Educação Tipográfica e Pictórica”, em tradução livre.

metodologia trabalha com conceitos e ferramentas que tornam mais produtiva a tarefa de configurar narrativas em meios gráfico-visuais a partir de linguagens verbo-icônicas, como o argumento, a topificação, a escaleta, o roteiro, o *storyboard*, o *concept art* e o mapa de tempo (GAMBA JUNIOR, 2013, p. 76-80). A utilização destes conceitos e ferramentas se dá em um processo criativo que pode ser resumido da seguinte maneira:

- 1) A partir de um *briefing* – que define a finalidade, o veículo, o público alvo, as técnicas, os prazos, o orçamento e as demais restrições de projeto –, o argumento – uma síntese prospectiva da narrativa, que traz a questão nuclear da história, seu universo temático e elementos constitutivos (ações, personagens e cenários) – pode ser elaborado e dar início ao processo de composição da intriga para meios visuais;
- 2) De posse do argumento, a intriga pode ser topificada, ou seja, decupada em ações pontuais ou sequências de ações que são nucleares para o desenvolvimento da história;
- 3) Em seguida, as ações topificadas são descritas em maiores detalhes e sua ordenação é ensaiada com a ajuda da técnica da escaleta, que permite rearranjá-las livremente de acordo com o ritmo que se queira imprimir para a narrativa;
- 4) Definidas as ações e seu sequenciamento, elabora-se um roteiro, que desenvolve a intriga textualmente e discrimina como as ações serão representadas verbal (falas dos personagens), imagética (figurinos, cenografia, enquadramentos, movimentos de câmera, fotografia) e sonoramente (sonoplastia, acompanhamento musical), de acordo com as linguagens, técnicas e veículos escolhidos;
- 5) A partir do roteiro, pode-se realizar um *storyboard*, que nada mais é do que a representação por imagens de momentos-chave do roteiro textual, a fim de indicar aspectos de movimento de câmera e enquadramento difíceis de descrever verbalmente (também se pode usar um *storyboard* no lugar de um roteiro textual, pois este é atualmente entendido como uma forma de roteiro híbrido de texto e imagem); e
- 6) A partir do roteiro e/ou do *storyboard*, a narrativa pode ser consubstanciada nos suportes físicos previstos no *briefing*.

Ao longo do processo descrito acima, também é realizado o *concept art*, uma atividade que corresponde à conceituação estética da narrativa, ou seja, à definição dos estilos, da paleta cromática e outros aspectos da dimensão visual dos personagens e cenários. Em outras palavras, o *concept art* diz respeito a uma série de detalhes essenciais à visualidade da narrativa e que estão ligados à direção de arte do projeto.

Para dar conta da dinâmica temporal da narrativa, outro instrumento do design de histórias bastante útil é o mapa de tempo, um gráfico com eixos vertical e horizontal que torna visível a relação entre o tempo da história – a sucessão cronológica das ações, representado no eixo vertical – e o tempo da leitura – a ordem com que as ações são mostradas pelo narrador ao leitor, representado no eixo horizontal. A linha desenhada pelos pontos em que um eixo encontra o outro funciona como uma visualização da figura da intriga, ao tornar visíveis a velocidade com que as ações se sucedem, as voltas no tempo da história (analepses), os saltos (prolepses) e as pausas. Deste modo, o gráfico de tempo auxilia o configurador da intriga a determinar a ordem e o ritmo com que são apresentadas as ações topificadas, assim como a demarcação e duração dos momentos distintos de uma narrativa (introdução, desenvolvimento, conflito, clímax, solução e desfecho).

Foi procurando seguir o processo delineado pela metodologia do design de histórias que se realizou um exercício experimental de configuração de uma narrativa verbo-icônica destinada à apresentação de estatísticas. Este exercício se deu no âmbito de um projeto do Laboratório de Design de histórias (Dhis) da PUC-Rio, iniciado em 2015: a realização de uma espécie de docuficção (gênero narrativo que se situa entre o documentário e a ficção) a respeito das diferentes tribos de jovens cariocas que se sucedem desde 1950. Neste projeto, que se insere no contexto da comemoração dos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, dados históricos, socioculturais e estatísticos dão suporte à criação de pequenas narrativas sobre integrantes de cada tribo carioca; estas, por sua vez, integram-se de modo a compor uma grande narrativa a respeito da juventude carioca. Os personagens apresentados e suas pequenas histórias particulares são fictícios, porém perfeitamente plausíveis de terem existido e acontecido (já que se baseiam em fatos amplamente documentados) na grande história coletiva da cidade do Rio

de Janeiro (que se insere em uma história maior, a do Brasil, que, por sua vez, se insere na do mundo).

Dentro do projeto, além da criação ficcional de alguns personagens que representam tribos cariocas marcantes (no caso, “as moças casadoiras”, os “tipões” e os “transviados” dos anos 1950 e os adeptos da “bossa nova” e os da “jovem guarda” dos anos 1960), fiquei incumbido de compor, por intermédio de infográficos, uma história das transformações vividas pela juventude carioca ao longo de 60 anos (de 1950 a 2010). Para tanto, utilizei dados dos censos demográficos do Brasil e procurei, assentado nestes, configurar uma narrativa verbo-icônica, aplicando o modelo de composição da intriga e os conceitos e ferramentas do design de histórias. Assim, realizei um procedimento que pode ser resumido na seguinte sequência:

1. Estabeleci um argumento (síntese prospectiva): “uma história infográfica sobre as transformações vividas pela juventude carioca de 1950 a 2010”;
2. Tendo por base o argumento estabelecido, busquei, nos resultados dos censos demográficos do Brasil, dados que ajudassem a contar as mudanças passadas pela população jovem da cidade do Rio de Janeiro ao longo do período delimitado e os topifiquei;
3. Da topificação dos dados, selecionei alguns e procurei integrá-los em uma intriga, estipulando, com a ajuda da escaleta, um arranjo sequencial entre estes; e
4. Consubstanciei a intriga delineada em suporte gráfico-visual a partir da infografia (escrita da informação em linguagem verbo-icônica).

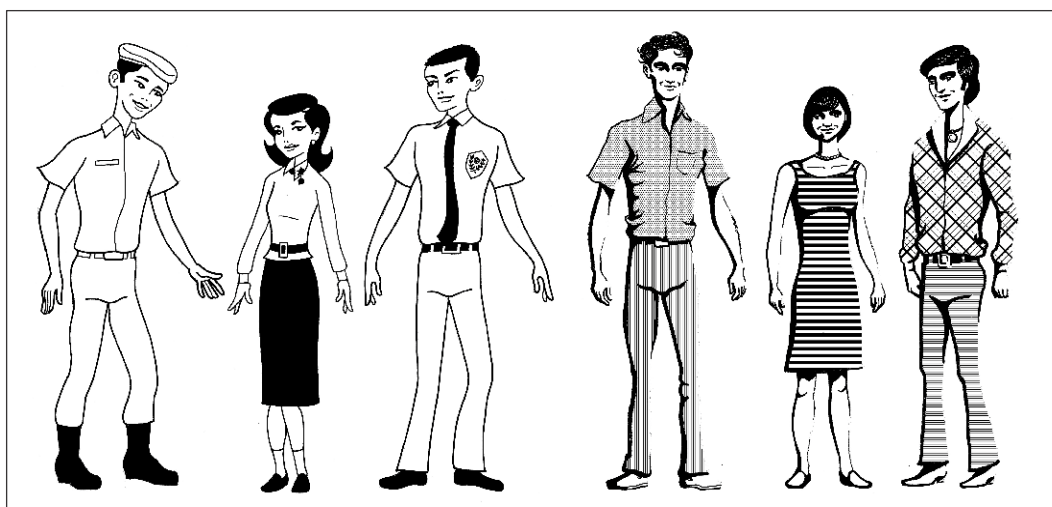


Figura 16 – *Concept art* de personagens para a documentação sobre a juventude carioca.

Fonte: o autor.

Neste processo criativo, a definição de um argumento, assim como o emprego das técnicas da topificação e da escaleta se provaram eficazes para a busca, seleção e organização dos dados. O argumento e a topificação serviram como um filtro para adentrar e percorrer um arquivo de dados muito extenso e complexo, ajudando a definir aqueles que seriam mantidos e aqueles que seriam cortados. Já a escaleta foi produtiva para o estabelecimento do arranjo dos dados, propiciando a múltipla reordenação dos que foram selecionados até que se alcançasse a sequência mais adequada. A título de síntese, vale dizer que o argumento, a topificação e a escaleta funcionaram, acima de tudo, como verdadeiros procedimentos heurísticos, propiciando a descoberta de várias possibilidades de selecionar e arranjar os dados a fim de tirar destes uma história.

É importante ressaltar que este processo de consulta a um banco de dados e escolha dos que convinham ao argumento pré-definido também serviu como evidência de que é o autor, em seu papel de narrador, quem enxerga uma história nas estatísticas, indicando, portanto, que não há uma história que se estabeleça espontaneamente a partir dos dados. Em outras palavras, verificou-se com o exercício experimental que não são os fatos que se contam, mas que eles são sempre contados por alguém. Se um fato parece se contar, isso certamente não passa de um artifício literário, um efeito induzido pela forma como a obra foi configurada. Daí se conclui que a questão não se resume a descobrir a história escondida nas estatísticas, mas em encontrar as estatísticas que corroborem um argumento e com estas compor a intriga, agenciando-as em uma sequência.

Indo adiante, vale mencionar que não senti a necessidade de estabelecer um roteiro textual, já que se tratava de um exercício experimental para testar a composição de uma narrativa por intermédio da infografia, no sentido de escrita da informação em linguagem verbo-icônica, como proponho na presente tese. Sendo assim, não era preciso discriminar verbalmente como os fatos selecionados e arranjados em uma intriga seriam representados pictoricamente pelo simples motivo de que eu já redigia de modo verbo-icônico e já realizava esta redação híbrida de palavras e imagens sobre o suporte gráfico-visual que seria o veículo final para minha narrativa. Vale acrescentar que, pela mesma razão, a conceituação estética, o *concept art*, foi realizada diretamente no próprio trabalho de composição, sendo testadas diferentes alternativas de representação para os fatos selecionados.

Neste ponto, que diz respeito à consubstanciação da narrativa sobre a base material que lhe serve de veículo de expressão, é preciso que eu forneça maiores detalhes sobre minhas referências em termos de linguagem visual gráfica e infografia, afinal estas condicionam qualquer texto verbo-icônico com a finalidade de comunicar estatísticas que eu venha a compor. Eu discorro em maior profundidade sobre algumas destas fontes em minha dissertação de mestrado, sobretudo em um capítulo dedicado ao código visual gráfico e em outro que trata de design da informação e infografia (CORREIA & MORAES, 2009). Quanto às principais e às mais atuais, devo apresentá-las diretamente aqui, ainda que de modo breve, pois elas ajudam a explicar as opções estéticas e funcionais empregadas na narrativa verbo-icônica que compus.

As primeiras referências que preciso mencionar são autores que atestam a existência de uma linguagem visual gráfica, com regras gramaticais próprias, pelas quais são conjugados signos verbais e pictóricos. Entre estes autores destaco Michael Twyman, que propõe um modelo das linguagens no qual está prevista a possibilidade de uma linguagem visual gráfica (TWYMAN, 1985, p. 246); W. J. T. Mitchell, que em seus estudos explora as inter-relações do verbal com o icônico (MITCHELL, 2015 e 1986); Gunther Kress e Theo Van Leeuwen, que tratam da multimodalidade ou expressão em múltiplos modos concomitantes (KRESS, 2010) e trazem uma gramática do design visual (KRESS & LEEUWEN, 2006); e Lev Manovich, que além de discorrer sobre a linguagem da nova mídia (MANOVICH, 2002), apresenta uma estética da informação (ibidem, 2007).

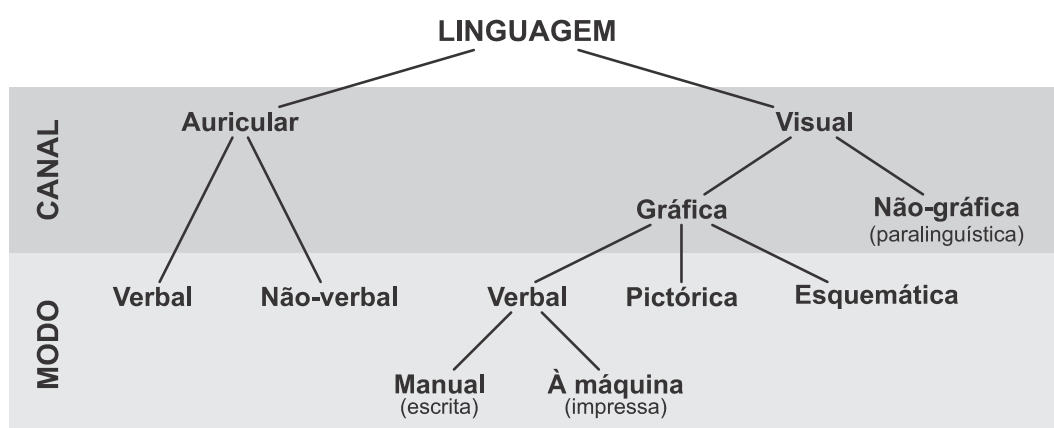


Figura 17 – Modelo da linguagem de Michael Twyman (TWYMAN, 1985, p. 246).

Uma referência basilar é a semiologia dos gráficos (*sémiologie graphique*) delineada por Jacques Bertin, pela qual são estabelecidos os fundamentos da linguagem visual gráfica dos diagramas estatísticos (BERTIN, 2010). A

semiologia dos gráficos se baseia nas inúmeras variações admitidas de três sinais gráficos elementares: o ponto, a linha e a superfície. Estes sinais podem variar em termos de cor, tonalidade, textura, forma, tamanho e direção. A partir destas variações surgem variáveis visuais de duas naturezas: as variáveis de imagem e as variáveis de separação. As variáveis visuais de imagem (*variables de l'image*) são aquelas que atribuem significados quantitativos aos objetos representados: a localização no plano, o tamanho e o valor de tonalidade. As variáveis visuais de separação (*variables de séparation*) são as que categorizam e diferenciam os objetos representados: a textura, a cor, a direção e a forma.

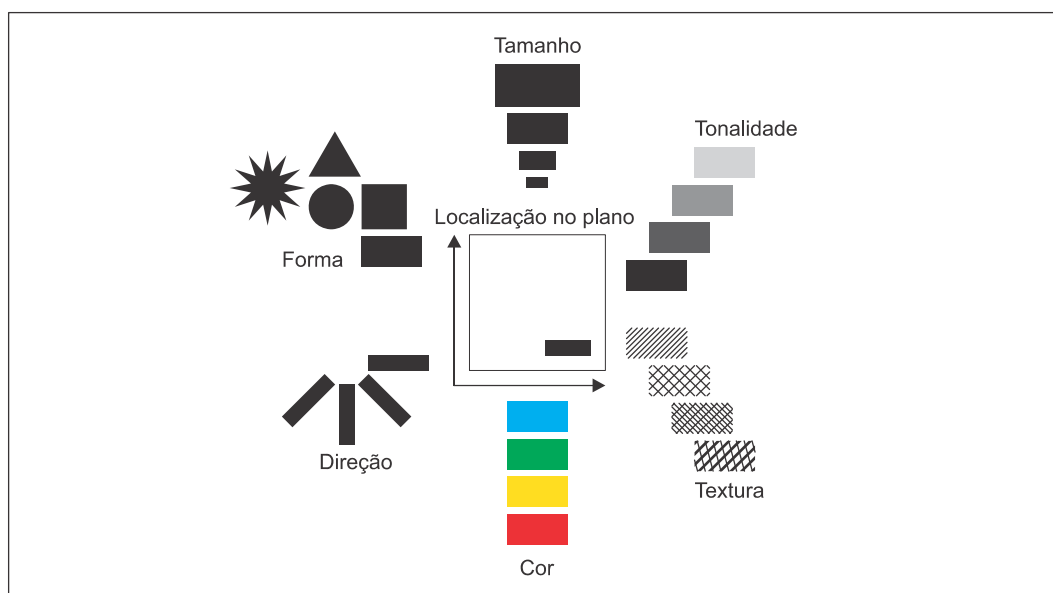


Figura 18 – Variáveis gráficas da semiologia dos gráficos (BERTIN, 2010).

A grande vantagem das variáveis visuais é que estas foram estabelecidas para tirar proveito das peculiaridades do sistema humano de percepção visual e, com isso, tornar as relações e padrões formados pelos dados espontaneamente perceptíveis pelo canal da visão. Em outras palavras, as variáveis visuais fazem com que a informação útil presente em um conjunto de dados se torne visível graças ao uso racional de cores, tonalidades, texturas, formas, proporções, disposição espacial, etc. Não à toa, Bertin se refere a sua semiologia dos gráficos como uma “linguagem para o olho” (BERTIN, 2010, p. 2), afinal ela torna visualmente nítidos objetos e quantidades difíceis de discernir quando representados por números e palavras justapostos em profusão.

Outra contribuição importante de Bertin é a distinção que ele faz entre dois tipos de gráfico: o gráfico de tratamento (*la graphique de traitement*), que produz

uma visualização total do conjunto de dados, a fim de que se possa explorá-lo em busca de informações úteis; e o gráfico de comunicação (*la graphique de communication*), destinado a apresentar ao público as descobertas feitas graças ao gráfico de tratamento¹³¹ (BERTIN, 1977, p. 22). De acordo com Bertin, os gráficos de tratamento servem “para descobrir o que é preciso dizer ou fazer”¹³² e os gráficos de comunicação seriam “um meio de fixar e dizer aos outros o que foi descoberto”¹³³ (ibidem).

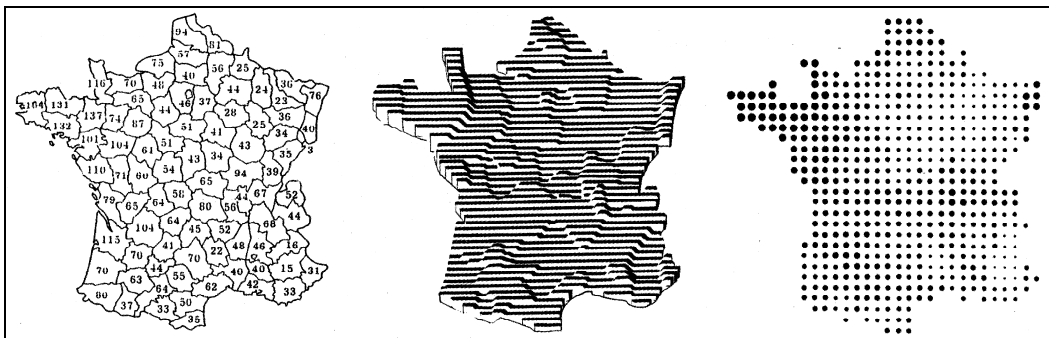


Figura 19 – Exemplo de aplicação da semiologia dos gráficos de Jacques Bertin (BERTIN, 2010).

Outra referência fundamental é o sistema ISOTYPE desenvolvido por Otto e Marie Neurath. Tal sistema, baseado em signos pictóricos, foi idealizado como uma espécie de linguagem universal capaz de transmitir informações de maneira unívoca a qualquer pessoa do mundo, independentemente de sua cultura, idioma ou nível de instrução. Embora assentado em um ideal difícil de ser alcançado, o sistema ISOTYPE estabeleceu um horizonte a ser alcançado e se tornou muito influente, inspirando artistas como Gert Arntz e catalizando o surgimento dos infográficos contemporâneos¹³⁴.

¹³¹ Vale notar que, de certo modo, estas duas definições feitas por Bertin se encaixam na abordagem proposta por Alberto Cairo (vide seção 2.4): o gráfico de tratamento seria mais exploração que apresentação e, portanto, mais visualização; já o gráfico de comunicação seria mais apresentação e, portanto, mais infográfico. Tendo isso em vista, é possível sintetizar o pensamento dos dois autores e enxergar as visualizações da informação como gráficos de tratamento e os infográficos como gráficos de comunicação.

¹³² Tradução livre para a expressão: “*pour découvrir ce qu’il faut dire ou faire*”.

¹³³ Tradução livre para a expressão: “*un moyen de fixer et de dire aux autres ce que l’on a découvert*”.

¹³⁴ Segundo Paul Mijksenaar, o sistema ISOTYPE “contribuiu para o desenvolvimento dos pictogramas, e, indiretamente, para os ‘infográficos’ que estão se tornando cada vez mais populares nos jornais e revistas” (MIJKSENAAR, 1997, p. 30).

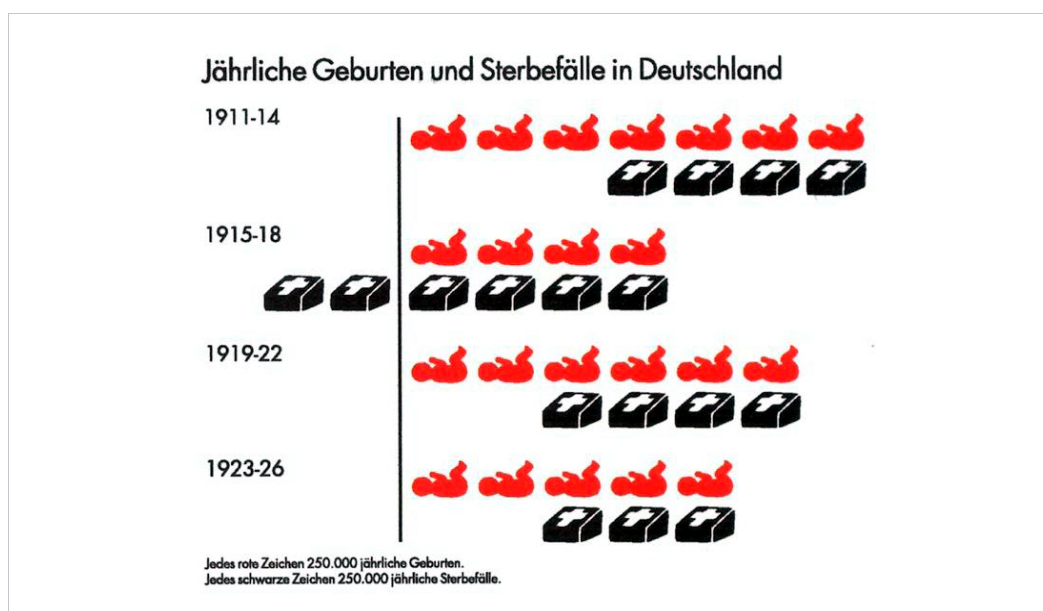


Figura 20 – “Nascimentos e mortes anuais na Alemanha”, em tradução livre. Gráfico desenvolvido por Otto e Marie Neurath, segundo o sistema ISOTYPE (NEURATH & KINROSS, 2009).

Um manancial de referências do qual também me sirvo são as obras de Edward Tufte – *The Visual Display of Quantitative Information* (TUFTE, 2006a); *Envisioning Information* (ibidem, 2006b); *Beautiful Evidence* (ibidem, 2006c) e *Visual explanations* (ibidem, 2005) – por estas trazerem um exame aprofundado a respeito da apresentação gráfico-visual de informações técnico-científicas – suas origens, os exemplares clássicos, os usos indevidos (aqueles que o autor nomeia de “lixo gráfico”¹³⁵) – e uma série de recomendações para elaborar visualizações da informação quantitativa eficientes e honestas¹³⁶. Vale destacar que, em suas obras, Tufte indica uma estratégia para a apresentação de informações que ele nomeia de “narrativas de espaço e tempo” (TUFTE, 2006b, p. 97): tratam-se de justaposições ou encadeamentos de imagens – desenhos, mapas, diagramas estatísticos – que mostram mudanças espaciais, morfológicas e/ou cromáticas nos objetos representados, de acordo com uma sucessão cronológica.

¹³⁵ Tradução livre para “chartjunk”.

¹³⁶ Da obra seminal de Tufte – *The Visual Display of Quantitative Information* – advém seus conceitos teóricos basilares e desde então mais influentes, os princípios de “excelência gráfica” (TUFTE, 2006a, p. 51). De acordo com tais princípios, a excelência gráfica (*graphical excellence*) é a apresentação bem planejada de dados interessantes, uma questão de substância, de estatísticas e de design: uma comunicação clara, precisa, multivariada e eficiente de ideias complexas, dando ao espectador o maior número de informações fidedignas, poupando tempo de leitura, espaço de exibição e materiais de impressão (ibidem).

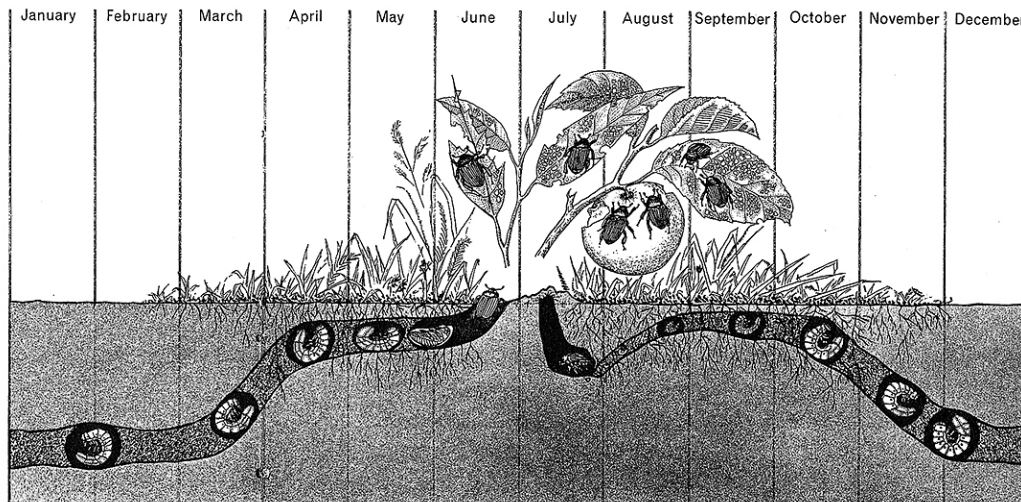


Figura 21 – Exemplo de narrativa de espaço e tempo, segundo Edward Tufte (TUFTE, 2006b, p. 110).

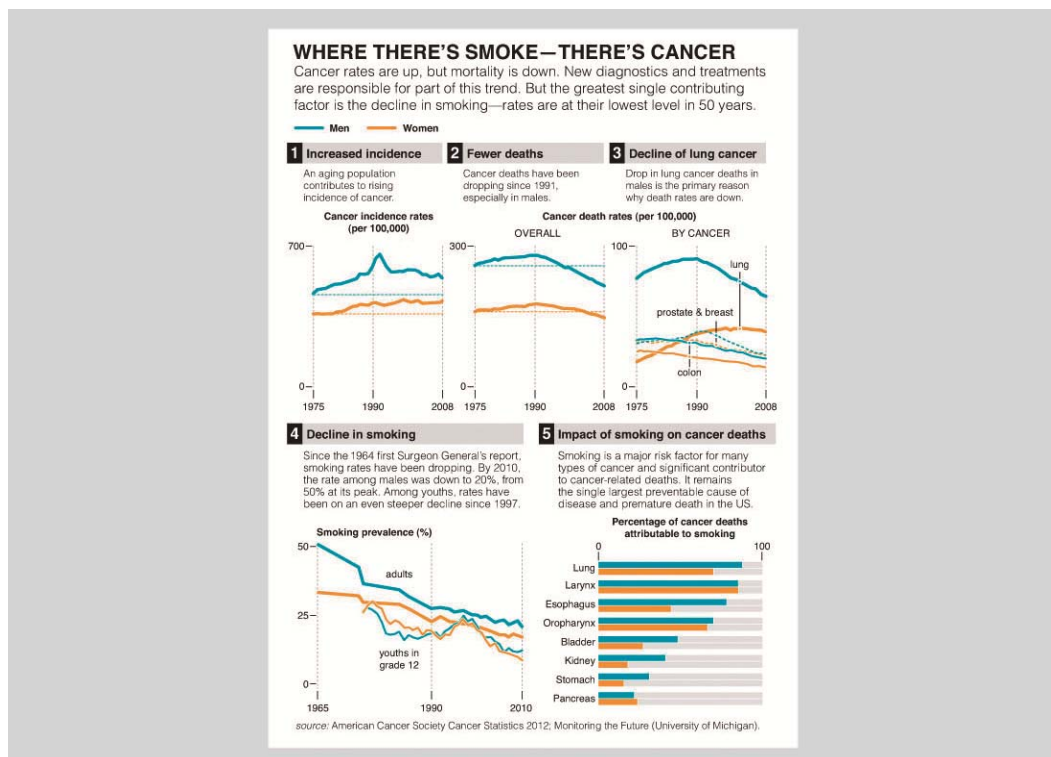


Figura 22 – Exemplo de narrativa com dados, segundo Martin Krzywinski e Alberto Cairo (KRZYWINSKI & CAIRO, 2013).

Uma última referência a que recorro constantemente são os textos de Alberto Cairo. Nestes é possível conhecer as considerações do autor sobre infografia (CAIRO, 2008) e sobre o que ele teoriza ser uma arte funcional, própria para a elaboração de infográficos e visualizações da informação (ibidem, 2013). Vale notar que Cairo tem se dedicado ultimamente à aplicação da narrativa na construção de infográficos, assinando com Martin Krzywinski um artigo sobre o

assunto, intitulado *Storytelling: relate your data to the world around them using the age-old custom of telling a story*¹³⁷ (KRZYWINSKI & CAIRO, 2013).

Listar estas referências fundamentais era imprescindível porque a influência destas pode ser facilmente reconhecida no design da narrativa verbo-icônica não ficcional composta para o presente estudo. Tais referências dizem respeito a uma linguagem visual gráfica destinada à composição de visualizações e infográficos, com a qual podem ser elaborados textos ou discursos verbo-icônicos que transmitem informações técnico-científicas. Para que tais discursos tenham a forma de uma narrativa, presume-se aqui que é preciso redigi-los segundo o princípio formal da composição da intriga, tarefa esta que pode ser otimizada ao se empregar os conceitos e ferramentas do design de histórias. Foi seguindo este pressuposto que, no âmbito de um exercício experimental, compus a narrativa “infográfica” que agora apresento em maiores detalhes e comento criticamente.

Recapitulando, a narrativa verbo-icônica não ficcional composta como exercício experimental para o estudo aqui conduzido integra o projeto do Laboratório Dhis, de criação de uma espécie de docuficção sobre a juventude carioca, com recorte cronológico dos anos 1950 aos anos 2010. O projeto – ainda não concluído até a redação final da presente tese – prevê a realização de uma exposição e a produção de um livro com os personagens criados e suas respectivas narrativas. O livro será editado em preto e branco, com o formato fechado de 25,0 por 25,0 centímetros. A narrativa infográfica aqui desenvolvida, destinada a apresentar estatísticas sobre a juventude carioca, foi pensada para ocupar quatro páginas, aproveitando o formato aberto da publicação. Uma visão geral destas quatro páginas é mostrada na figura 23; cada página individualmente é apresentada nas figuras 24 a 27. Dada a dificuldade de adaptar o formato original para as dimensões da presente tese, precisei decupar a narrativa em pedaços contíguos a fim de que os gráficos que a compõem pudessem ser apreciados em tamanho original (escala 1:1), no apêndice a esta tese.

Para o desenvolvimento da narrativa verbo-icônica experimental, inspirei-me em linhas gerais na exposição *Une Histoire*, mencionada no terceiro capítulo, buscando integrar ao meu trabalho de “infografista” as diferentes posturas que um artista pode assumir, como a de historiador, documentarista, arquivista e narrador.

¹³⁷ “Narrativa: relacione seus dados com o mundo ao redor deles com usando o antigo costume de

Também recorri veementemente à estratégia das narrativas de espaço e tempo apresentada por Edward Tufte, empregando justaposições e encadeamentos de diagramas estatísticos para tentar contar uma história sobre as transformações vividas pela juventude carioca. No mais, procurei seguir o formato da “biografia infográfica” que Nicholas Felton desenvolveu para relatar a vida de seu pai, comentada anteriormente no exame do livro *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language*, a qual guarda muitas afinidades com o modelo de narrativa com dados trazido por Martin Krzywinski e Alberto Cairo.

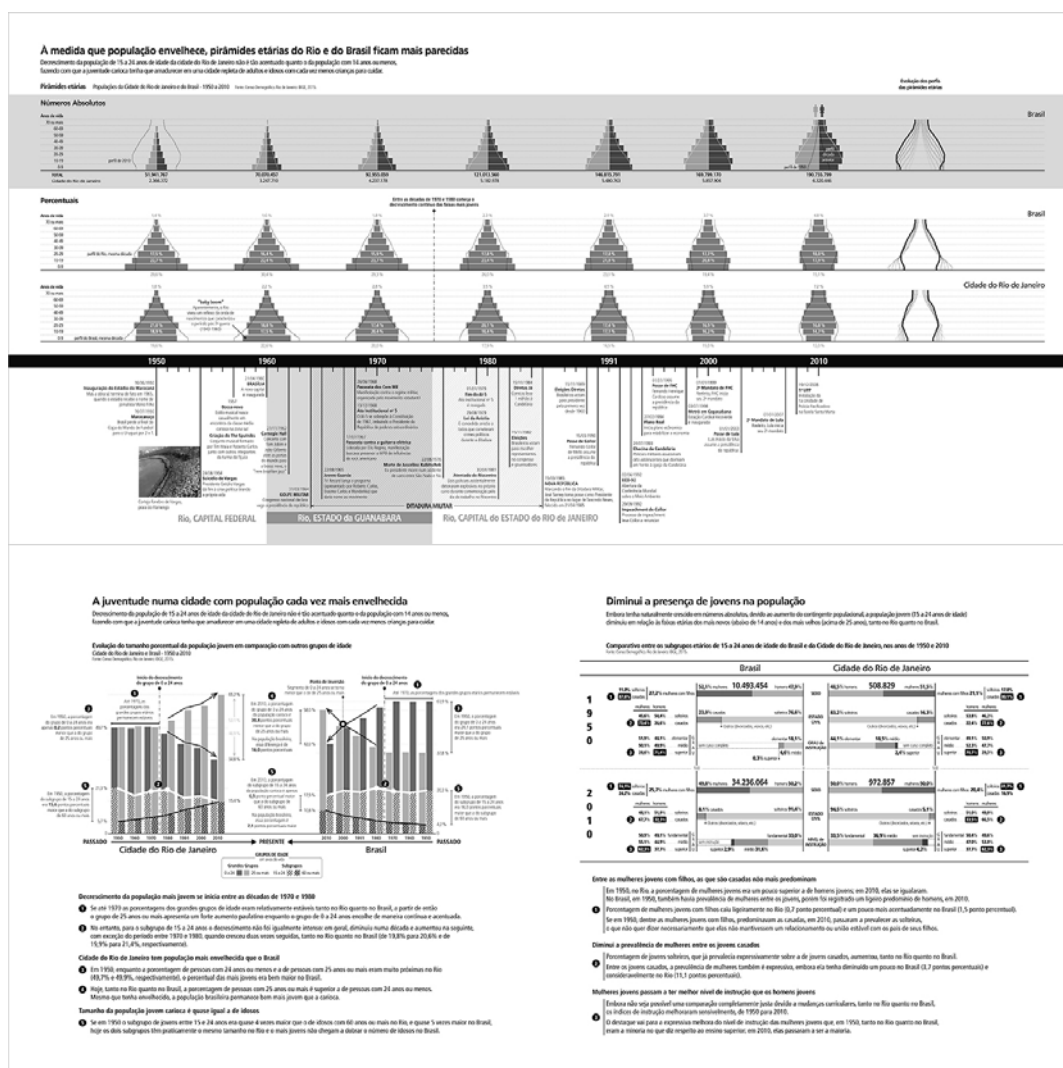


Figura 23 – Narrativa verbo-icônica que apresenta estatísticas sobre a juventude carioca: as quatro páginas, em formato aberto. Fonte: o autor.

Basicamente, o que acontece tanto na biografia infográfica desenvolvida por Nicholas Felton quanto na narrativa com dados de Martin Krzywinski e Alberto Cairo é o mesmo que se verificou no exame da página de infográficos por mim

contar uma história”, em tradução livre.

criada para a divulgação de resultados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*: o autor-narrador apenas prepara a cena para que os atores atuem, fazendo poucas intervenções e deixando a representação das ações correr por conta dos personagens. Em todos estes casos, os personagens se referem a pessoas, objetos e entidades que de fato existem (ou existiram) e são representados por formas ou grandezas geométricas (pontos, linhas e superfícies de diferentes formas, tamanhos, cores, tonalidades, texturas e posições no plano), que funcionam, no plano gráfico-visual, como atores em um filme ou peça teatral. Eventualmente, as formas e grandezas geométricas podem ser substituídas por outro tipo de atores, como pictogramas, desenhos, ilustrações e fotografias, assim como os cenários podem ser mais ricamente ilustrados. Em suma, a característica em comum que se destaca nos três casos é o narrador adotar a estratégia de tentar se apagar do relato.

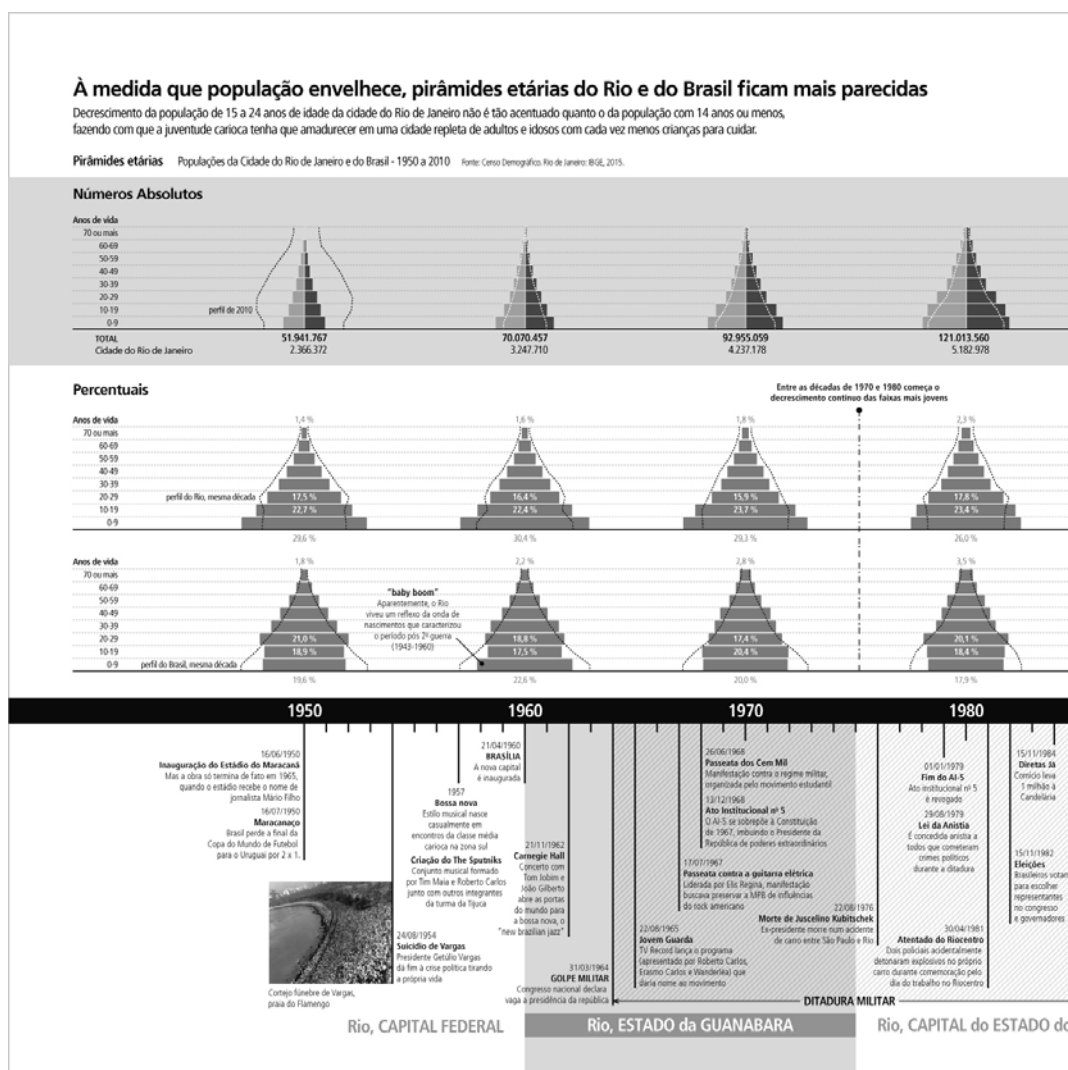


Figura 24 – 1ª página da narrativa verbo-icônica que apresenta estatísticas sobre a juventude carioca. Fonte: o autor.

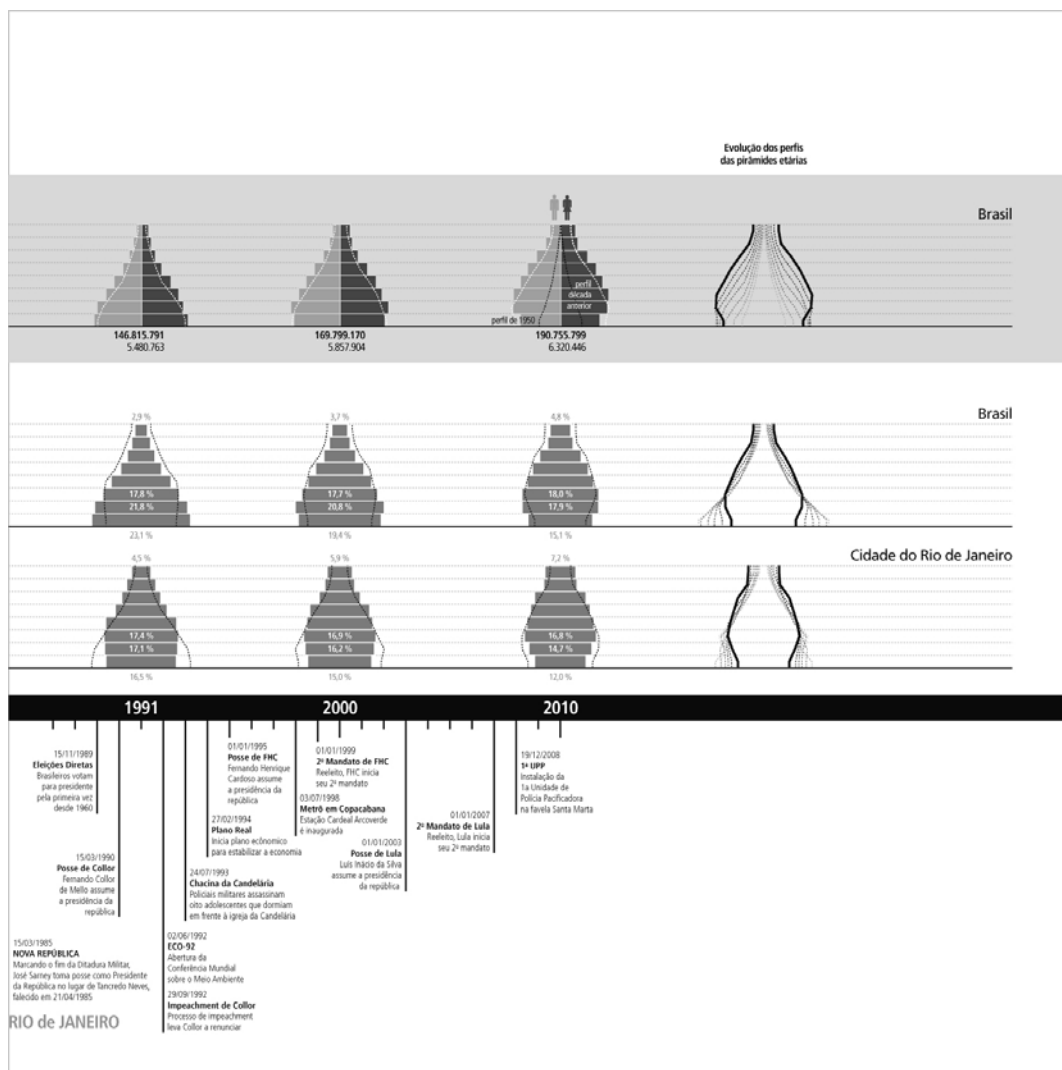


Figura 25 – 2ª página da narrativa verbo-icônica que apresenta estatísticas sobre a juventude carioca. Fonte: o autor.

Em relação à dinâmica temporal, o que procurei fazer na narrativa que configurei foi seguir a alternância entre os tempos de diferentes durações que Paul Ricœur discerne como característica da intriga histórica: a passagem de um tempo de longuíssima duração – quase imóvel, geográfico, das realidades físicas que permanecem por eras enquanto o resto se transforma (o tempo do mar, das montanhas, dos biomas, etc.) – para um tempo de longa duração – das estruturas sociais, instituições coletivas e civilizações – e deste para um tempo de média duração, das conjunturas, até chegar a um tempo curto dos acontecimentos, da dimensão dos indivíduos, cuja medida é a extensão da vida humana (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 342). Seguindo esta fórmula, o tempo curto, do indivíduo, é posto em cena pelas narrativas particulares dos personagens criados para o projeto; um tempo médio, conjuntural, confunde-se com o das tribos que se formam e se desfazem; um tempo um pouco mais longo, estrutural, é o da juventude, que

permanece como entidade demográfica embora os indivíduos que a constituem passem por ela de maneira relativamente rápida (deixando de ser jovens); e o tempo de duração ainda mais longa é o das histórias e geografias da cidade do Rio, do Brasil e do mundo.

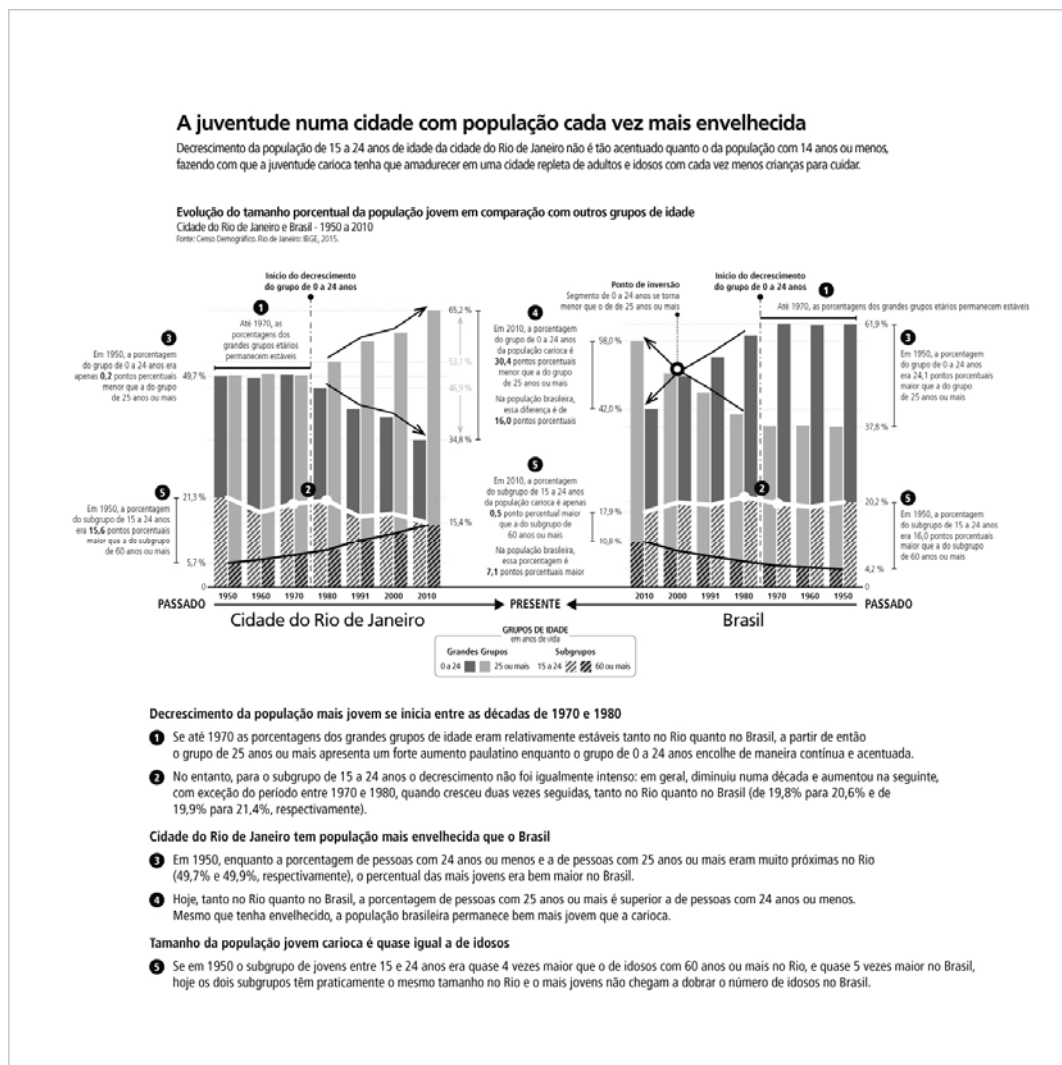


Figura 26 – 3ª página da narrativa verbo-icônica que apresenta estatísticas sobre a juventude carioca. Fonte: o autor.

Assim, tendo em vista o que Ricoeur chama de “pluralidade do tempo social” (ibidem), busquei compor a narrativa a partir da relação entre o tempo da juventude com os tempos que o abrangem, os da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil, respectivamente. Essa era, inclusive, uma demanda do projeto, já que é inegável a influência do espaço geográfico onde se situa a cidade do Rio de Janeiro sobre aquilo que se entende como juventude carioca e sobre as tribos que esta conforma. O mar e a montanha, por exemplo, desempenham um papel decisivo no modo como este espaço é ocupado, trazendo inúmeras referências

espaciais que marcam indelevelmente os grupos jovens, como a praia e o morro, a zona sul e a zona norte, bairros nobres e subúrbio, entre outros.

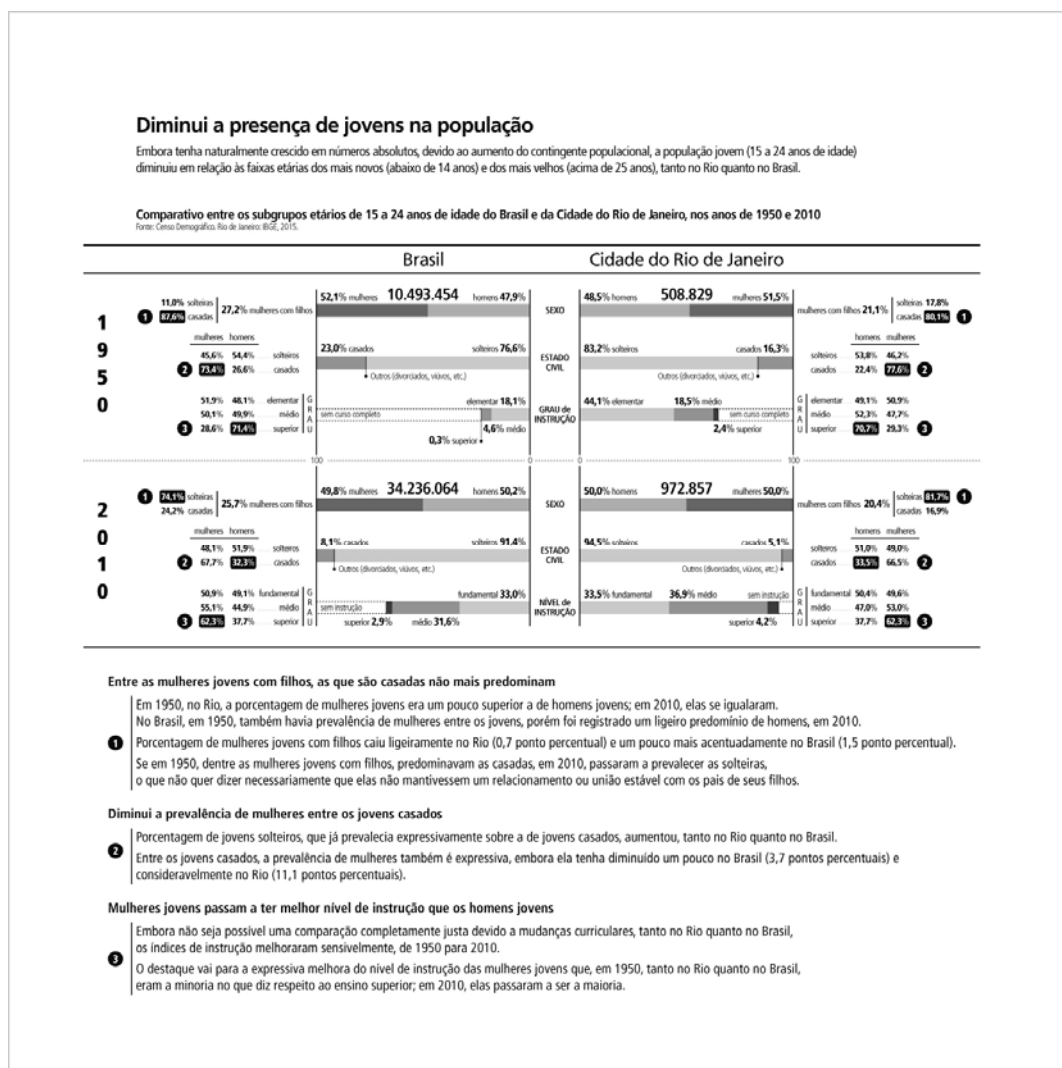


Figura 27 – 4ª página da narrativa verbo-icônica que apresenta estatísticas sobre a juventude carioca. Fonte: o autor.

Dentro do longuíssimo tempo da geografia do Rio de Janeiro se insere a história da cidade que ali surgiu e se conformou com o passar de inúmeras gerações. No devir destas gerações, inúmeras vidas vêm e vão, sendo que cada uma é marcada pela transição entre quatro fases, de fronteiras bastante permeáveis, mas que podem ser conceitualmente separadas: a infância, a juventude, a maturidade e a velhice. Se, no plano individual, ninguém permanece criança, jovem, adulto ou idoso, no plano coletivo estas fases da vida se mantêm como estruturas sociais encontradas em várias culturas humanas. Tomei estas estruturas como os personagens da narrativa, procurando estabelecer a intriga em torno de um “conflito de gerações”, não em termos de uma animosidade entre os

diferentes grupos etários, mas no sentido de confrontar a variação no tamanho de seus respectivos contingentes populacionais, no período que vai de 1950 até 2010. Para este fim, empreguei um outro conceito importante trazido por Paul Ricœur, a noção de crise, que diz respeito ao pico de um movimento duplo de fortalecimento e enfraquecimento, característico de um ciclo ou tendência (ibidem, p. 353). Em outras palavras, a crise seria para uma intriga verídica o equivalente ao “ponto de virada” de uma intriga ficcional, ou seja, o momento em que a história muda de rumo (reviravolta). Na intriga que criei, a crise acontece em algum ponto entre as décadas de 1970 e 1980, quando, a partir de então, a população mais jovem começa a declinar e a população de adultos e idosos inicia um crescimento bastante acentuado, o que pode ser conferido no gráfico destacado na figura 28.

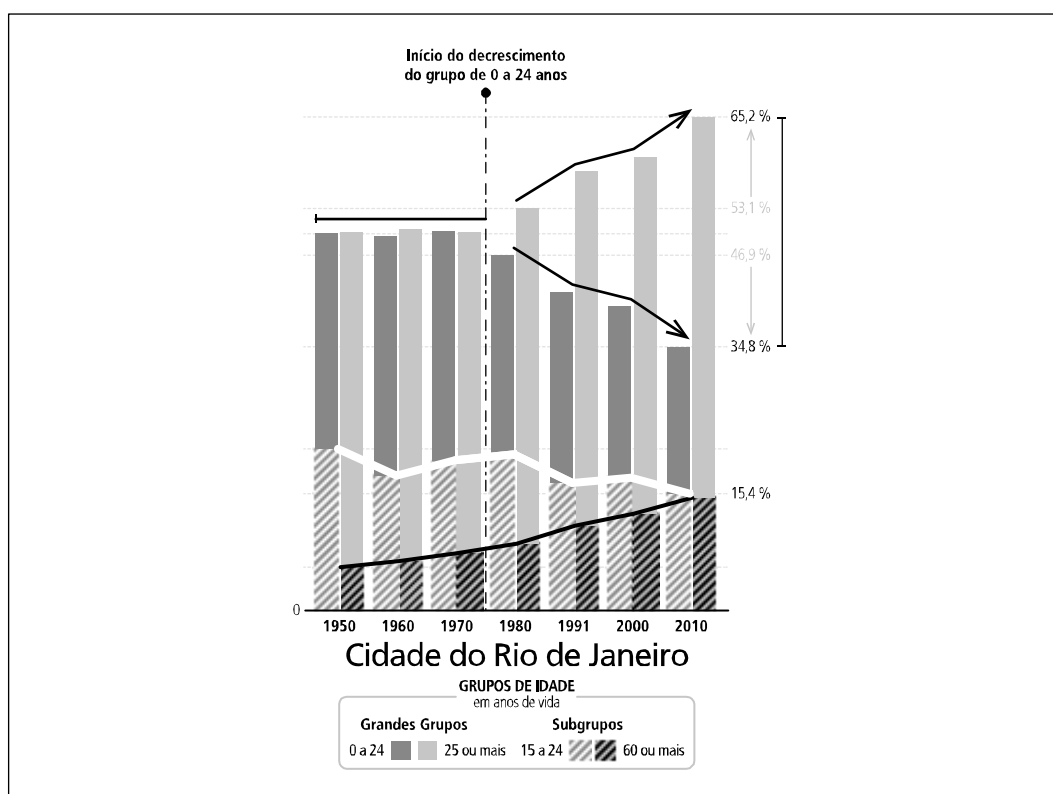


Figura 28 – Gráfico utilizado na narrativa verbo-icônica que apresenta estatísticas sobre a juventude carioca. Fonte: o autor

Neste ponto, para que fique claro como representei os personagens de minha narrativa e as transformações pelas quais passaram, é preciso que eu diga como preparei o cenário e coloquei os atores em ação. O “palco” de que dispunha era a superfície do papel, cuja dimensão máxima prevista era a de 25,0 por 50,0 centímetros (página dupla). Já a duração determinada para a minha “peça” era de quatro páginas. Neste espaço e tempo eu tinha que fazer caber uma narrativa que

concatenasse um recorte da história do Brasil e da cidade do Rio de Janeiro com as transformações vividas pelo estrato jovem de suas respectivas populações.

Decidi, então, no espaço de uma folha dupla (1ª e 2ª página), dispor um núcleo de ação que mostrasse as pirâmides etárias da cidade do Rio de Janeiro em comparação com as do Brasil, contextualizadas por uma linha do tempo que apontasse importantes acontecimentos históricos. Um segundo núcleo de ação, que considero o central, ocupa a 3ª página, apresentando um gráfico de colunas no qual pode ser visualizado o decrescimento da população mais jovem ao longo dos anos de 1950 a 2010. A 4ª página traz um terceiro e último núcleo de ação, no qual a população jovem é descrita em termos de sexo (homens e mulheres), estado civil (casados, solteiros, divorciados, viúvos, etc.) e grau ou nível de instrução (elementar, médio, superior e sem instrução formal ou curso completo).

Os “atores” empregados foram basicamente retângulos, com os quais desenhei pirâmides etárias, gráficos de colunas e gráficos de barras justapostas. Estes “atores” “vestiram” diferentes “figurinos” – tonalidades de cinza (afinal o livro está previsto para ser editado em preto e branco) e texturas (hachurados) – para se caracterizarem como diferentes personagens em cada núcleo de ação. Por exemplo, nos gráficos da 3ª página, retângulos cinza-claros representaram indivíduos de 25 anos ou mais; o hachurado preto sobre os retângulos cinza-claros, indivíduos de 15 a 24 anos; retângulos cinza-escuros, indivíduos de 24 anos ou menos; e o hachurado branco sobre retângulos cinza-escuros, indivíduos de 60 anos ou mais (vide figura 28). Já nos gráficos da 4ª página, mudanças nos tons de cinza serviram para identificar jovens de diferentes sexos, estados civis e graus ou níveis de instrução.

Indo adiante, cada núcleo de ação é aberto ou “descortinado” por meio de um subtítulo que sintetiza e antecipa o que a representação por intermédio de infográficos procura mostrar. O primeiro “ato”, na página dupla (1ª e 2ª página), é resumido pelo subtítulo “à medida que população envelhece, pirâmides etárias do Rio e do Brasil ficam mais parecidas” e mostra que os cariocas já possuíam um perfil etário mais envelhecido (pirâmides etárias mais bojudas) do que o do país como um todo, que era bem mais jovem (pirâmides etárias com bases mais largas). Ao mesmo tempo, este primeiro núcleo de ação exibe uma linha de tempo que traz fatos históricos sobre a cidade e o país, destacando, além do período da ditadura militar, três épocas marcantes para o Rio de Janeiro: o Rio, capital

federal; o Rio, estado da Guanabara; e o Rio, capital do estado do Rio de Janeiro. Assim, o propósito deste núcleo de ação foi o de mostrar a mudança conjuntural (o envelhecimento) na estrutura etária das populações carioca e brasileira, relacionando-a com acontecimentos que se sucederam em uma escala mais próxima à do indivíduo (o suicídio de Vargas, a invenção da bossa nova, a chacina da Candelária, por exemplo), procurando estabelecer uma transição gradual de um tempo longo (das estruturas), para um tempo médio (das conjunturas) até chegar ao tempo curto (dos acontecimentos e dos indivíduos).

Já o segundo núcleo de ação é tido como o principal, pois neste o foco narrativo se aproxima do protagonista, a juventude carioca (definida para fins desta narrativa como o grupo etário composto pela população de 15 a 24 anos de idade residente na cidade do Rio de Janeiro), mostrando em maiores detalhes como sua transformação se deu ao longo do curso de tempo selecionado (de 1950 a 2010). Os devires da juventude carioca e dos outros grupos etários – crianças (14 anos ou menos), adultos (entre 25 e 59 anos) e idosos (60 anos ou mais) – são comparados diretamente com seu correlatos na população brasileira a partir de dois gráficos de colunas dispostos lado a lado. Como se tratava de um exercício experimental, tomei a liberdade de adotar uma solução pouco ortodoxa, espelhando o gráfico referente à população brasileira em relação ao da população carioca, fazendo com que neste a escala de tempo começasse em 2010 e terminasse em 1950. O intuito foi o de deixar mais próximas as barras referentes ao ano mais recente, 2010, tanto do Rio quanto do Brasil, para que o estado atual de suas populações pudesse ser prontamente comparado.

“A juventude numa cidade com população cada vez mais envelhecida” é o subtítulo que resume este segundo “ato”. Ele aponta que o que se sucede não é tanto uma transformação na juventude carioca, mas sim em seu entorno social, já que esta não encolhe tão acentuadamente quanto a totalidade do contingente populacional de 0 a 24 anos na qual está inserida (o que indica que o número de pessoas com 14 anos ou menos declinou com maior intensidade). Somando-se a isto, o conjunto de pessoas com 25 anos ou mais cresce expressivamente, sobretudo o estrato com idade igual ou superior a 60 anos. Daí se depreende que, em linhas gerais, a juventude carioca passa a experimentar um novo momento em que, ao contrário de um passado não tão distante, convive mais acentuadamente com pessoas maduras e idosas do que com crianças. Este fato talvez seja resultado

da atitude dos jovens atuais de deixar para mais tarde o casamento ou a união estável, assim como a paternidade e a maternidade, permanecendo, assim, por mais tempo apenas no papel social de “filhos”.

Corroboram esta pressuposição os dados apresentados no terceiro núcleo de ação, cujo subtítulo é “diminui a presença de jovens na população”. Neste “ato”, as estatísticas mostradas em gráficos de barras justapostas indicam a tendência de as mulheres jovens estudarem por mais tempo, assim como a de casarem e terem filhos mais tarde e em menor quantidade, o que evidencia, além do protagonismo feminino na mudança social, o papel das atitudes individuais na conformação do corpo coletivo. Este núcleo de ação tem uma função mais descritiva do que narrativa, trazendo informações indiciais a respeito dos personagens e realizando uma comparação direta entre o estado das juventudes (em termos de composição por sexo, estado civil e grau ou nível de instrução) carioca e brasileira no ponto inicial da história, o ano de 1950 e no ponto final, em 2010. Aqui, além de uma estrutura tabular (dados do Rio na primeira coluna e do Brasil na segunda; dados para 1950 na primeira linha e para 2010 na segunda), também me vali do recurso pouco ortodoxo de espelhar os gráficos um em relação ao outro, de modo a manter a unidade e a coerência com a solução adotada para o segundo núcleo de ação.

Assim, inscrita com tinta sobre papel e distribuída por quatro páginas de 25,0 por 25,0 centímetros, configurei uma narrativa verbo-icônica não ficcional em três atos, procurando sintetizar em minha intriga personagens e temporalidades heterogêneas: a juventude carioca em seu conflito com crianças, adultos e idosos; e os tempos do Brasil, da cidade do Rio de Janeiro, dos acontecimentos e dos jovens. A passagem para este último tempo – que seria o dos personagens jovens criados para o projeto – não chega a se efetivar nestas quatro páginas, sendo prevista para acontecer apenas na sequência do livro, quando são apresentadas, uma a uma, as histórias particulares de cada personagem. Nesta temporalidade mais curta, da dimensão dos indivíduos, os personagens perdem o caráter anônimo característico das tipificações coletivas (juventude, infância, maturidade, velhice), presentes nos tempos sociais de maior duração, e ganham vulto através de uma descrição mais pormenorizada de seus rostos, corpos, gestos, cabelos, vestes, identidades e atitudes. Estas informações icônicas e indiciais são trazidas tanto pela ilustração dos personagens (tal como se vê no *concept art* apresentado na figura 16) quanto pelo texto verbal que conta os acontecimentos de suas

imaginadas vidas particulares, tal como se pode constatar nos trechos abaixo, por mim redigidos para os jovens fictícios que desenvolvi:

Maria Isabel, João Alfredo e Serafim são jovens moradores da zona norte do Rio. Enquanto o último mora em São Cristóvão e estuda no Colégio Pedro II, no centro da cidade, os dois primeiros residem e estudam na Tijuca: ela no Instituto de Educação, ele no Colégio Militar. Como principal diversão, os três compartilham a preferência pelos bailinhos de sábado à noite. Na faixa dos 17 anos de idade, eles já sentem o entorno social lhes forjar a vida adulta por vir: Isabel quer ser professora e sonha em se casar com um “tipão” antes dos 24 anos; João planeja seguir carreira militar e constituir família com uma “moça casadoira”; e Serafim anseia por uma vida mais próspera, formando-se advogado. É 1950, o Brasil vai bem, e eles confiam que se mantendo na linha tudo vai sair dentro do esperado.

Maurício Alvim e Lúcio Alberto são dois jovens por volta dos 18 anos que cresceram juntos na Tijuca. Ambos partilham os mesmos interesses, sobretudo o entusiasmo pelo rock e pelo futebol, admirando Elvis Presley e torcendo para o América. Antes inabalável, a amizade entre os dois é posta à prova em 1960 quando o pai de Maurício, empreiteiro que melhorou de vida por ter participado da construção de Brasília, decide se mudar para Ipanema. A partir de então, os amigos passaram a se encontrar com menos frequência. Em uma das poucas ocasiões em que estiveram juntos, Maurício apresentou Lúcio a Samanta, uma bela moça que conhecera no novo bairro, um pouco mais velha que os dois e cuja família havia promovido algumas das famosas festas de apartamento que foram o berço da bossa nova.

Atendo-me apenas à parte “infográfica” da docuficção, a qual se restringe o exercício experimental aqui conduzido, faço agora uma síntese das decisões de configuração que tomei em relação à composição da intriga.

No plano da enunciação, definido que a narrativa seria apresentada ao receptor por intermédio de um livro ilustrado e que esta traria estatísticas sobre a juventude carioca, decidi construí-la encadeando e justapondo diagramas estatísticos. Como narrador, assumi uma postura heterodiegética, adotando uma focalização externa e alternando sucessivamente meu distanciamento dos objetos narrados, indo do contexto geográfico para o das estruturas etárias e suas conjunturas, e daí para os acontecimentos individualizados. Também procurei apagar minha presença como narrador, deixando a representação correr por conta dos personagens. Por fim, não estabeleci um narratário (destinador intratextual da narrativa), deixando claro que o relato se dirige diretamente ao leitor (falo aqui em leitor e não em plateia ou audiência, pois a decisão de realizar um livro acabou por definir a leitura individual como o mais provável modo de recepção).

Quanto ao plano do enunciado, empreguei como meio de expressão a infografia (inscrição da informação em linguagem visual gráfica, conforme se trabalha na presente tese) sobre papel. Tendo esta linguagem e suporte como base

material, representei os personagens principais – entidades coletivas anônimas (jovens, crianças, adultos e idosos, tanto cariocas quanto brasileiros) – por intermédio de barras ou colunas, diferenciadas por tonalidades de cinza e hachurados. As transformações pelas quais passaram estes personagens foram representadas pelas variações nos comprimentos ou nas alturas das barras ou colunas, indicando o aumento ou a diminuição do número de jovens, crianças, adultos e idosos. O arranjo destas formas retangulares em diagramas estatísticos justapostos e concatenados gerou um padrão visual que sintetiza a ação geral representada: o declínio dos contingentes populacionais mais jovens do Rio de Janeiro e do Brasil ou o envelhecimento geral das populações carioca e brasileira. Tanto esta ação geral quanto as ações particulares e elementos descritivos que a constituíram tiveram como cenário o espaço geográfico do Rio e o do Brasil, assim como uma “atmosfera social” em que os jovens passam a conviver mais frequentemente com adultos e idosos do que com crianças.

Em relação ao plano da história, esta começa em 1950 e termina em 2010, compreendendo 60 anos (tempo da história). No plano do discurso, esta sucessão cronológica é reprisada três vezes, uma em cada um dos três atos ou núcleos de ação em que a narrativa foi dividida: no primeiro ato, são apresentadas as gradações nas formas das pirâmides etárias do Rio de Janeiro e do Brasil, assim como fatos marcantes que aconteceram ao longo destes 60 anos; no segundo, a mesma cronologia é retomada para mostrar as mudanças de tamanho nos contingentes populacionais de jovens, crianças, adultos e idosos; no terceiro e último, retorna-se a 1950 para se saltar de imediato até 2010, a fim de contrastar o estado da juventude no ponto mais remoto da história com seu estado no ponto mais atual, em termos de gênero (homens e mulheres), estado civil e graus ou níveis de instrução. Assim, o tempo do discurso foi organizado em três episódios em que a cronologia da história é retomada três vezes, mas com velocidades diferentes: no primeiro, as ações são mostradas em saltos de 10 em 10 anos, com eventuais pausas para trazer acontecimentos históricos; no segundo, há apenas os intervalos a cada 10 anos; e no terceiro há um pulo direto de 1950 para 2010.

Em termos de extensão, o tempo do discurso foi planejado para durar o tempo que se leva para ler ou vislumbrar 4 páginas de infográficos com 25,0 centímetros quadrados de área cada uma. Obviamente, este tempo do discurso, embora sugira ou programe tanto um percurso quanto um tempo de leitura, não

impõe ao leitor nem um caminho nem um prazo de fruição. Muito pelo contrário, a própria composição da narrativa a partir de diagramas estatísticos ou, por outro lado, o próprio encadeamento de diagramas estatísticos de modo a conformar uma narrativa convida o leitor a fazer múltiplas leituras do mesmo decurso cronológico. Este pode seguir a sequência de páginas, indo da primeira até a última ou começar pela 3ª, dirigir-se para a 4ª e, então, voltar para as duas primeiras, entre tantas outras possibilidades. Em relação aos diagramas estatísticos mostrados, o leitor pode percorrê-los respeitando a cronologia ou fazendo uma leitura do ano final ao inicial, assim como pode, ainda, fazer quantas pausas, pulos e recuos desejar. Por exemplo, no primeiro ato, o leitor pode começar pela gradação das pirâmides etárias do Brasil, depois ler a referente ao Rio de Janeiro e finalizar com a linha do tempo com acontecimentos históricos ou, então, pode fazer uma leitura, década por década, das pirâmides etárias do Brasil, do Rio e dos acontecimentos históricos. Enfim, o formato da “narrativa infográfica” proporciona ao leitor uma miríade de possibilidades de leitura.

No que diz respeito ao plano da referência, as estatísticas apresentadas são representações numéricas da quantidade de pessoas que, nas datas de referência de cada censo demográfico, enquadravam-se em certas categorias consideradas relevantes para descrever uma população, tais como as que observei para construir minha narrativa verbo-icônica não ficcional: local de residência (Rio de Janeiro e Brasil), grupos de idade (0 a 24 anos de vida, 25 ou mais, 15 a 24, 60 ou mais), sexo (masculino ou feminino), estado civil (solteiros, casados, divorciados, viúvos, etc.) e nível ou grau de instrução (fundamental, médio, superior, sem instrução formal). Como as estatísticas são obtidas por meio das respostas ao questionário do censo, que o responsável por um domicílio dá sobre si mesmo e sobre seus familiares e/ou agregados, estas se referem, em primeira instância, a cada indivíduo citado pelo respondente, o qual ganha uma caracterização segundo categorias descritivas como as mencionadas acima. Assim que os dados de cada categoria são somados, as estatísticas deixam de se referir aos indivíduos das quais se originaram e passam a se referir às coletividades anônimas conformadas por estes, dos níveis mais gerais – o Brasil, o Rio de Janeiro, os jovens, os idosos, as mulheres, os homens, os solteiros, os casados, os instruídos, os sem instrução, etc. – até os mais específicos – as jovens cariocas solteiras de nível médio com filhos, por exemplo.

O que é importante notar e que o exercício experimental aqui conduzido evidenciou de maneira contundente é que as categorias julgadas importantes para descrever uma população não são definitivas nem estanques, sendo trocadas ou variando sensivelmente de um censo demográfico para outro. Por exemplo, contabilizou-se nos censos de 1950 e 1960 a população presente enquanto nos demais foi calculada a população residente¹³⁸. Do mesmo modo, houve mudanças consideráveis em outras categorias, seja para aperfeiçoá-las, seja para acompanhar as transformações verificadas na sociedade. São os casos da instrução escolar, cuja estrutura formal variou ao longo dos anos (era organizado em primário, ginásial e colegial, depois passou para 1º, 2º e 3º graus e enfim chegou à divisão atual em ensino fundamental, médio e superior), e do estado civil, que passou a computar relacionamentos estáveis e, mais recentemente, uniões entre pessoas do mesmo sexo. Estas trocas de critérios e mudanças na definição das categorias são naturais, pois as práticas sociais cotidianas estão em constante mutação, e o mesmo vale para os modos de se olhar para a realidade. No entanto, tais modificações geram uma grande dificuldade quando se deseja ou se precisa estabelecer um relato historiográfico a partir de estatísticas, afinal, a rigor, só podem ser comparados dados conceitualmente idênticos.

Foi exatamente com este tipo de problema que me deparei durante o exercício experimental, durante o qual me senti compelido a desobedecer a algumas formalidades técnicas e a me valer de licenças poéticas para colocar dados de todos os sete censos demográficos pesquisados nos mesmos gráficos. É óbvio que tais desvios da norma implicam em algum grau de erro ou imprecisão, mas sem eles a própria construção de histórias estatísticas, segundo preceitos verdadeiramente narrativos, seria praticamente inviável. Isso porque uma narrativa propriamente dita se caracteriza por representar um curso de ações que se desenvolve no interior de uma temporalidade claramente delimitada e é muito difícil que, dentro de um período historicamente relevante, as categorias sobre as quais se erigem estatísticas não tenham se modificado, visto que é da própria natureza destas mudar ao longo do tempo.

¹³⁸ A população presente soma todos os indivíduos que, na data de referência da coleta de dados, encontravam-se no domicílio pesquisado, mesmo aqueles que não eram residentes. Já a população residente computa todos os indivíduos que moravam no domicílio pesquisado, mesmo aqueles ausentes no dia em que os dados foram coletados.

Assim, a própria perecibilidade das categorias – que uma hora bem capturam um aspecto da realidade e na outra já a deixam escapar – demonstra não somente o historicismo inerente a qualquer conceituação como também a persistente instabilidade entre conteúdo e continente da qual fala Michel Foucault e que fiz questão de trazer logo na introdução desta tese. Mais do que isso, o caráter transitório das categorias remete ao inevitável jogo de linguagem que caracteriza a busca pelos critérios mais justos a se aplicar para a construção de uma obra de imitação (objeto-cópia) da realidade (objeto-modelo). Tendo em vista o jogo de linguagem da conceituação, assim como a instabilidade e transitoriedade das categorias, não me parece de todo condenável recorrer a desvios da norma ou licenças poéticas quando se constrói uma história estatística de um período relativamente longo, em que mudanças na categorização dos dados ocorrem inexoravelmente. Sendo assim, acredito que, desde que devidamente apontadas as diferenças de conceito, a comparação de dados que se referem às mesmas coisas, ainda que não exatamente da mesma maneira, traga, em contrapartida, um retrato de conjunto bastante esclarecedor e, portanto, justificável na medida em que permite um conhecimento da realidade que não se alcançaria de outra maneira. Do mesmo modo, recomendo moderação e honestidade intelectual no uso destas licenças para que elas não se tornem licenciosidades, pois, como visto nos capítulos 3 e 4 a fronteira entre informar e desinformar é muitíssimo tênue.

Complementando e, possivelmente, agravando a problemática da conceituação, não posso deixar de mencionar que a própria categoria de indivíduo, tão cara aos levantamentos populacionais e definida como “o sujeito que não se pode dividir”, passa por uma revisão na atualidade. Por exemplo, Massimo Canevacci propõe substituir o conceito de indivíduo pelo de multivíduo, por considerar que este último descreve com mais propriedade o caráter multifacetado das pessoas, afinal estas são portadoras de identidades transitórias, que variam conforme o tempo e o contexto social¹³⁹ (CANEVACCI, 2013, p. 176). Tendo isso em vista, penso que, se futuramente houver um consenso entre os demógrafos de que as contagens populacionais devem adotar, em vez do conceito de

¹³⁹ Vale notar que o conceito de multivíduo remete à questão da representação do eu na vida cotidiana trazida por Erving Goffman, segundo a qual um mesmo indivíduo representa diferentes personagens ou apresenta distintas facetas de sua personalidade de acordo com a situação social em que se encontra (em família, no trabalho, na escola, no grupo de amigos, etc.) (GOFFMAN, 2014).

indivíduo, o de multivíduo, por acreditarem que este é mais fidedigno à realidade social, é possível que a comparabilidade dos novos resultados com os antigos fique muito comprometida, não restando outra opção do que se valer de desvios de norma como os que cometi aqui para trazer um retrato de conjunto de todos os censos. Este imaginário porém possível cenário futuro parece corroborar a validade do emprego de licenças poéticas na apresentação de estatísticas, no sentido de que estas permitem reaproveitar dados que de certo modo perderam a utilidade, por estarem conceitualmente defasados, e ao mesmo tempo possibilitam contar a própria história da mudança nos modos de se olhar para a sociedade.

Traçadas todas as considerações sobre a conceituação, sua instabilidade e precibibilidade, assim como sobre os desvios de norma ou licenças poéticas inevitáveis para juntar dados de diferentes censos em uma narrativa ou em um quadro geral, resta discutir em que medida o grupo de idade de 15 a 24 anos faz uma referência justa ao que se entende por juventude. Em primeiro lugar, devo mencionar que defini esta faixa etária para representar a juventude na minha narrativa verbo-icônica em razão de ser este o corte empregado no estudo *População Jovem no Brasil*¹⁴⁰, empreendido pelo IBGE, para tecer considerações sobre o segmento jovem da população brasileira. No entanto, é preciso considerar que o critério de idade talvez não seja suficiente para dar conta do conceito de “juventude”. Se, por exemplo, tomar-se como jovem a pessoa que já responde por si (em contraste com o infante, que, segundo sua etimologia, significa “aquele que não fala” e que pode, portanto, ser entendido como aquele que ainda não fala em nome próprio), mas que ainda não se emancipou emocional e economicamente dos pais (em oposição ao adulto, que seria o indivíduo não mais dependente de seus familiares), talvez seja preciso considerar como jovens pessoas que estão abaixo e acima da faixa etária selecionada para representá-los. Além disso, o conceito de “juventude” também está vinculado a uma atitude perante a vida caracterizada por vontade de ação, vigor para agir, luta por autonomia e reação ao conservadorismo das gerações precedentes que não se restringe exatamente a um determinado arco de idades.

¹⁴⁰ População jovem no Brasil. Rio de Janeiro: IBGE, 1999.

Disponível em: <<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6686.pdf>> Acesso em: 10 set. 2016.

Seja como for, o critério de idade, ainda que insuficiente, não deixa de ser uma percepção parcial daquilo que se intui fenomenologicamente como juventude e de fazer uma referência metonímica a esta, já que, culturalmente, tende-se a reconhecer como jovens pessoas que estão mais ou menos dentro da faixa etária dos 15 a 24 anos. Não bastasse isso, a idade é a única variável disponível nos censos que permite diferenciar um segmento populacional jovem dos que não são jovens, afinal os censos, por uma questão de foco e viabilidade, não investigam variáveis como independência econômica e atitudes perante a vida, que seriam úteis para delimitar melhor o estrato jovem da população. Sendo assim, é preciso ser pragmático e trabalhar com os dados existentes, forçando a realidade a caber nas categorias previamente determinadas e operacionalmente passíveis de serem traduzidas em números. E, de fato, isso é o que se faz corriqueiramente, seja no campo da ciência, seja no da arte, quando se produz obras de representação da realidade, afinal esta é multidimensional e precisa ser inevitavelmente reduzida ao que é possível ser captado pelos métodos e expresso pelas linguagens disponíveis. Neste ponto, vale recorrer mais uma vez a Michel Foucault que lembra que se deve conceber os discursos como uma violência que fazemos às coisas, como uma prática que lhes impomos (FOUCAULT, 2013, p. 50), ou seja, a realidade é irreduzível a qualquer representação, ela só cabe nos textos e nas obras artísticas ou científicas por meio da força.

Por outro lado, também não se pode perder de vista que uma representação perfeitamente igual à realidade é inútil, como bem ilustra o exemplo do mapa do tamanho do território que ele representa e que coincide ponto por ponto com este, trazido por Jorge Luis Borges e que apresentei no capítulo 2. O objetivo das representações não é o de replicar a realidade, mas o de trazer uma interpretação que favoreça a compreensão do mundo da experiência. É neste sentido que a realidade precisa ser “ficcionalizada” para ser pensada, como coloca Jacques Rancière, que eu cito nos capítulos 2 e 4. E também é neste sentido que eu me senti mais à vontade para “ficcionalizar”, ou seja, para realizar uma configuração imaginada e de inserir elementos inexistentes, porém perfeitamente plausíveis, na narrativa pretensamente não ficcional que elaborei. É exatamente este o caso da estruturação que eu empreguei, pela qual busco criar uma experiência fictícia do tempo social, que é plural, fazendo a narrativa transitar do tempo geográfico (do Brasil e do Rio de Janeiro) para o tempo das estruturas sociais (faixas etárias,

distribuição por sexo) e daí para o das conjunturas (envelhecimento populacional) até chegar no tempo da juventude (sua caracterização em termos de gênero, estado civil e escolaridade) e dos acontecimentos pontuais (fatos históricos e histórias particulares dos personagens inventados). Apenas a última transição – para o tempo dos personagens especialmente criados para a docuficção – não chegar a ser cumprida na narrativa infográfica, pois ela está prevista para se dar ao longo do livro, ainda não finalizado. No entanto ela é importantíssima, pois demonstra cabalmente a pertinência da dimensão ficcional para um relato com a pretensão de ser validado como científico, sobretudo por este ser assentado em estatísticas: a ficção permite a percepção e o entendimento da agência individual na conformação dos coletivos.

Como exatamente a ficção faz isso? Aponto uma explicação: em primeiro lugar, órgãos governamentais, como o IBGE, além de obrigados por lei, têm o compromisso ético de preservar o anonimato de seus informantes. Logo, eles não podem revelar, em seus levantamentos estatísticos, os indivíduos que, de fato, fazem a sociedade se mover com suas ações. Assim, os relatórios de pesquisas estatísticas e as apresentações de seus resultados ficam impossibilitados de fazer referência às pessoas das quais os dados procedem (como se viu no exame de parte do relatório da *Síntese de Indicadores Sociais 2013* e da página de infográficos que eu criei para apresentar estatísticas provenientes desta). No entanto, um motivo recorrentemente mencionado para enfado proporcionado pelas estatísticas é o de que as pessoas não conseguem discernir o que os números mostrados têm a ver com sua vida cotidiana. O jornalismo consegue contornar este problema encontrando situações e pessoas que se enquadrem nos padrões revelados pelas estatísticas e indo até elas para colher evidências e depoimentos em que, de maneira consentida, os indivíduos revelam suas identidades (como visto no exame da notícia divulgada pelo jornal *O Globo*). Um modo mais viável para os órgãos estatísticos se esquivarem deste problema é empregar a ficção, deduzindo-se, a partir das estatísticas, o perfil possível dos agentes individuais que participam das transformações refletidas no coletivo e criando personagens verossímeis que correspondam fidedignamente à realidade captada pelos dados. É exatamente isso o que busquei demonstrar com o exercício experimental aqui conduzido, que deu origem a uma apresentação gráfico-visual de estatísticas em

forma de narrativa, elaborada com a finalidade de integrar uma documentação sobre a juventude carioca, de 1950 a 2010.

Feita a apresentação da narrativa verbo-icônica não ficcional desenvolvida durante o exercício experimental empreendido pelo presente estudo, resta agora tecer ligeiros comentários críticos a seu respeito e ao processo de configuração do qual ela resultou.

Antes de tudo, é importante ressaltar que este exercício teve o caráter de uma demonstração da pertinência da aplicação do princípio formal de composição da intriga para o design de apresentações gráfico-visuais de estatísticas com a pretensão de serem narrativas. O propósito desta experimentação também era o de testar o aproveitamento dos conceitos e ferramentas do design de histórias, úteis na associação do método projetual à criação ficcional, no desenvolvimento de uma narrativa que pretende ter validade científica. Sendo assim, a demonstração aqui feita em nenhum momento teve a pretensão de estabelecer uma metodologia universal, muito menos absoluta: narrativas verbo-icônicas não ficcionais podem perfeitamente ser configuradas com outros métodos e técnicas. Aqui apenas se apresenta um procedimento assentado em sólidas teorias sobre narrativa, informação, hermenêutica, cultura material e design, o qual foi submetido a uma primeira bateria de testes, rigorosa e sistematicamente conduzida. Naturalmente, novos testes deverão ser implementados, buscando seu posterior aperfeiçoamento.

Isso posto, é hora de fazer o necessário balanço dos resultados obtidos. Em primeiro lugar, julgo que o exercício experimental aqui conduzido demonstrou satisfatoriamente a pertinência da aplicação do conceito de composição da intriga ao design de narrativas verbo-icônicas destinadas à apresentação de estatísticas. Junto com isso, atestou a efetividade dos conceitos e ferramentas do design de histórias para a realização da tarefa de configurar e consubstanciar, sobre suporte gráfico-visual, uma narrativa com pretensão à validade científica. Por exemplo, as técnicas de argumento, topificação e escaleta funcionaram como verdadeiras bússolas que me guiaram no percurso de um conjunto de dados muito extenso e difícil de trabalhar, no qual muitas das categorias populacionais que precisei observar (caso do estado civil e do grau ou nível de instrução) foram revisadas e modificadas de um censo para outro. Em outras palavras, o estabelecimento de um argumento, assim como o emprego da topificação e da escaleta, serviram como heurísticas que me ajudaram a descobrir tanto os dados que seriam mais úteis para

sustentar minha argumentação (seleção) quanto a sequência mais adequada para mostrá-los ao leitor (arranjo). Neste processo também me foi imprescindível meu domínio da infografia (escrita verbo-icônica da informação) com o qual pude transcrever dados estruturados em tabelas e inscritos com letras e números em grandezas geométricas e outros tipos de sinais e signos gráficos (tradução).

Fora estes aspectos que dizem respeito mais diretamente aos objetivos da presente tese, o exercício experimental demonstrou cabalmente, a meu ver, que tanto o retrato estatístico quanto a história estatística (que se enquadram na categoria de representações ou relatos sobre a sociedade, conforme Howard Becker), apesar de sua natureza técnico-científica, estão inevitavelmente enraizados nas operações eminentemente estéticas, poéticas e plásticas de representar, retratar e narrar. Sendo assim, pode-se inferir que retratos e relatos estatísticos, para serem bem efetuados, não podem prescindir da competência, da arte, do ofício de contar histórias e de gravar informações sobre superfícies, tendo que recorrer, assim, aos saberes e fazeres próprios da narrativa e do design. Daí também se depreende que a estatística (sobretudo em seu sentido de descrição relativa a um estado ou coletivo social) e a ciência em geral terão sempre que lidar com problemas de representação – de produção de objetos-cópia (retratos, narrativas) de um objeto-modelo (o universo, a natureza, o mundo da experiência, a realidade social) – e por isso terão que sempre buscar soluções, seja na arte, no design gráfico ou na narrativa, visto que estas disciplinas fornecem os conhecimentos e técnicas próprios para resolver questões deste tipo.

Mostrados os resultados positivos, é hora de sopesá-los com os negativos. Embora não tenham sido feitos testes sistemáticos nem devidamente controlados de recepção da narrativa construída, eu a mostrei informalmente a algumas pessoas, assim como procurei avaliar criticamente o resultado alcançado junto com meu orientador. Algo que ficou notório nos comentários colhidos e que julgo pertinente é o fato de ninguém ter, em uma primeira leitura, considerado como narrativa o conjunto de quatro páginas em que são apresentadas estatísticas. Apenas após uma segunda leitura ou quando eu fornecia maiores informações, os leitores se atentaram mais às referências temporais nos diagramas estatísticos (as marcações dos anos e de algumas datas, nos eixos dos gráficos e na linha de tempo) e vieram a perceber as passagens de tempo e as transformações passadas

pelas entidades ali representadas, convencendo-se de que uma história se desenrolava ali.

Não precisei ir muito adiante nos testes informais de recepção para entender que ali acontecia algo próximo ao que Jacques Bertin havia definido como os dois tempos de percepção de um gráfico: em um primeiro momento acontece a identificação externa – na qual os sinais e signos gráficos reunidos em um mesmo espaço são entendidos como um diagrama estatístico de um certo tipo; e em um segundo momento ocorre a identificação interna – na qual os sinais e signos gráficos presentes são interpretados segundo as relações que mantêm entre si, em termos de posições no plano, direcionamentos, colorações, tonalidades, texturas, formas e proporções (BERTIN, 1977, p. 177). Ficou logo claro para mim que as pessoas, antes de ver uma narrativa, viam diagramas estatísticos; da mesma maneira, no momento em que começavam a interpretar as relações internas entre colunas e barras com diferentes disposições, tamanhos, tons e hachurados, elas percebiam padrões a serem comparados e não personagens e passagens de tempo.

Constatee com isso que um dos principais sinais necessários para que uma obra de representação seja percebida como narrativa tendia a se perder com a síntese visual caracteristicamente produzida por visualizações e infográficos: a diacronia. De fato, por sua própria natureza, o design da informação e a infografia costumam produzir quadros sinópticos e sincrônicos que se aproximam muito, em conceito, do *totum simul* (a percepção de uma só vez de todos os momentos sucessivos do tempo), que trato no capítulo 2 e que é visto por Paul Ricœur como uma ideia-limite da narrativa, justamente por tender a anular o caráter necessariamente sequencial da composição da intriga (RICŒUR, 2010, v. 1, p. 265). No exercício experimental, nem mesmo a estratégia empregada de justapor e encadear diagramas estatísticos, advinda das obras de Edward Tufte, parece ter sido eficaz o bastante para neutralizar a sincronia e promover a diacronia.

Seja como for, é possível que a minha apresentação gráfico-visual de estatísticas não tenha sido percebida logo como uma narrativa por inabilidade minha, que não soube dar aos meus leitores instruções suficientes para que eles observassem os gráficos de maneira sequencial e assim discernissem a história que se desenrola. Mas também é possível que isso tenha ocorrido devido a um hábito cultural que faz com que as pessoas não tenham diante de um conjunto de gráficos a mesma atitude que costumam ter diante de uma história em quadrinhos,

ou seja, a de não lerem as páginas como imagens únicas, mas sim quadro por quadro, em sequência e em um sentido quase sempre obrigatório (de cima para baixo e da esquerda para a direita, na cultura ocidental). Quanto a essa dúvida, apenas testes de recepção conduzidos com maior rigor ou estudos futuros poderão trazer uma resposta conclusiva.

Enquanto tais testes e estudos não são realizados, por cautela, autoconhecimento e por me considerar ainda um neófito na arte de contar histórias, faço uma aposta na primeira suposição, a de minha inabilidade como narrador. Reconheço que, por estudo e por prática, eu já tenha alguma fluência no uso da infografia e com ela consiga escrever discursos verbo-icônicos com alguma qualidade. No entanto, isso não me garante igual competência para elaborar discursos narrativos, seja com essa linguagem ou com qualquer outra. Contar histórias é uma arte em certo grau independente do meio de expressão e que não se aprende de uma hora para outra. De todo modo, esta reflexão autocrítica remete a um outro fator que talvez explique o insucesso de minha apresentação gráfico-visual de estatísticas em ser prontamente percebida como uma narrativa: faltou o narrador deixar suas marcas.

Aqui se chega a uma outra ideia-limite para o conceito de narrativa, trazida por Walter Benjamin e reinvocada por Paul Ricœur, da qual o design da informação e a infografia também tendem a se aproximar bastante: a da extinção ou morte da arte de narrar (BENJAMIN, 2012, p. 213; Ricœur, 2010, v. 2, p. 49). Tratei desta ideia-limite duas vezes, uma no capítulo 3 quando me referi à crítica de Benjamin à informação e no capítulo 4, na seção sobre o narrador. Relembrando, Benjamin considera que a difusão da informação tem uma participação decisiva para o declínio da narrativa, vista por ele como a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 2012, p. 213 e 218-219); isso porque, em seu entendimento, a informação vem esvaziada da experiência daquele que a transmite, afinal ela apenas se interessa com o “puro em si” dos fatos narrados (ibidem, 221). E, para Benjamin, o conteúdo mais importante a ser expresso é justamente a experiência individual, a percepção particular dos fatos, o que torna indispensável ao narrador deixar suas próprias marcas em suas narrativas, tal como o oleiro deixa impressa sua mão no barro (ibidem). Ao privilegiarem a informação, o “puro em si” dos fatos narrados, em detrimento daquele que

percebe e reelabora os fatos¹⁴¹, o design da informação e a infografia tendem a obstaculizar a narrativa, o que torna ainda mais curioso o apelo atual a este modo discursivo verificado no interior destes campos.

Tendo em vista a ideia-limite do fim da arte de narrar, devo reconhecer que, de fato, minha fluência na infografia e minha forte adesão a preceitos do design da informação que condenam adereços e traços estilísticos fez com que eu produzisse um discurso verbo-icônico praticamente despido de minha experiência pessoal. Não bastasse isso, minha redação verbo-icônica ficou bastante sóbria e hermética a leitores não familiarizados com técnicas mais sofisticadas de representação gráfico-visual da informação. Nesse aspecto em específico, talvez eu tenha incorrido em um erro alertado por Paul Mijksenaar: ao contrário do que se prega habitualmente, a compreensão por meio de imagens não é necessariamente mais fácil, já que muitas formas de representar graficamente a informação requerem aprendizado e preparo intelectual (MIJKSENAAR, 1997, p. 30). Edward Tufte, ao promover a maximização do teor de informativo de um diagrama estatístico, também advertia que os gráficos limpos de traços redundantes e/ou decorativos poderiam parecer confusos ou estranhos à primeira vista e que sua aceitação viria à medida que o público se habituasse ao novo design (TUFTE, 2006a, p. 136).

Em suma, certamente eu não estava tornando as coisas mais fáceis para meus leitores ao procurar apagar minhas marcas de narrador e ao aderir tão fortemente a preceitos da infografia e do design da informação. Pelo contrário, eu de certo modo exibia minha “verborragia” infográfica e me esquecia, tal como defende Roland Barthes, do corpo sequioso de ser estimulado e contentado que possui o leitor (BARTHES, 2013). Rendia-me em alguma medida ao “fascismo” da infografia que me obrigava a dizer as coisas de seu próprio jeito¹⁴². E, deste modo, acredito que frustrava o leitor ao menos duas vezes: privando-o de minha experiência e privando-o do prazer do texto, o prazer de aprender, enfim, o *érgon*

¹⁴¹ Umberto Eco atenta para o fato de a palavra “homem” derivar do termo grego *antrophos*, que seria uma corruptela de um antigo sintagma que significa “aquele que é capaz de reconsiderar o que viu” (ECO, 1994, p. 135). Sendo assim, pode-se entender qualquer impedimento sobre nossa capacidade de reelaborar o que presenciou também como uma coerção sobre aquilo que nos faz humanos.

¹⁴² Aqui novamente faço referência à Roland Barthes, que falava no “fascismo da língua”, já que esta, devido a suas regras estritas de combinação ou leis coercitivas, em vez de permitir dizer, obrigam a dizer (BARTHES, 2003, p. 91).

da narrativa que também deveria ser o efeito próprio de uma apresentação gráfico-visual de estatísticas em forma de narrativa.

Por exemplo, contraste a narrativa verbo-icônica que construí com a apresentação de Hans Rosling que examinei na seção anterior. O autor não teve nenhuma inibição em “meter a mão” nos gráficos e deixar sua marca, criando uma narrativa menos sóbria e mais calorosa, que aproximou a plateia daquilo que era relatado. Rosling fez questão de estimular e recompensar as mentes e corpos de seus receptores, desejosos do ensinamento que ele tinha a lhes passar. Sendo assim, se ele tinha uma experiência pessoal a lhes comunicar, ele certamente atingiu este propósito ao transmitir o entendimento particular que tem a respeito das causas e efeitos das transformações demográficas vividas pelo mundo como um todo e das nações individualmente. É óbvio que tal investimento na dimensão do espetáculo, no evento de intermediação de sua compreensão e experiência pessoal, também aumenta as chances de fazer com que seus receptores aceitem sua versão dos fatos sem contestação. Contudo, este risco de modo algum é menor em estatísticas sobriamente mostradas. Talvez seja até maior, pois neste caso os receptores se esquecem de “suspender sua crença” e tendem a acreditar piamente naquilo que está sendo relatado.

De todo modo, esquivar-se de seguir estritamente o que prega o design da informação e deixar sobre a apresentação gráfico-visual de estatísticas as marcas estilísticas e as intrusões do narrador não afetaria a objetividade, a cientificidade e a própria credibilidade dos fatos mostrados? Não necessariamente. Como visto, o princípio epistemológico da compreensão (*verstehen*), adotado pelas ciências humanas, determina que se reconheça a subjetividade dos cientistas não como fonte de erro ou imprecisão, mas como dado objetivo e como algo implicado no próprio conhecimento científico. A credibilidade da informação está menos nos fatos em si do que na argúcia, honestidade e competência para narrar daqueles que os percebem e os expressam em diversas linguagens. Isso porque, como visto, os fatos são incapazes de contar a si mesmos: há sempre um narrador implicado em seu relato, ou seja, um autor que é o centro organizador da forma que lhes dá expressão, tal como nos ensina Mikhail Bakhtin (vide capítulo 2).

Sendo assim, se o design da informação deseja realmente absorver a narrativa em sua prática e se a infografia verdadeiramente quer facultar a elaboração de discursos narrativos, entendo que, em cima das evidências que fui

capaz de reunir ao longo desta tese e do exercício experimental que empreendi, ambos devem relaxar o rigor da objetividade visada por suas regras e promover uma maior autonomia da subjetividade do narrador. Assim, o autor do relato, o narrador necessariamente implicado neste, terá mais liberdade para fazer intrusões e dar instruções ao leitor, fazendo-o imergir de maneira mais plena na experiência eminentemente fictícia proporcionada por uma narrativa, quer ela se refira a fatos inventados ou atestados na realidade. Em suma, é preciso investir na talvez impossível, caso Benjamin esteja certo, conciliação entre informação e narrativa.

Apostando que esta harmonia possa ser alcançada e procurando salvaguardar a cientificidade que de modo algum se quer perdida em narrativas que disseminam informações, concluo recomendando o procedimento que derivei da dialética do explicar com compreender de Paul Ricœur: a dialética do duplo contar, na qual as operações preeminentemente objetivas e exatas da coleta e processamento de estatísticas e as operações preponderantemente subjetivas e poéticas de conceituação, seleção, arranjo, tradução, mediação e interpretação de informações se implicam mutuamente e se retroalimentam.

6 Conclusão

Feitas e apresentadas as contas, é hora de recontá-las. E para tanto, faço uma recapitulação até chegar aos números finais e ao tão esperado desfecho.

A presente tese teve por tema o uso da narrativa como forma de configurar a apresentação de informações, definindo como recorte o design de narrativas verbo-icônicas com a finalidade de disseminar estatísticas (no sentido específico de descrições numéricas a respeito de um coletivo social) em meio gráfico. Em cima deste tema e recorte, tomou-se como objeto de estudo a aplicação do saber narrativo na tarefa de configuração de apresentações gráfico-visuais de estatísticas.

Inserida na problemática do compartilhamento de conhecimentos técnico-científicos – que engloba dificuldades inerentes ao processamento, veiculação material e interpretação de dados, assim como questões de circulação e acesso às informações –, a tese procurou tratar de um problema em específico: a necessidade de se avaliar a pertinência da recomendação contemporânea de se usar a narrativa como forma de configurar a apresentação de estatísticas em suporte gráfico. Buscando descobrir o que suscita e no que implica usar a narrativa para este fim, foram definidas as seguintes questões de pesquisa:

- 1) Quais seriam as raízes e implicações da recomendação de usar a narrativa como forma de compor a apresentação gráfico-visual de estatísticas?
- 2) Mais especificamente, quais seriam as implicações desta recomendação para o design de artefatos gráficos com a finalidade de disseminar informações?

A fim de trazer respostas a estas perguntas, adotou-se como ponto de partida e principais referências teóricas a noção de saber narrativo, trazida por Jean François-Lyotard, a categoria de objetos definidos por Howard Becker como relatos sobre a sociedade e o princípio formal de composição da intriga, retirado da obra de Paul Ricœur. Empregando este último conceito como o pivô entre o saber narrativo e a obtenção de relatos sobre a sociedade, definiu-se a seguinte

hipótese de trabalho: o design de narrativas verbo-icônicas com a finalidade de apresentar estatísticas deve ser fundamentado no princípio formal de composição da intriga.

Usando esta hipótese como vetor da investigação e partindo do objetivo geral de examinar as raízes e implicações da recomendação de usar a narrativa como forma de compor a apresentação gráfico-visual de estatísticas, a tese procurou dar conta dos seguintes objetivos específicos:

- 1) Circunscrição de um quadro histórico-cultural que apontasse as razões do surgimento, dentro dos campos da disseminação de informações e do design da informação, da recomendação de se usar a narrativa como forma de configurar a apresentação gráfico-visual de estatísticas;
- 2) Delimitação de um arco de conhecimentos teóricos sobre a narrativa – sua conceituação, elementos constituintes e princípios de estruturação formal – que permitisse aplicá-los prontamente no exame e no design de apresentações gráfico-visuais de estatísticas;
- 3) Observação e análise, à luz dos conhecimentos sobre narrativa delimitados, de exemplares de apresentações gráfico-visuais de informações a fim de verificar como o saber narrativo tem sido aplicado na composição de artefatos deste tipo; e
- 4) Realização de um exercício experimental – a configuração de uma narrativa verbo-icônica para apresentar informações oriundas dos censos demográficos do Brasil – com o intuito de fazer uma demonstração prática da aplicação do princípio formal de composição da intriga e, assim, pôr à prova a hipótese de trabalho.

Cada objetivo específico serviu para orientar uma etapa diferente do estudo e deu origem a capítulos ou seções da presente tese. O cumprimento do primeiro objetivo secundário resultou no capítulo 3, uma revisão bibliográfica a respeito dos fatores histórico-culturais que presumivelmente concorreram para a indicação da narrativa como solução para problemas de compartilhamento de informações. Quanto ao segundo objetivo secundário, sua realização gerou o capítulo 4, uma ampla revisão comentada a respeito da narrativa. Por fim, as seções 5.3 e 5.4 resultaram da efetivação do terceiro e do quarto objetivos secundários, que correspondem à fase de campo da pesquisa: o exame de exemplares de apresentações gráfico-visuais de informações e o exercício experimental de

configuração de uma narrativa verbo-icônica não ficcional. De resto, o capítulo 2 não trata especificamente de nenhum objetivo secundário, tendo sido reservado para o aprofundamento das bases teóricas do estudo e para o esclarecimento da linha metodológica adotada; já as seções 5.1 e 5.2 detalham os procedimentos técnicos de investigação utilizados na fase de campo.

Quanto à metodologia e aos procedimentos de investigação adotados, procurou-se seguir, de uma maneira geral, os métodos e técnicas de uma pesquisa qualitativa de base hermenêutica. A opção pela hermenêutica se deu principalmente porque a coleta de dados diretos para a presente pesquisa se assentou no exame e na configuração experimental de uma classe especial de textos: as apresentações gráfico-visuais de informações, espécie de texto híbrido do verbal com o icônico, que conjuga letras, palavras, números, equações, formas geométricas, diagramas, pictogramas, ilustrações e fotografias. Usando a hermenêutica ao mesmo tempo como base teórica e como técnica de interpretação, o que se procurou fazer foi, de um lado, identificar, em artefatos gráficos tidos como “narrativas visuais” ou como “histórias estatísticas”, traços de elementos narrativos essenciais, assim como de uma intriga configurada; e, do outro, testar a aplicação do princípio formal de composição da intriga na tarefa de configurar uma narrativa verbo-icônica com a finalidade de apresentar estatísticas.

Mais especificamente, procurou-se seguir como linha metodológica a hermenêutica narrativa desenvolvida por Paul Ricœur, que se assenta na fenomenologia e em uma dialética do “explicar” (*erklären*), característico das ciências naturais, com o “compreender” (*verstehen*), peculiar às ciências humanas. Para Ricœur, a experiência humana de existir no mundo e agir e sofrer dentro do tempo apenas se torna compreensível quando expressa em obras, textos e discursos narrativos. Isso porque, segundo o autor, a racionalidade necessária para explicar os fenômenos da experiência se encontra enraizada na compreensão narrativa, cujo motor não é nada menos que a operação de configuração da intriga, que compõe juntos fatores heterogêneos, concedendo-lhes inteligibilidade.

Tendo em vista que as explicações apenas se tornam compreensíveis porque se fundam na composição da intriga, o presente estudo não teve como se furtar de tratar do papel epistemológico da narrativa e pensá-lo junto com o do design para a obtenção e construção do conhecimento científico. Como eloquentemente coloca Gui Bonsiepe, a forma de apresentação dos conhecimentos é crucial para

que estes sejam enunciados e transmitidos com eficácia, sendo necessário especial cuidado com o design dos artefatos que fazem a expressão e a mediação material de dados e informações. Tal fato obriga a enxergar o valor epistêmico da visualidade da informação e, conseqüentemente, da operação que a configura, que, a exemplo da composição da intriga, também tem um papel decisivo na compreensão das explicações técnico-científicas.

Potencializando a hermenêutica narrativa de Paul Ricœur com a noção de paralogia – advinda do conceito de saber narrativo trazido por Jean-François Lyotard – e com a constatação de que a verdade a respeito dos coletivos sociais não pode ser monopólio da ciência – advinda da análise de Howard Becker sobre os relatos sobre a sociedade –, o presente estudo procurou reinterpretar conceitos já existentes e derivar alguns novos para abordar as especificidades do problema aqui confrontado:

- *Érgon* ou efeito próprio das apresentações gráfico-visuais de estatísticas: trata-se de uma extensão do *érgon* da narrativa, ou seja, o prazer da leitura, suscitado pelo aprendizado de algo até então desconhecido;
- Infografia como a escrita da informação: do mesmo modo que a escrita ou forma como se escreve a história é operação indispensável e constituinte do conhecimento historiográfico, a inscrição ou projeção material de dados sobre superfícies é uma atividade imanente e originadora do próprio conhecimento por ela registrado e portado;
- Narrativas verbo-icônicas não-ficcionais: definição de um gênero provisório, para fins do presente estudo, conceituado a partir de seu meio de expressão – linguagens híbridas do verbal com o icônico – e de sua finalidade – o relato de fatos tidos como reais, com a pretensão de ter validade científica –, no qual se enquadrariam as apresentações gráfico-visuais de estatísticas em forma de narrativa;
- Narrador implicado: um reaproveitamento do conceito de autor implícito, empregado no presente estudo para realçar o artifício literário, usualmente utilizado em textos técnico-científicos, que produz uma neutralidade artificial para fingir que não há uma voz subjetiva relatando os acontecimentos e fazer parecer que os fatos narram a si mesmos; e

- Dialética do duplo contar: uma derivação da dialética do explicar com o compreender, de Ricœur, visando a pontuar que a operação de contar, no sentido de fazer as contas, e a operação de contar, no sentido de apresentar algo a alguém, são indissociáveis e se implicam mutuamente no caso de um levantamento estatístico, afinal as contas apenas são feitas para serem contadas a quem as demandou e a estruturação da contação deve respeitar as peculiaridades técnicas da contagem, a fim de preservar sua cientificidade.

Estabelecidas as bases teórica e metodológica e feitas importantes delimitações e derivações conceituais, o estudo finalmente foi implementado, em duas etapas: a primeira para ponderar, a partir de uma revisão bibliográfica, quais seriam as raízes da recomendação de usar a narrativa como forma de compor a apresentação gráfico-visual de estatísticas (corresponde ao primeiro objetivo específico e resultou no capítulo 3) e a segunda para delimitar as implicações desta mesma prescrição (compreende o segundo, o terceiro e o quarto objetivos específicos e deu origem aos capítulos 4 e 5). A segunda etapa foi ainda subdividida em três partes: 1ª) delimitação do conceito de narrativa, de seus elementos constituintes e de sua estruturação formal (segundo objetivo específico e capítulo 4); 2ª) exame de narrativas visuais e histórias estatísticas, a fim de verificar como a narrativa têm sido aplicada na composição destes artefatos gráficos (terceiro objetivo específico e seção 5.3); e 3ª) realização do exercício experimental de aplicação do princípio formal de composição da intriga na configuração de uma narrativa verbo-icônica destinada à apresentação de estatísticas oriundas dos censos demográficos do Brasil (quarto objetivo específico e seção 5.4).

Em termos de resultados, a revisão bibliográfica realizada na primeira etapa do estudo apontou as seguintes razões para o surgimento da recomendação de usar a narrativa como forma de compor a apresentação gráfico-visual de estatísticas:

- 1) A configuração de apresentações gráfico-visuais de estatísticas em forma de narrativa as dotaria do *érgon* ou efeito próprio a este modo discursivo: o prazer do texto, uma mistura de emoção e aprendizado;
- 2) A narrativa concorreria para aprimorar a forma de apresentação das informações, favorecendo tanto o processo de cognição quanto o de compartilhamento de conhecimentos;

- 3) A forma narrativa dá proeminência ao espetáculo (evento de mediação) indispensável à distribuição de conhecimentos, podendo ser utilizada para intensificá-lo com o intuito de aumentar o desejo de adquirir informação, o que, por sua vez, impulsionaria a venda deste tipo de bem e a lucratividade das empresas ou entidades que o comercializam;
- 4) Incidência atual da virada narrativa (extensão dos saberes e das práticas narrativas para outras áreas que não apenas a literatura e a dramaturgia) sobre os campos da disseminação de informações e do design da informação; e
- 5) Tendência natural do discurso narrativo à objetividade, o que o torna adequado para camuflar a subjetividade do autor e fazer parecer que os fatos narram a si mesmos.

Já a primeira parte da segunda etapa do estudo, procurando sintetizar as conceituações de narrativa advindas de inúmeras fontes, como a narratologia e o estruturalismo, chegou a uma definição para o conceito que não se pretende absoluta nem universal, mas apenas operacional para fins do presente estudo: a narrativa é a representação de uma sequência de ações interligadas de modo a conformar uma temporalidade bem delimitada. Viu-se também que a narrativa enquanto modo de representação possui dois níveis fundamentais: o plano da história, que corresponderia a uma dimensão virtual ou pré-material da narrativa, uma camada de significação autônoma, em certa medida independente do meio de expressão que a consubstancia (o conteúdo ou argumento da narrativa; a realidade que ela evoca); e o plano do discurso, que equivaleria à dimensão sensível, estética ou material da narrativa, sua manifestação empírica em alguma linguagem e suporte físico (a expressão da narrativa; a forma como é apresentada ao receptor a realidade que ela evoca).

Quanto a sua estruturação formal, tanto lógica quanto plástica, constatou-se que a narrativa enquanto modo de representação pode ser construída ou moldada a partir de três elementos essenciais: o narrador, os objetos narrados e a dinâmica temporal. O narrador é uma entidade que se confunde com o próprio autor da representação, funcionando como um demarcador da alteridade e da distância espacial e cronológica entre aquele que apresenta as ações e as próprias ações mostradas. Os objetos narrados dizem respeito à expressão material, em múltiplos meios e linguagens, dos personagens que efetuam ou sofrem as ações

apresentadas pelo narrador, assim como dos cenários sobre os quais estas se sucedem. A dinâmica temporal é concomitantemente o operador lógico que conecta as ações umas às outras em uma sequência causal de determinada duração, quanto o movimento, peculiar à narrativa, entre os tempos do discurso (ordem na qual o narrador apresenta as ações, não necessariamente obedecendo ao devir cronológico) e o tempo da história (sucessão cronológica das ações segundo o contínuo irreversível do tempo físico).

Por fim, a primeira parte da segunda etapa do estudo verificou e comentou criticamente um aspecto-chave da narrativa, que funda seu caráter versátil e a faz ser utilizada para os mais diversos fins comunicativos, do puro entretenimento à comunicação científica: ela se presta à representação de cursos de ações que podem ser tanto reais quanto fictícios. Em outras palavras, as narrativas servem para representar personagens, cenários e acontecimentos, quer estes sejam inventados ou empiricamente atestáveis, sendo úteis ora para compor ficções, ora para apresentar percepções do real. Porém, esta particularidade da narrativa traz consigo um problema, afinal ela demonstra que a fronteira entre a ficção e a realidade é muito tênue. Isso porque as linguagens, as mídias e a própria estruturação formal utilizadas para relatar a realidade são exatamente as mesmas utilizadas para narrar mundos imaginários.

Ciente disso, Paul Ricœur conseguiu isolar os traços estruturais comuns a toda narrativa, não importando se ela faz referência direta a acontecimentos inventados ou a fatos comprovados na realidade, e os reuniu sob o conceito de composição da intriga: a operação de integrar acontecimentos múltiplos e dispersos em uma unidade temporal de certa duração, visando a tornar compreensível um curso de ações em específico. Não bastasse isso, Ricœur ainda constatou que, além de compartilharem o mesmo princípio de estruturação formal, as narrativas ficcional e verídica apenas cumprem suas próprias finalidades fazendo empréstimos uma aos recursos da outra, afinal as ficções almejam ser acreditadas como se realmente tivessem acontecido e os relatos factuais apenas se efetivam por meio da ficção, já que os acontecimentos são efêmeros e precisam ser reconstituídos na linguagem por meio de uma articulação inventada, artificial (a configuração da intriga).

Sendo assim, a rigor, toda narrativa, seja ela de fatos inventados ou empiricamente atestados, é uma ficção e o que diferencia uma da outra é o modo

como os acontecimentos expostos são validados como verdadeiros ou falsos. Este discernimento apenas é alcançado no campo do vínculo social, a partir das pragmáticas do saber científico e do saber narrativo. Enquanto para a primeira os critérios de verdade são a obediência a princípios lógicos, dialéticos e metodológicos, a apresentação de provas e o consenso entre cientistas, para a segunda a veracidade resulta da empatia (entende-se o agir e o padecimento dos personagens porque os receptores também agem e sofrem), da simpatia (quando os personagens se regozijam ou sofrem, os receptores gozam ou padecem junto), da coerência em relação aos costumes (aceitam-se os fatos mostrados na medida em que eles se relacionam com o que se verifica no dia a dia), da prática linguageira e da verossimilhança e plausibilidade da representação.

Verificou-se com isso que a questão da referência a fatos reais ou fictícios se assenta em uma questão da validação, que por si mesma também é frágil, afinal lógicas e metodologias são regras para jogos de linguagens e dialéticas e consensos são o próprio jogo, o que faz com que a pragmática do saber científico remeta inevitavelmente à pragmática do saber narrativo. Até mesmo conceitos e provas, tão caros à ciência, são frutos de jogos de linguagem, calcando-se em conceituações que primam pelo esforço de fazer a realidade caber na linguagem e em documentos que nada mais são do que percepções fragmentadas de experiências pessoais traduzidas em letras, números e imagens, como é o caso de respostas a questionários, entrevistas, diagramas, fotografias e filmagens. A isso, se deve acrescentar que as ficções, por mais que apresentem situações inventadas, não deixam de fazer referência em última instância à realidade, pois geralmente tratam de transmitir, retratar e narrar conquistas da humanidade, conflitos sociais, lutas de classe, brigas entre familiares, ensinamentos morais, saberes práticos, a formação dos caracteres, a busca da felicidade e o encontro com o infortúnio, entre tantos outros temas que causam perplexidade e que se deseja compreender.

Tendo isso tudo em vista, não se deve menosprezar o fato de que as narrativas ficcionais comportam verdades e que falsidades, por erro, imperícia, negligência e, até mesmo, má fé, possam ser comunicadas por intermédio de formatos identificados com narrativas verídicas, como relatórios, reportagens ou documentários. Quanto ao primeiro caso, Ricœur lembra tanto o papel da ficção de traduzir realidades inacessíveis a uma descrição direta, literal ou icônica quanto sua função de problematizar a cultura por meio de conflitos humanos inventados

que expõem as contradições dos costumes, leis e normas. No que diz respeito ao segundo caso, Umberto Eco exemplifica como a grande mídia, por intermédio de notícias veiculadas em jornais e rádios, propaga inverdades e Darrel Huff demonstra como estatísticas de procedência confiável podem servir à sustentação de argumentos falaciosos quando comunicadores desonestos apostam na falta de conhecimento, atenção ou espírito crítico dos receptores. Em suma, do mesmo modo que a mais fantasiosa ficção pode servir à propagação de uma verdade universal, uma narrativa assentada em fatos e em formatos credíveis pode comunicar a mentira mais ignominiosa.

Constatado que as narrativas verídicas e as narrativas ficcionais compartilham o mesmo princípio de estruturação, a composição da intriga, estipulou-se a partir deste paradigma formal um procedimento técnico e um protocolo para a análise de apresentações gráfico-visuais de informações. De posse deste instrumental, foram examinados, na segunda parte da segunda etapa do estudo, artefatos gráficos passíveis de serem classificados como “narrativas visuais” (estruturação de dados visualmente cativante que conta uma história) ou como “histórias estatísticas” (relato que não apenas recita os dados, como também conta o que aconteceu, dizendo os motivos, agentes, ocasião e local de ocorrência), segundo as principais fontes a definir estes dois conceitos.

A respeito da narrativa visual, viu-se que esta é sugerida e mais entusiasmadamente defendida na publicação *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language* (KLANTEN, EHMANN et SCHULZE, 2011), que a concebe como a linguagem ideal para construir infográficos e visualizações da informação. Como a publicação presume que todo infográfico ou visualização é uma narrativa visual, utilizei o protocolo de análise como um guia para encontrar casos, entre os exemplos trazidos pelo próprio livro, que confirmassem ou invalidassem essa suposição. Não foi preciso me aprofundar muito neste exame para identificar exemplares que contrariam, à luz das referências teóricas que reuni na presente tese e com as quais defini meu protocolo de análise, a hipótese básica do livro, afinal em muitos dos infográficos e visualizações observados não foi possível discernir todos os elementos narrativos essenciais nem uma intriga configurada.

Além de revelar que, ao contrário do que indicam esta e outras publicações sobre design da informação, infográficos e visualizações não são necessariamente narrativas, o exame empreendido constatou o equívoco de conceber a narrativa

visual como a linguagem com a qual são compostos estes artefatos gráficos; o mais justo é reconhecê-la como um modo de organizar o discurso a partir da linguagem visual gráfica. Outro aspecto questionável propagado pela publicação *Visual Storytelling: Inspiring a New Visual Language* e por livros afins é o entendimento de que as narrativas visuais servem apenas à comunicação de fatos verídicos; o caso das histórias em quadrinhos, que tão emblematicamente representam o que é uma narrativa visual, contraria essa percepção, já que o formato se presta acima de tudo à apresentação de histórias fictícias. Por fim, em cima das evidências em contrário, o exame das narrativas visuais permitiu concluir que publicações que recomendam configurar a apresentação gráfico-visual de informações em formato de histórias funcionam mais como manifestos a favor da narrativa para este fim, afinal não definem claramente o que é uma narrativa nem detalham como construir uma.

Logo após o exame das narrativas visuais, foi realizada a análise das histórias estatísticas. O conceito desta classe de apresentações gráfico-visuais de informações é trazido pelo guia *Making Data Meaningful: A Guide to Writing Stories about the Numbers* (ONU, 2009), que tem como propósito principal promover a uniformidade da comunicação de dados empreendida por órgãos provedores de estatísticas oficiais e, assim, tornar seus relatórios de pesquisas e comunicados à imprensa mais adequados para serem reaproveitados ou repercutidos pela grande mídia. Para o exame das histórias estatísticas, selecionei três formatos diferentes para a divulgação dos resultados de uma pesquisa realizada pelo IBGE, a *Síntese de Indicadores Sociais 2013*: o próprio relatório desta pesquisa; uma página de infográficos desenhada por mim e que foi divulgada na revista *Fala, IBGE*; e uma notícia veiculada pelo jornal *O Globo*. Complementando esta análise, também examinei uma apresentação de Hans Rosling no *TED talk*, tendo em vista que o autor ficou célebre por contar as histórias discernidas por ele ao analisar conjuntos de dados estatísticos.

Os exames destes quatro exemplares foram conduzidos em estrita conformidade ao protocolo de análise erigido pela presente pesquisa e mostraram que o conceito de história estatística é pertinente, no sentido de que a apresentação de estatísticas, esta espécie de contação das contas, requer, de fato, uma elaboração discursiva em forma de narrativa. Chegou-se a esta conclusão porque em todos os casos examinados foi verificada a existência dos elementos narrativos

essenciais: o narrador, os objetos narrados e a dinâmica temporal. Contudo, se na apresentação de Hans Rosling todos estes elementos são facilmente discerníveis e uma intriga configurada é perfeitamente identificável, nos três formatos que trazem dados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*, o narrador aparece apenas de maneira implicada e uma intriga não chega a ser plenamente consolidada, visto que as temporalidades conformadas não são bem delimitadas, carecendo, sobretudo, de pontos claros de início e de desfecho. Ainda assim, todos os três exemplares examinados promovem uma experiência fictícia do tempo, como o efeito de “presente estendido” (um presente que permanece desde a data da última coleta de dados e que irá durar até o dia em que uma nova coleta for feita), detectado tanto no relatório da *Síntese de Indicadores Sociais 2013* quanto na página de infográficos; a transição entre os tempos mais longos das estatísticas apresentadas e os tempos mais curtos das pessoas entrevistadas, observada na notícia de jornal; e a fantástica transmissão da corrida entre países travada em um hipódromo ou autódromo imaginário, com direito a *replay* dos momentos mais marcantes, proporcionada por Hans Rosling.

Mais do que comprovar o pertencimento das histórias estatísticas ao campo narrativo, o cotejo destes formatos de apresentação gráfico-visual de informações mostrou o quanto o design de artefatos deste tipo pode se beneficiar de uma maior liberdade para trabalhar os elementos plasticamente configuráveis de uma narrativa, como é o caso do narrador, dos objetos narrados e da dinâmica temporal. Por exemplo, se no relatório *Síntese de Indicadores Sociais 2013*, na página de infográficos e na notícia de jornal o narrador assume uma postura heterodiegética e procura se esconder para deixar os fatos falarem por si mesmos, em sua apresentação Hans Rosling honesta e destemidamente assume a voz da narração e se insere na história, criando uma forte aproximação entre seus espectadores e aquilo que lhes é passado. Tal postura de Rosling provavelmente é mais favorável à obtenção de prazer e conhecimento do que a postura do narrador que reluta em assumir a narração e abandona seus receptores, mesmo continuando ali de modo implícito. Fora isso, Rosling também foi mais ousado no jogo com temporalidades heterogêneas que caracteriza uma narrativa, fazendo sua plateia embarcar numa viagem no tempo cativante e instrutiva.

Obviamente, pode-se objetar que a postura mais eticamente correta de um narrador que apresenta estatísticas é mostrar os fatos da maneira mais neutra

possível para não os contaminar com seu próprio viés. No entanto, esta neutralidade é impossível, visto que as próprias atividades de categorização, seleção, arranjo e representação gráfica dos dados comporta uma inexorável perspectiva autoral. Tendo isso em vista, talvez o mais honesto seja mesmo o narrador aparecer de maneira clara, pois assim ele se torna alguém imputável por aquilo que está dizendo, como é o caso de Hans Rosling. Talvez esta postura seja, inclusive, a mais recomendável para o caso da apresentação de estatísticas, já que diante destas o público tende a suspender seu espírito crítico e a confiar piamente na veracidade daquilo que lhe está sendo comunicado, o que é um grande perigo.

No mais, uma maior liberdade criativa para trabalhar com os elementos plasticamente configuráveis da narrativa, além de me parecer mais favorável à produção de apresentações gráfico-visuais da informação prazerosas e elucidativas, também me parece benéfica para contrabalançar um aspecto temerário embutido na ideia de uma história estatística, tal como formulada pela ONU: o de seguir preferencialmente o modelo da pirâmide invertida, advinda do jornalismo, a fim de tornar os relatórios de pesquisa e comunicados à imprensa realizados pelos órgãos oficiais de estatísticas prontamente aproveitáveis para divulgação pela grande mídia. Embora reconheça que isso aumente as possibilidades de disseminação das informações, também identifico nisso o risco nada desprezível de que as ações de comunicação de dados pelas instituições que primam pelo interesse público diminuam muito e que estatísticas importantes venham a ser conhecidas pelo grande público apenas por intermédio de empresas com interesses corporativos e econômicos próprios. Como visto, por mais que estatísticas de procedência confiável tenham um valor intrínseco de verdade, elas podem ser selecionadas, arranjadas e representadas de modo a sustentar argumentos falsos e a servir a propósitos persuasivos.

Constatada a pertinência do conceito de história estatística e contrapesadas suas restrições (obediência ao modelo jornalístico da pirâmide invertida) e riscos (subserviência ao que é conveniente à grande mídia), o estudo prosseguiu para a terceira parte de sua segunda etapa: a realização do exercício experimental de aplicação do princípio formal de composição da intriga na configuração de uma narrativa verbo-icônica destinada à apresentação de estatísticas oriundas dos censos demográficos do Brasil. Para esta experimentação foram aproveitados conceitos e ferramentas do design de histórias, como o argumento, a topificação, a

escaleta e o *concept art*, já que estes instrumentos são úteis na associação da criação ficcional ao método projetual e perfeitamente adequados à tarefa de configurar, sobre suporte gráfico, uma narrativa em linguagem híbrida, do verbal com o icônico.

A narrativa verbo-icônica desenvolvida para o presente estudo foi planejada para integrar um projeto do Laboratório de Design de histórias (Dhis) da PUC-Rio, de uma espécie de docuficção a respeito da juventude carioca, que abrange o período de meados do século passado até os dias de hoje. Para efetivá-la, estabeleci um argumento – “uma história infográfica sobre as transformações vividas pela juventude carioca de 1950 a 2010” – e, em cima deste, busquei dados nos censos demográficos do Brasil. Em seguida, topifiquei os dados encontrados, selecionei alguns e procurei integrá-los em uma intriga, estipulando, com a ajuda da escaleta, um arranjo sequencial. Por fim, consubstanciei a intriga delineada em suporte gráfico-visual, empregando a infografia ou escrita da informação em linguagem verbo-icônica, tal como a defino para fins do presente estudo.

Em termos de resultados, o exercício experimental além de confirmar a pertinência da hipótese de trabalho, de que o design de narrativas verbo-icônicas com a finalidade de apresentar estatísticas deve ser fundamentado no princípio formal de composição da intriga, demonstrou como a aplicação deste paradigma de forma pode ser efetivado para o fim previsto por meio dos conceitos e técnicas do design de histórias. Por exemplo, o argumento (síntese prescritiva) e as técnicas da topificação e da escaleta funcionaram como heurísticas e ajudaram a descobrir arranjos latentes no conjunto de dados investigado, sendo bastante úteis para a seleção das estatísticas e para testar alternativas de ordenação destas, visando a compor uma totalidade temporal.

No caso da intriga especialmente configurada para o exercício experimental aqui empreendido, também se provou extremamente útil a noção de “pluralidade do tempo social”, advinda de Paul Ricœur. Conforme coloca o autor, a intriga histórica, cuja pretensão é a de ser verídica e cientificamente válida, caracteriza-se, sobretudo, pela síntese de temporalidades heterogêneas, que vão desde o longuíssimo tempo do espaço geográfico onde se erguem as civilizações, passando pelo tempo longo das sociedades e de suas estruturas (instituições, mentalidades, classes sociais, gerações, grupos étnicos, famílias, etc.), assim como pelo tempo médio das mudanças conjunturais, até chegar ao tempo curto dos

acontecimentos e dos indivíduos. Igualmente útil, foi a noção de crise, também trazida por Ricœur, que diz respeito ao pico de um movimento duplo de ascensão e queda, característico de um ciclo ou tendência e que seria o equivalente a uma reviravolta ou “ponto de virada” para as intrigas pretensamente verídicas.

Foi justamente seguindo a fórmula da síntese das temporalidades heterogêneas que compõem o tempo social e identificando momentos de crise nas mudanças conjunturais verificadas nas estruturas etárias (jovens, crianças, adultos e idosos) da população que configurei a intriga de minha narrativa infográfica acerca da juventude carioca: o tempo curto, do acontecimento e do indivíduo, foi trazido pelas narrativas particulares dos personagens criados para a docuficção; o tempo médio, conjuntural, foi posto pelas mudanças sazonais no número de integrantes de cada faixa de idade; o tempo longo, estrutural, correspondeu ao das estruturas etárias, que permanecem como entidades coletivas apesar de os indivíduos mudarem de faixa etária à medida que envelhecem; e o tempo longuíssimo foi colocado pelas histórias e geografias da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil. Já o ponto de virada ou momento de crise é o declínio das populações mais jovens e o recrudescimento das populações mais velhas, que se inicia entre as décadas de 1970 e 1980.

Tendo tudo isso em vista, julgo que o exercício experimental foi bem sucedido em apontar um procedimento calcado no princípio formal de composição da intriga e efetivado pelos conceitos e técnicas do design de histórias. Tal método pode ser doravante empregado pelo IBGE e por outras instituições disseminadoras de estatísticas que sintam necessidade de elaborar narrativas para comunicar seus dados. As noções de crise e de pluralidade do tempo social também se mostraram bastante úteis dentro do procedimento, funcionando como localizadores dos pontos de interesse que podem e devem ser aproveitados para a composição de uma narrativa assentada em estatísticas: as temporalidades, estruturas e conjunturas heterogêneas que devem ser sintetizadas em uma intriga.

Fora isso, deve-se ressaltar que o recurso à ficção se mostrou valioso para a composição de uma narrativa calcada em estatísticas. Isso não só porque a integração de diversos dados em uma apresentação coerente requer o emprego de uma articulação inventada (a composição da intriga), mas também porque órgãos provedores de estatísticas têm o compromisso ético e legal de não revelar as

identidades de seus informantes, o que faz com que as pessoas de quem se originam os dados só possam ser identificadas caso consentam com isso. No entanto, inventando-se personagens que representem pessoas possíveis e verossímeis, segundo o que mostram as estatísticas, torna-se factível a criação recorrente de narrativas que cheguem até o tempo dos acontecimentos e dos indivíduos, algo que costuma faltar na apresentação de dados e que certamente a enriquece e a torna mais interessante.

Vale lembrar que o IBGE, inclusive, já se vale deste recurso mais explícito à ficção. Contudo, até o momento, somente o emprega em materiais promocionais, nos quais há maior liberdade poética, como é o caso do vídeo comemorativo dos 80 anos do instituto, o qual comento na seção 2.5. Neste é contada a história de dois brasileiros fictícios, mas perfeitamente plausíveis de terem existido, Jair e Cristina. Acredito que esta estratégia possa ser implementada também para a disseminação oficial de informações do IBGE, sem riscos, além dos já existentes, para a credibilidade do instituto. Como visto, o falseamento de informações não é da ordem da narrativa, seja ela de ficção ou pretensamente verídica, mas da ordem da honestidade e integridade do autor-narrador.

No mais, considero que o exercício experimental também tenha sido bastante proveitoso por ter sido um registro do meu próprio trabalho de designer durante a tarefa de configurar uma narrativa verbo-icônica com a finalidade de apresentar estatísticas. A meu ver, isso trouxe valiosas informações, afinal acredito que o designer no exercício de seu ofício também gera conhecimento. Reconheço que esta postura possa ser contestada e considerada pouco científica por quem segue rigorosamente métodos mais afins às ciências exatas e naturais. No entanto, por estar minha pesquisa inserida no âmbito das ciências humanas, por empregar nela o princípio da compreensão (*verstehen*) e me valer da hermenêutica como base teórica e método, sinto-me mais do que autorizado para utilizar meu trabalho de designer como fonte de dados objetivos, ainda que carregados de subjetividade. Acho, inclusive, salutar esta postura para a pesquisa em design, não só por permitir que se inclua nesta o próprio método projetual que é peculiar à disciplina (o que outros campos já vêm fazendo, ao incorporar o *design thinking*), mas também porque, no meu entendimento, o design, a exemplo da história, não é uma disciplina à qual os métodos das ciências naturais e exatas

se apliquem sem uma necessária ponderação com o saber e o fazer poético que lhe são inerentes.

Isso posto, é claro que o exercício experimental conduzido no presente estudo, apesar de trazer informações valiosas, não foi suficiente para trazer um esclarecimento ou uma compreensão completa sobre o tema aqui investigado. Porém, somado as análises aqui feitas, ele corresponde àquilo que foi viável fazer até o momento, assim como prepara o terreno para avanços futuros. Por exemplo, vejo como um possível desdobramento desta pesquisa, além da aplicação do procedimento aqui delineado para a composição de narrativas verbo-icônicas não ficcionais, o aproveitamento das críticas feitas ao conceito de histórias estatísticas para enriquecer e aprimorar este próprio conceito, incorporando aspectos que lhe faltam, como a explicação do que vem a ser uma narrativa e a apresentação das múltiplas possibilidades de se configurar uma.

No mesmo sentido, um estudo futuro que gostaria de propor seria um experimento no qual se encomendaria a alguns designers a composição de uma narrativa tal como a que fiz na presente tese, com os mesmos dados e argumento, com o objetivo de cotejar as soluções em busca daquilo que elas mantêm em comum e do que trazem de diferente. Os protótipos gerados, serviriam, em seguida, para a realização de testes sistemáticos de recepção, com foco no *érgon*, que procurariam estimar o grau de prazer e aprendizado suscitado por estes. O experimento assim delineado poria em discussão os pontos mais importantes discutidos nesta tese, assim como faria a devida justiça ao saber e fazer do design.

Apreciados os dados positivos do exercício experimental e apontados os possíveis desdobramentos e estudos futuros que estes incitam, também não se deixou de ponderá-los com os dados negativos observados. A partir de uma análise crítica e de testes informais de recepção realizados sobre a apresentação gráfico-visual de estatísticas que criei, verificou-se que a exposição do devir cronológico em uma única visada, de maneira sinóptica e sincrônica, dificultou a percepção desta como uma narrativa, ainda que tenha sido configurada como tal. Supôs-se que isso tenha ocorrido porque um dos principais sinais necessários para que uma obra de representação seja percebida como narrativa tende a se perder com a síntese visual caracteristicamente produzida por visualizações e infográficos: a diacronia. De fato, quadros sinópticos e sincrônicos se aproximam muito, em conceito, do *totum simul* (a percepção de uma só vez de todos os

momentos sucessivos do tempo), uma ideia-limite para além da qual não pode haver narrativa.

Do mesmo modo, a forma como redigi infograficamente a apresentação gráfico-visual de dados dos censos também prejudicou a percepção desta como narrativa. Isso porque, ao aderir fortemente a preceitos do design da informação e da infografia que exigem a supressão de adereços e traços estilísticos, produzi um texto verbo-icônico que, além de bastante sóbrio e hermético a leitores não familiarizados com técnicas mais sofisticadas de representação gráfico-visual, também é quase totalmente despido de minha presença como narrador. Ao fazer isso me aproximei bastante de uma outra ideia-limite para a narrativa, trazida por Walter Benjamin: a da extinção da arte de narrar. Para Benjamin, narrar significa intercambiar experiências e, portanto, uma narrativa não se restringe a carregar apenas o “puro em si” dos fatos, devendo levar também a própria experiência pessoal do narrador, sua percepção sobre aquilo que conta.

Com este último apontamento trazido pelo exercício experimental, termina-se a recapitulação. Chega-se, finalmente, à hora dos números finais e do tão aguardado desfecho. A tese conclui, então, com a terceira grande implicação da recomendação de usar a narrativa como forma de compor a apresentação gráfico-visual de estatísticas: o narrador tem que deixar impressas suas marcas, tem que fazer reconhecível sua presença.

Como se viu ao longo do presente estudo, um dos principais motivos para se recorrer à narrativa como forma de comunicar informações técnico-científicas é o fato de esta ser um modo discursivo que tende à objetividade e à supressão das marcas do narrador, fazendo parecer que os fatos narram a si mesmos. Contudo, somente um narrador muito hábil consegue apagar todas as suas pistas da história que conta e ainda assim mantê-la cativante e instrutiva. Como, na prática, são poucos os que conseguem imitar o estilo de um exímio escritor realista e criar este efeito, o que se constata são narradores inábeis, que enchem seus textos de fórmulas, tabelas e gráficos, achando que isso basta para prover todo o “efeito de real” necessário para que seus textos sejam acreditados como verídicos. O resultado é um texto que quase nunca ensina e que dificilmente provoca o prazer da leitura.

Daí advém a necessidade de um narrador não apenas implicado. O narrador, tal como preconizava Walter Benjamin, precisa deixar sua marca na narrativa,

precisa passar um ensinamento, precisa aproximar o leitor/receptor do mundo que está sendo narrado, provando-lhe que este é um mundo possível de ser habitado. Em outras palavras, o narrador precisa, de fato, apresentar uma experiência que possa ser apropriada por aqueles a quem se dirige, do contrário as informações passadas terão sido, quando muito, um desperdício de atenção.

Talvez seja exatamente neste sentido que a infografia tenda a agravar aquilo que Benjamin detectara em relação às narrativas impressas: elas distanciam por demais o narrador do receptor de suas histórias. Isso acontece em certa medida na biografia infográfica que Nicholas Felton criou para contar a vida de seu pai, mostrada na análise das narrativas visuais, e na própria narrativa experimental construída para a presente tese: nos dois casos, apesar da estruturação em forma de narrativa, a linguagem hermética dos infográficos faz com que o narrador suma quase por completo, colaborando para dificultar a percepção do que é apresentado como uma história. Enfim, se o prazer e o aprendizado são as metas, é preciso que o narrador intervenha mais, apareça mais e seduza o leitor.

A esse respeito, a apresentação de Hans Rosling prova a importância do narrador, mostrando como ele seduz sua plateia, ensinando a seus espectadores algo que ainda desconhecem e provocando neles o prazer de aprender. Algo próximo disso se constata nas reportagens em quadrinhos de Joe Sacco, quando o próprio se inclui como narrador e personagem de sua narrativa, conversando com o leitor e compartilhando com ele sua rica experiência na obtenção de informações em territórios sob conflito. Não se nega com isso que um narrador muito sedutor encerra perigos. Hans Rosling também exemplifica isso, já que é um orador melífluo e faz com que muitos embarquem em sua argumentação, excessivamente otimista, de que os países em geral caminham para uma inevitável prosperidade. Seus dados também mostram, e ele certamente não ignora, que por mais que o mundo enriqueça, a desigualdade gritante permanece¹⁴³.

Indo adiante, como ficou demonstrado nas análises e na experimentação feitas no capítulo anterior, a construção de um relato sobre a sociedade assentado em estatísticas é uma obra poética, no sentido de que este é antes de tudo um objeto-cópia, uma representação, de um objeto-modelo, o coletivo humano ou

¹⁴³ Aqui me parece oportuno trazer um velho princípio grego, lembrado por Michel Foucault: pode-se falar de aritmética nas cidades democráticas, posto que esta ensina as relações de

alguma de suas subdivisões. Este coletivo para ser experimentado, para ser trazido à consciência, precisa ser levado para uma dimensão fictícia onde ele é fenomenologicamente compreendido como um todo singular. Isso acontece no relatório de pesquisa, na página de infográficos e na notícia de jornal analisados: estes relatos tidos como verídicos não deixam de produzir uma experiência fictícia do tempo, como é o caso do “presente estendido”, decorrente do fato de uma informação estatística permanecer válida até que uma nova pesquisa seja feita, o que pode demorar até mesmo anos. O mesmo acontece na apresentação de Hans Rosling, que de maneira demiúrgica reúne em uma mesma arena as populações de vários países, um fato apenas possível se imaginado, mas que se toma naturalmente como a mais reveladora realidade. Evidências como estas corroboram também a pertinência da segunda grande implicação da recomendação de usar a narrativa como forma de compor a apresentação gráfico-visual de informações estatísticas: o reconhecimento de que todo retrato e toda história são, a rigor, ficções e que, justamente por isso, a construção do conhecimento científico não prescinde de um fazer poético.

Ora, se a construção do saber está enraizada em uma poética e se o conhecer é antes de tudo um prazer, os dois fatos acabam por remeter à primeira implicação discernida pela presente tese para o apelo à forma narrativa na configuração de apresentações de estatísticas: o design deste tipo de artefato deve ser fundamentado em algum princípio de estruturação formal da narrativa. Encontrou-se na obra de Paul Ricœur tal princípio: a composição da intriga, que se provou perfeitamente aplicável à elaboração de relatos sobre a sociedade constituídos a partir de estatísticas, justamente por se assentar em uma dialética do compreender e do explicar. Tal dialética se adequa perfeitamente ao caso aqui investigado, afinal as estatísticas são obtidas por procedimentos técnicos tipicamente utilizados nas ciências exatas e naturais, cujo modelo de validação é o explicar, mas dizem respeito à sociedade, um objeto peculiar às ciências humanas, cujo método se assenta no compreender.

Assim, ao trazer a dialética do compreender e do explicar para o caso das estatísticas, chega-se a uma dialética do duplo contar (ou do “computar e narrar”), afinal toda conta que se faz precisa ser contada.

igualdade, mas deve-se restringir o ensino da geometria às oligarquias, pois esta demonstra as proporções na desigualdade (FOUCAULT, 2013, p. 17).

AGNER, L.; MORAES, A. de. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. **Arquitetura de informação e governo eletrônico: diálogo cidadãos-Estado na World Wide Web: estudo de caso e avaliação ergonômica de usabilidade de interfaces humano-computador**. 2007. Tese (Doutorado em Artes e Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

ARGAN, G. C. **A história na metodologia do projeto**. Revista Caramelo, n. 6, p. 156-170. São Paulo: FAU-USP, 1992.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: EDIPRO, 2011. 96 p.

_____. **Poética**. In: Os Pensadores: Aristóteles. 4. ed. v. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____. **Arte Poética**. ed. digital. Domínio Público, sem data.

AUGÉ, M. **Las formas del olvido**. Barcelona: Editorial Gedisa, 1998.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014. 204 p.

_____. **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. 476 p.

BARTHES, R. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. In: BARTHES, R. (Org.). **Análise estrutural da narrativa**. 8. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. 300 p.

_____. **O prazer do texto**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. 78 p.

_____. **O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATESON, G. **Natureza e Espírito**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. 272 p.

BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. **A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. 36. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. 239 p.

BERTIN, J. **Semiology of graphics: diagrams, networks, maps**. Redlands: Esri Press, 2010. 440 p.

_____. **La graphique et le traitement graphique de l'information**. Paris: Flammarion, 1977. 277p.

- BOMFIM, G. A. **Fundamentos de uma teoria interdisciplinar do design:** morfologia dos objetos de uso e sistemas de comunicação. In: COUTO R. M. S; FARBIARZ, J.; NOVAES, L. (Orgs.). Gustavo Amarante Bomfim: uma coletânea. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014. 126 p.
- BONSIEPE, G. **Design, cultura e sociedade.** São Paulo: Blucher, 2011. 272 p.
- BORGES, J. L. **El hacedor.** ed. digital. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.
- _____. **Inquisiciones / otras inquisiciones.** ed. digital. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.
- BREMOND, C. **A lógica dos possíveis narrativos.** In: BARTHES, R. (Org.). Análise estrutural da narrativa. 8. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. 300 p.
- BECKER, H. S. **Falando da sociedade:** ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. ed. digital. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BUCHANAN, R. **Wicked problems in design thinking.** Design Issues, v. 8. n. 2, p. 5-21. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- BURKE, P. **Uma história social do conhecimento - II:** da enciclopédia à wikipédia. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 416 p.
- _____. **Uma história social do conhecimento:** de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. 241 p.
- CAIRO, A. **The functional art:** an introduction to information graphics and visualization. Berkeley: New Riders, 2013. 364 p.
- _____. **Infografia 2.0.** Madrid: Alamut, 2008. 128 p.
- CALVINO, I. **As cidades invisíveis.** ed. digital. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 142 p.
- CANCLINI, N. G. **Diferentes, desiguais e desconectados.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- CANEVACCI, M. **O fetichismo metodológico tem o poder de mesclar os dois clássicos elementos da filosofia ocidental: sujeito e objeto.** MATRIZES. v. 7, n. 1, p. 169-178, jan./jun. São Paulo: ECA-USP, 2013.
- CARDOSO, R. **Design para um mundo complexo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012. 264 p.
- _____. **Uma introdução à história do design.** 3. ed. Blucher, 2008. 274 p.
- CASTELLS, M. **A sociedade em rede.** 11. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. v. 1. 698 p.
- CERBONE, D. R. **Fenomenologia.** ed. digital. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014. 316 p.

COELHO, L. A. **The impact of the ever presence of the screen on reality and the image**. The 13th annual convention of the media ecology association. June 7-10. New York: Manhattan College, 2012.

_____. **Conceito**. In: COELHO, L. A. (org.). Conceitos-chave em design. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Novas Ideias, 2008. 280 p.

_____. **Conceituar**. In: COELHO, L. A. (org.). Conceitos-chave em design. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Novas Ideias, 2008. 280 p.

_____. **Informação**. In: COELHO, L. A. (org.). Conceitos-chave em design. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Novas Ideias, 2008. 280 p.

CORREIA, M. B. F.; MORAES, A. de. **A comunicação de dados estatísticos por intermédio de infográficos**: uma abordagem ergonômica. 2009. 2 v. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2009.

CRAWFORD, S. **The origin and development of a concept: the information society**. Bulletin of the Medical Library Association, v.71, n.4, p. 380–385. Washington: Washington University School of Medicine, 1983. Disponível em: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC227258/pdf/mlab00068-0030.pdf>> Acesso em: 10 set. 2016.

CUNHA, N. **Dicionário SESC**: a linguagem e a cultura. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2003.

CZARNIAWSKA, B. **Narratives in social science research**. London: SAGE Publications, 2004.

DANTO, A. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 312 p.

D'EFILIPPO, V.; BALL, J. **The infographic history of the world**. Londres: Collins, 2013. 224 p.

DRETSKE, F. I. **Knowledge & the flow of information**. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press, 1981. 273p.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. 160 p.

_____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. 284 p.

EISNER, W. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2005. 168 p.

FLICK, U. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009. 405 p.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 23. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013. 74 p.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 542 p.

_____. **Microfísica do poder**. 12. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1996. 296 p.

FUX, J. **Literatura e Matemática**: Jorge Luis Borges, Georges Perec e o Oulipo. ed. digital. Petrópolis: KBR, 2013.

GADAMER, H. G. **Verdade e Método**. 13. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. 631 p.

_____. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 488 p.

GAMBA JR, N. G. **Design de histórias I**: o trágico e o projetual no estudo da narrativa. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2013. 196 p.

GENETTE, G. **Fronteiras da narrativa**. In: BARTHES, R. (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. 8. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. 300 p.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. 20. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. 273 p.

GREIMAS, A. J. **Elementos para uma teoria da interpretação da narrativa mítica**. In: BARTHES, R. (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. 8. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. 300 p.

GRONDIN, J. **Hermenêutica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012. 150 p.

HARRÉ, R. **Some narrative conventions of scientific discourse**. In: NASH, C. *Narrative in culture: the uses of storytelling in the sciences, philosophy and literature*. London: Routledge, 1994. 228 p.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. 25. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014. 352 p.

HOUAISS, A.; VILLAR, M.; FRANCO, F. M. M., INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 2922 p.

HUFF, D. **How to lie with statistics**. New York: W.W. Norton, 1993. 144 p.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. 208 p.

JAPIASSÚ, H. **Introdução ao pensamento epistemológico**. 6. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991. 199 p.

JOST, F. **El culto de lo banal**: de Duchamp a los reality shows. Buenos Aires: Libreria Ediciones, 2012.

KLANTEN, R.; EHMANN, S.; SCHULZE, F. **Visual storytelling**: inspiring a new visual language. Berlin: Gestalten, 2011. 256 p.

KNAFLIC, C. N. **Storytelling with Data**: a Data Visualization Guide for Business Professionals. New Jersey: John Wiley & Sons, 2015.

KRESS, G. R. **Multimodality**: a social semiotic approach to contemporary communication. ed. digital. London and New York: Routledge, 2010.

KRESS, G. R.; VAN LEEUWEN, T. **Reading images: the grammar of visual design**. 2. ed. London and New York: Routledge, 2006. 296 p.

KRZYWINSKI, M.; CAIRO, A. **Storytelling**: relate your data to the world around them using the age-old custom of telling a story. Nature Methods, v. 10, n. 8, p. 687, ago 2013.

LANKOW, J.; RITCHIE, J.; ROSS, C. **Infographics**: the power of visual storytelling. Hoboken: John Wiley & Sons, 2012. 264 p.

LIPOVETSKY, G.; SEROY, J. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. ed. digital. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOGAN, R. K. **Que é informação?**: a propagação da organização na biosfera, na simbolosfera, na tecnosfera e na econosfera. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2012. 274 p.

LOSOWSKY, A. **Introduction**. In: KLANTEN, R.; EHMANN, S.; SCHULZE, F. Visual storytelling: inspiring a new visual language. Berlin: Gestalten, 2011. 256 p.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. 132 p.

MACEL, C. **Une histoire**: art, architecture, design, des années 1980 à nos jours. Paris: Flammarion, 2014. 290 p.

MANOVICH, L. **Information and form**: electrolobby at ars electronica. Artigo em meio eletrônico disponível em: <<http://manovich.net/index.php/projects/information-and-form>> Acesso em: 10 set. 2016.

_____. **Information as an Aesthetic Event**. Artigo em meio eletrônico disponível em: <<http://manovich.net/index.php/projects/information-as-an-aesthetic-event>> Acesso em: 10 set. 2016.

_____. **The language of new media**. ed. digital. Massachusetts: The MIT Press, 2002.

MAGALHÃES, M. L. **Visualidade**. In: COELHO, L. A. (org.). Conceitos-chave em design. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Novas Ideias, 2008. 280 p.

MAYER-SCHÖNBERGER, V.; COKIER, D. **Big data**: a revolution that will transform how we live, work and think. ed. digital. New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, 2013.

McCLOSKEY, D. N. **Storytelling in economics**. In: NASH, C. Narrative in culture: the uses of storytelling in the sciences, philosophy and literature. London: Routledge, 1994. 228 p.

McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. 1. ed. 15. reimpr. São Paulo: Cultrix, 2007. 408 p.

MEYER, E. K. **Designing infographics**. Indianapolis: Hayden Books, 1997. 324 p.

MIJKSENAAR, P. **Visual function**: an introduction to information design. New York: Princeton Architectural Press, 1997. 56 p.

MITCHELL, W. J. T. **Image science**: iconology, visual culture, and media aesthetics. ed. digital. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

_____. **Picture theory**: essays on verbal and visual representation. Chicago: The University of Chicago Press, 1994. 445 p.

_____. **Iconology**: image, text, ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. 226 p.

MORAES, A. **Infografia**: história e projeto. Blucher, 2013. 96 p.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011. 120 p.

NASH, C. **Narrative in culture**: the uses of storytelling in the sciences, philosophy and literature. London: Routledge, 1994. 228 p.

NEURATH, M.; KINROSS, R. **The transformer**: principles of making isotype charts. London: Hyphen Press, 2009. 126 p.

NIETZSCHE, F. W. **A origem da tragédia**. São Paulo: Centauro, 2004. 152 p.

NÖTH, W. **A semiótica no século XX**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 1996. 256 p.

ONU. Organização das Nações Unidas. **Making Data Meaningful – Part 1**: A Guide to Writing Stories about the Numbers. New York e Geneva: United Nations, 2009. Disponível em: <http://www.unece.org/fileadmin/DAM/stats/documents/writing/MDM_Part1_English.pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.

PAPANEK, V. **Design for the real world**: human ecology and social change. Frogmore, St. Albans : Paladin, 1974. 312p.

PASOLINI, P. P. **Os jovens infelizes**: antologia de ensaios de corsários. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PLATÃO. **Phaedrus**. ed. digital. Domínio Público, sem data.

PINTO, M. J. **A mensagem narrativa**. In: BARTHES, R. (Org.). Análise estrutural da narrativa. 8. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. 300 p.

- _____. **Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos**. São Paulo: Hacker Editores, 1999. 108 p.
- PINTO, A. T. **O narrador relutante**. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 2015. 138 p.
- QUESENBERY, W.; BROOKS, K. **Storytelling for user experience: crafting stories for better design**. New York: Rosenfeld Media, LLC, 2010. 298 p.
- RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. **Dicionário de comunicação**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995. 638 p.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo: Exo experimental org.: Editora 34, 2009. 72 p.
- RENDGEN, S. **Understanding the world**. Köln: Taschen, 2014, 456 p.
- REIS, C.; LOPES, A. M. **Dicionário de narratologia**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2007. 460 p.
- RICHARDS, J.; SIMKINS, E. **O mundo em infográficos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2013. 192 p.
- RICŒUR, P. **Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação**. 1. ed. reimpr. Lisboa: Edições 70, 2013. 136 p.
- _____. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. 3v.
- _____. **Phenomenology and Hermeneutics**. Noûs, v.9, n. 1, p. 85-102. Chicago: University of Chicago, 1975.
- SABOYA, L. A. de; **Função**. In: COELHO, L. A. (org.). **Conceitos-chave em design**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Novas Ideias, 2008. 280 p.
- SACCO, J. **Uma história de Sarajevo**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005. 112 p.
- SALMON, C. **Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits**. Paris: La Découverte, 2007. 239 p.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008. 222 p.
- SENRA, N. **O saber e o poder das estatísticas**. Rio de Janeiro: IBGE, 2005. 332 p.
- SCHMIDT, L. K. **hermenêutica**. ed. digital. Petrópolis: Editora Vozes, 2012
- SHEDROFF, N. **Information interaction design: an unified field theory of design**. In: JACOBSON, R. (Org.). **Information design**. Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- SORLIN, P. **El siglo de la imagen analógica: los hijos de Nadar**. Buenos Aires: La Marca, 2004.

TODOROV, T. **As categorias da narrativa literária**. In: BARTHES, R. (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. 8. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. 300 p.

TUFTE, E. R. **The visual display of quantitative information**. 2. ed. Connecticut: Graphic Press, 2006. 200 p.

_____. **Envisioning information**. Connecticut: Graphic Press, 2006. 128 p.

_____. **Beautiful evidence**. Connecticut: Graphic Press, 2006. 214 p.

_____. **Visual explanations**. 2. ed. Connecticut: Graphic Press, 2005. 158 p.

TWYMAN, M. **Using pictorial language**: a discussion of the dimensions of the problem. In: DUFFY, T. WALKER, R. *Designing usable texts*. Orlando: Academic Press, 1985.

VICTORRI, B. **Homo narrans**: le rôle de la narration dans l'émergence du langage. *Langages: L'origine du langage*, v. 36, n. 146, p. 112-125. Paris: Larrousse, 2002. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_2002_num_36_146_2406>. Acesso em: 10 set. 2016.

WATERS, L. **Inimigos da esperança**: publicar, perecer e o eclipse da erudição. São Paulo: Editora da UNESP, 2006.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. 9. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. 350 p.

WHITE, H. **The value of narrativity in the representation of reality**. In: MITCHELL, W. J. T. *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. 270 p.

WURMAN, R. S. **Information anxiety 2**. Indianapolis: Que, 2001. 308 p.

_____. **Understanding USA**. Newport: Ted Conferences, 1999.

8

Anexos

8.1. Anexo 1:**Página de infográficos publicada na revista *Fala, IBGE***

Página de infográficos publicada na revista *Fala, IBGE*, nº 7, referente ao 4º trimestre de 2013, com resultados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*.

Condições de vida da população brasileira

Marcos Balster

A *Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira 2013* apresenta dados atualizados que permitem um conhecimento amplo da realidade social do Brasil. Confira abaixo algumas das informações trazidas pelo estudo, conforme os temas investigados.

Aspectos demográficos

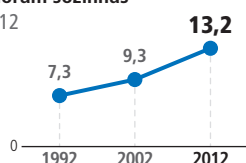
Tendência de envelhecimento populacional

De acordo com a projeção da população de 2013, a proporção de indivíduos mais jovens diminuirá e haverá uma **concentração mais acentuada na faixa etária de 60 anos de idade ou mais**.

Distribuição da população projetada por grupos de idade
Brasil - 2020/2060

13,8%	33,7%	60 anos ou mais
41,3%	38,0%	30 a 59 anos
24,0%	15,3%	15 a 29 anos
20,9%	13,0%	0 a 14 anos
2020	2060	

Crescimento da proporção de pessoas que moram sozinhas
Brasil - 1992-2012



Famílias e domicílios

Redução no peso relativo da família "tradicional"

Os arranjos familiares do tipo "tradicional", ou seja, aqueles constituídos por casal com filhos, passaram de 52,7%, em 2002, para **45,0%**, em 2012. Já os casais sem filhos aumentaram de 14,0%, em 2002, para **19,0%**, em 2012.

Educação

Evolução da média de anos de estudo

A escolaridade média da população de 25 anos ou mais de idade aumentou de 2002 a 2012, passando de 6,1 anos para **7,6 anos de estudo completos**.

Crescimento no acesso à educação infantil

Taxa de frequência bruta a estabelecimento de ensino
Brasil - 2002/2012

	2002	2012	2016	2020	
0 a 3 anos	11,7%	21,2%	50,0%	50,0%	Meta 1 do Plano Nacional de Educação - PNE
4 a 5 anos	56,7%	78,2%	100,0%	100,0%	

Número de empregos formais (em milhões)
Brasil - 2003-2012



Trabalho

Aumento da formalização do mercado de trabalho

Na década de 2000, houve um aumento significativo da proporção de trabalhadores em trabalhos formais, que passou de 44,6%, em 2002, para **56,9%**, em 2012.

Padrão de vida e distribuição de renda

Apropriação da renda permanece muito desigual...
Em 2012, enquanto os 10% da população com maiores rendimentos detinham **41,9%** da renda total, os 40% com menores rendimentos se apropriaram de **13,3%**.

Mas a desigualdade já foi maior
O **índice de Gini** caiu sistematicamente a partir dos anos 2000, alcançando seu menor patamar em 2011 (que foi mantido para 2012): **0,507**

Índice de Gini

Indicador que mede a desigualdade na distribuição de rendimentos.
Varia de 0 a 1, sendo:
0 = perfeita igualdade
1 = máxima desigualdade

Redução de óbitos de mães e crianças

Mortalidade materna (por 100.000 bebês nascidos vivos) e Mortalidade na infância (por 1.000 nascidos vivos)

Brasil - 1990/2010	1990	2010	2015	
Óbitos maternos	143,2	68,2	35,0	Metas para atender aos Objetivos de Desenvolvimento do Milênio - ODM
Óbitos de menor de 5 anos	53,7	18,6	17,9	

Saúde

Casos de infecção pelo HIV mantêm-se estáveis

A taxa de incidência de AIDS mostrou relativa estabilidade, variando de 17,1, em 1997, para **17,9 casos por 100 mil habitantes**, em 2010.

Fonte: Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira 2013. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. (Estudos e pesquisas. Informação demográfica e socioeconômica, n. 32). Disponível em <ftp://ftp.ibge.gov.br/Indicadores_Sociais/Sintese_de_Indicadores_Sociais_2013/SIS_2013.pdf> Acesso em: dez. 2013

Para saber mais, acesse:

<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinteseindicais2013/default.shtm>

8.2. Anexo 2:
Notícia publicada no jornal *O Globo*

Notícia divulgada pelo jornal *O Globo* de 30/11/2013, destacando resultados da *Síntese de Indicadores Sociais 2013*.

Sábado 30.11.2013

País

O GLOBO 3

RETRATOS DO BRASIL

Desigual desde criancinha

IBGE aponta diferenças de acesso e de estrutura nas creches e pré-escolas de pobres e ricos

ANTÔNIO GOIS, CAROLINA BENEVIDES
E LETÍCIA LINS
opais@oglobo.com.br

-RIO E RECIFE. A desigualdade na educação brasileira começa desde cedo, e não se resume apenas ao acesso à escola. O IBGE comparou a frequência à escola de crianças de 4 e 5 anos por nível de renda. No grupo que concentra os brasileiros que estão entre os 20% mais ricos da população, apenas 7,5% das crianças estão fora da escola. Já entre os 20% mais pobres, esse percentual cresce para 29%. Os dados são da Síntese de Indicadores Sociais 2013 — Uma análise das condições de vida da população brasileira.

Não bastasse o acesso desigual, uma vez matriculados numa pré-escola, estabelecimento que atende a esse grupo etário, a diferença na qualidade já é sentida desde cedo. A partir de dados do Censo Escolar do MEC, o IBGE identificou que a maioria das crianças matriculadas em pré-escolas públicas estuda em estabelecimentos sem parque infantil e banheiro adequado. Enquanto na rede pública a proporção de matrícula em estabelecimentos com esses equipamentos é de, respectivamente, 47% e 44%, na rede privada essas proporções crescem para 86% e 79%, respectivamente.

Como em quase todos os indicadores sociais do país, porém, quando os dados de acesso à pré-escola são comparados ao longo do tempo, há melhorias significativas. De 2002 a 2012, o número de crianças de 4 e 5 anos fora da escola caiu de 43% para 22%, e os avanços foram maiores no grupo mais pobre. Até 2016, a matrícula nessa faixa etária será obrigatória, o que indica que ainda há um esforço a ser feito para se adequar à nova legislação.

Também há desigualdade de acesso à creche. O IBGE constatou que, em 2012, entre os 20% mais ricos da população, 37% das crianças entre 2 e 3 anos estavam fora da creche. Entre os 20% mais pobres, porém, o percentual foi de 78,1%. Mas, muitas vezes, mesmo crianças com acesso não têm estabelecimentos adequados.

ESGOTO E RISCO DE CURTO-CIRCUITO

Na creche São João, na Zona Norte de Recife, 90 crianças são atendidas. A dedicação dos servidores só desperta elogios da comunidade, mas a satisfação não é a mesma no que diz respeito às instalações e equipamentos. As crianças não têm pátio, e os brinquedos ficam no salão que serve de refeitório. No berçário, falta espaço, e 13 dos 15 bebês com menos de 1 ano dormem em colchões no chão. Falta de material de higiene também é problema. Algumas vezes, a creche fica sem sabonete e fraldas descartáveis. Além disso, pais e professores contam que basta chover muito para que seja preciso suspender as aulas por conta



Educação infantil. Crianças da creche São João, em Recife, dormem em colchões: pais elogiam funcionários, mas cobram estrutura

SEM ACESSO

PROPORÇÃO DE CRIANÇAS FORA DA ESCOLA AOS 4 E 5 ANOS

	2002	2012
Total da população	43%	22%
Entre os 20% mais pobres	54%	29%
Entre os 20% mais ricos	15%	7,5%

ADEQUAÇÃO

Proporção de crianças matriculadas em pré-escolas com banheiro ou parque infantil

REDE PÚBLICA	Com banheiro adequado	43,8%
	Com parque infantil	47,2%
REDE PRIVADA	Com banheiro adequado	78,9%
	Com parque infantil	85,5%

FONTE: IBGE

De 2002 a 2012, número de crianças de 4 e 5 anos fora da escola caiu de 43% para 22%

do esgoto, que corre a céu aberto em um canal em frente ao prédio.

— Quando chove muito, as águas se misturam, e há dias até que há necessidade de suspender o atendimento, porque não há como os funcionários e as crianças passarem em meio ao esgoto — conta Maria Marileide de Souza, de 51 anos, que tem netos matriculados na creche. — Eles até chutam pedindo para ficar lá. Gostam muito.

Diretora da creche, Sandra Teixeira

diz, no entanto, que o pior é a instalação elétrica. Ela conta que existem muitos "gatos" no bairro, o que faz com que a rede fique sobrecarregada. Por conta disso, os curto-circuitos são constantes.

— Dois dos três ventiladores queimaram por causa disso, e aqui só não pega fogo porque o disjuntor funciona bem — diz Sandra.

A Secretaria de Educação de Recife confirmou que muitas creches na capital de Pernambuco não possuem parquinhos nem banheiros adequados, inclusive para pessoas com deficiência. Informou ainda que quase todas as unidades da rede necessitam de requalificação do espaço físico, com acessibilidade e ampliação.

ESCOLARIDADE MÉDIA DE 7,6 ANOS

Considerando a população adulta com mais de 25 anos, os dados mostram que o brasileiro não atingiu sequer a média de oito anos de estudo, isto é, não completou o ensino fundamental. Em 2012, a escolaridade média era de 7,6 anos. Dez anos antes, era de 6,1. Nesse caso, também houve redução da desigualdade. Entre os que estão entre os 20% mais pobres, o avanço foi de 3,3 anos médios de estudo para 5,2. Entre os mais ricos, o avanço foi de 9,7 anos de estudo para 10,7. Mesmo nesse grupo, em média, o brasileiro não chega a completar 11 anos de estudo, ou seja, não chega a concluir o ensino médio. ●

Educação infantil de qualidade cria adultos mais plenos

Análise

Para educadores, pré-escola e creche são fundamentais ao desenvolvimento

A necessidade de melhorar os indicadores de acesso e qualidade na creche (0 a 3 anos) e pré-escola (4 e 5 anos) é reforçada por vários estudos que provam que o cuidado nos primeiros anos de vida da criança tem impactos significativos no desenvolvimento infantil e até na vida adulta. No entanto, é preciso ter qualidade. É o que comprova um estudo de pesquisadores das universidades de Londres e de Oxford publicado há dois anos no periódico científico "Journal de Pesquisas da Primeira Infância". Eles acompanharam na Inglaterra três mil alunos desde a entrada na pré-escola até os 11 anos. Somente as que estudaram em pré-escolas de qualidade tiveram ganhos de aprendizagem aos 11 anos. As que estudaram em pré-escolas ruins não registraram nenhum avanço em relação às que sequer frequentaram escola desde cedo.

Segundo João Batista, presidente do Instituto Alfa e Beto, a pergunta a ser feita é: a pré-escola faz diferença?

— É preciso saber se os matriculados têm ganhos — diz. — Os mais ricos já têm estímulos em casa. Os mais pobres não têm, e muitas vezes nem nas escolas. É preciso que haja mais professores bem treinados, supervisão, preocupação com o currículo. E não é uma questão de mais dinheiro. Tem que ter mais pedagogia, tem que melhorar a eficiência.

— Creche e pré-escola são etapas fundamentais para o desenvolvimento. Estudos comprovam que as que têm acesso à educação infantil se tornam adultos mais plenos — diz Daniel Cara, coordenador da Campanha Nacional pelo Direito à Educação, lembrando que a matrícula não encerra o problema: — A desigualdade se dá ainda nas condições que crianças mais ricas e mais pobres encontram. ●

9

Apêndice

Narrativa verbo-icônica destinada à apresentação de estatísticas oriundas dos censos demográficos do Brasil

(Fonte: o autor)

Devido à restrição imposta pelas dimensões físicas da tese, a narrativa foi decupada em pedaços contíguos para que os gráficos que a compõem possam ser vistos em tamanho original (escala 1:1).

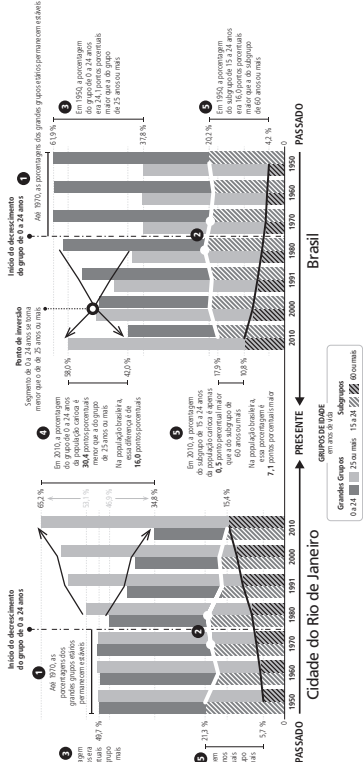
A juventude numa cidade com população cada vez mais envelhecida

Decréscimo da população de 15 a 24 anos de idade da cidade do Rio de Janeiro não é tão acentuado quanto o da população com 14 anos ou menos, fazendo com que a juventude calcada tenha que amadurecer em uma cidade regida por adultos e idosos com cada vez menos crianças para cuidar.

Evolução do tamanho percentual da população jovem em comparação com outros grupos de idade

Cidade do Rio de Janeiro e Brasil - 1950 a 2010

Fonte: Cens Demográfico Rio de Janeiro 1950, 2010



Decréscimo da população mais jovem se inicia entre as décadas de 1970 e 1980

- 1 Se até 1970 as porcentagens dos grandes grupos de idade eram relativamente estáveis tanto no Rio quanto no Brasil, a partir de então o grupo de 25 anos ou mais apresenta um forte aumento paulatino enquanto o grupo de 0 a 24 anos encolhe de maneira contínua e acentuada.
- 2 No entanto, para o subgrupo de 15 a 24 anos o decréscimo não foi igualmente intenso: em geral, diminuiu numa década e aumentou na seguinte, com exceção do período entre 1970 e 1980, quando cresceu duas vezes seguidas, tanto no Rio quanto no Brasil (de 19,8% para 20,6% e de 19,9% para 21,4%, respectivamente).

Cidade do Rio de Janeiro tem população mais envelhecida que o Brasil

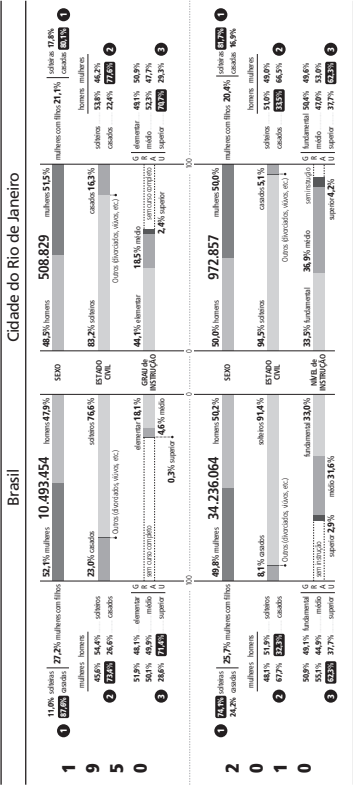
- 3 Em 1950, enquanto a porcentagem de pessoas com 24 anos ou menos e a de pessoas com 25 anos ou mais eram muito próximas no Rio (49,7% e 49,9%, respectivamente), o percentual das mais jovens era bem maior no Brasil.
- 4 Hoje, tanto no Rio quanto no Brasil, a porcentagem de pessoas com 25 anos ou mais é superior a de pessoas com 24 anos ou menos. Mesmo que tenha envelhecido, a população brasileira permanece bem mais jovem que a carioca.
- Tamanho da população jovem crítico e quase igual a de idosos**
- 5 Se em 1950 o subgrupo de jovens entre 15 e 24 anos era quase 4 vezes maior que o de idosos com 60 anos ou mais no Rio, e quase 5 vezes maior no Brasil, hoje os dois subgrupos têm praticamente o mesmo tamanho no Rio e o mais jovens não chegam a dobrar o número de idosos no Brasil.

Diminui a presença de jovens na população

Embora tenha naturalmente crescido em números absolutos, devido ao aumento do contingente populacional, a população jovem (15 a 24 anos de idade) diminuiu em relação às faixas etárias dos mais novos (abaixo de 14 anos) e dos mais velhos (acima de 25 anos), tanto no Rio quanto no Brasil.

Comparativo entre os subgrupos etários de 15 a 24 anos de idade no Brasil e da Cidade do Rio de Janeiro, nos anos de 1950 e 2010

Fonte: Cens Demográfico Rio de Janeiro 1950, 2010



Entre as mulheres jovens com filhos, as que são casadas não mais predominam

- Em 1950, no Rio, a porcentagem de mulheres jovens era um pouco superior a de homens jovens; em 2010, elas se igualaram.
- No Brasil, em 1950, também havia prevalência de mulheres entre os jovens, porém foi registrado um ligeiro predomínio de homens, em 2010.
- Porcentagem de mulheres jovens com filhos caiu ligeiramente no Rio (0,7 ponto percentual) e um pouco mais acentuadamente no Brasil (1,5 ponto percentual).
- Se em 1950, dentre as mulheres jovens com filhos, predominavam as casadas, em 2010, passaram a prevalecer as solteiras, o que nos faz dizer necessariamente que elas não mantiveram um relacionamento ou união estável com os pais de seus filhos.

Diminui a prevalência de mulheres entre os jovens casados

- Porcentagem de jovens solteiros, que já prevalecia expressivamente sobre a de jovens casados, aumentou, tanto no Rio quanto no Brasil.
- Entre os jovens casados, a prevalência de mulheres também é expressiva, embora ela tenha diminuído um pouco no Brasil (3,7 pontos percentuais) e consideravelmente no Rio (1,1 pontos percentuais).

Mulheres jovens passam a ter melhor nível de instrução que os homens jovens

- Embora não seja possível uma comparação completamente justa devido a mudanças curriculares, tanto no Rio quanto no Brasil, os índices de instrução melhoraram sensivelmente, de 1950 para 2010.
- O destaque vai para a expressiva melhoria do nível de instrução das mulheres jovens que, em 1950, tanto no Rio quanto no Brasil, eram a minoria no que diz respeito ao ensino superior: em 2010, elas passaram a ser a maioria.

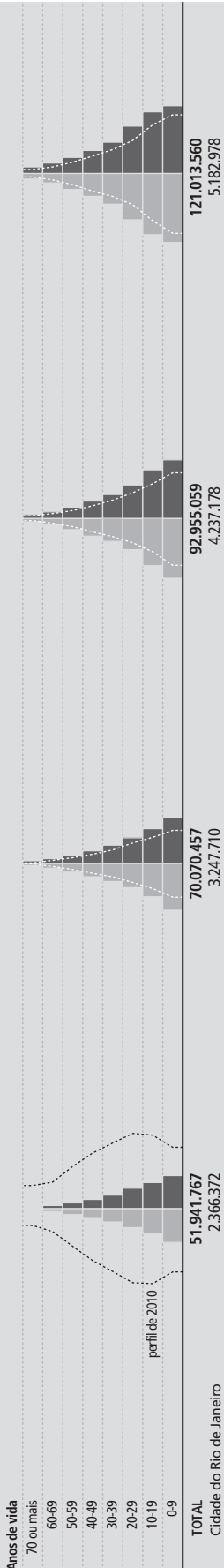
À medida que população envelhece, pirâmides etárias do Rio e do Brasil ficam mais parecidas

Decréscimo da população de 15 a 24 anos de idade da cidade do Rio de Janeiro não é tão acentuado quanto o da população com 14 anos ou menos, fazendo com que a juventude carioca tenha que amadurecer em uma cidade repleta de adultos e idosos com cada vez menos crianças para cuidar.

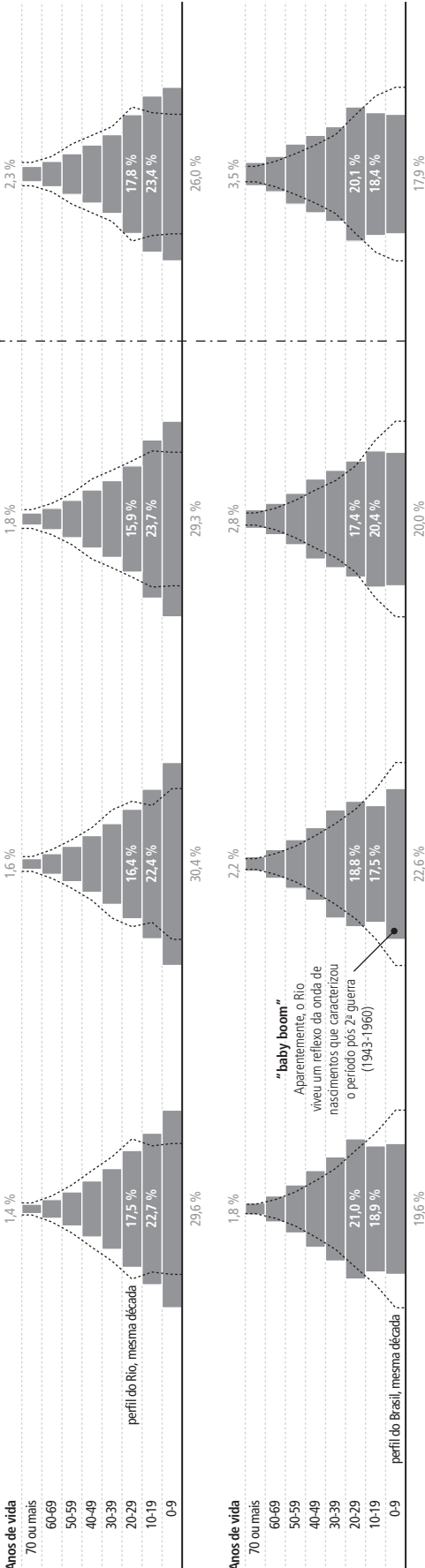
Fonte: Censo Demográfico: Rio de Janeiro: IBGE, 2015.

Pirâmides etárias Populações da Cidade do Rio de Janeiro e do Brasil - 1950 a 2010

Números Absolutos



Percentuais



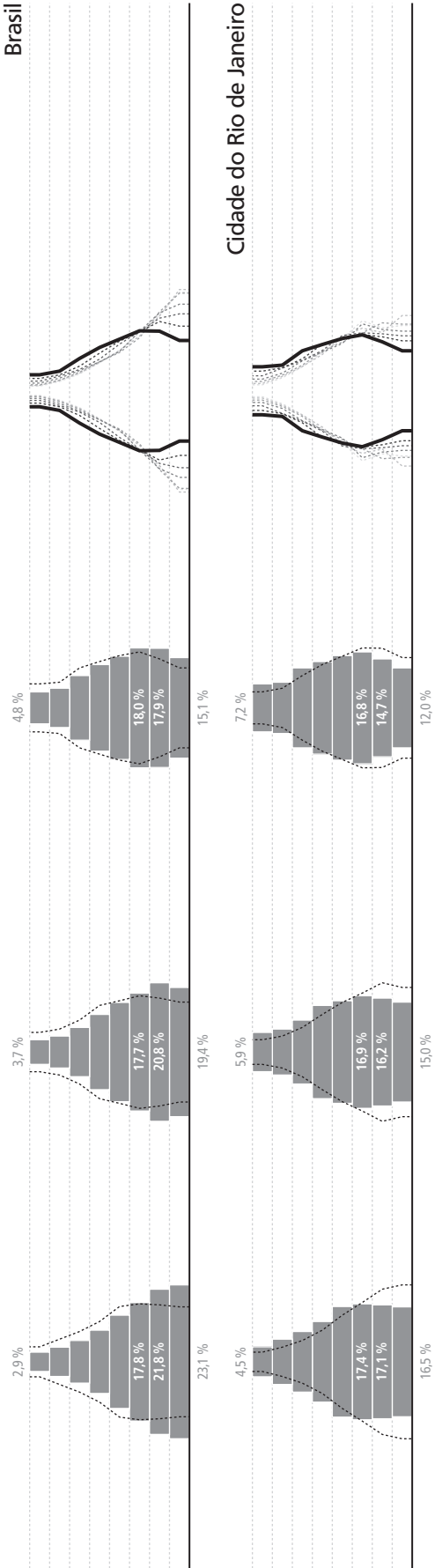
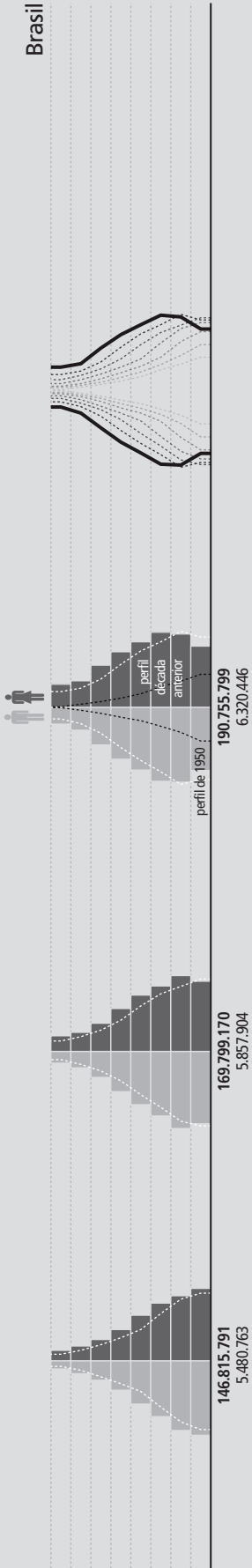
1980

1970

1960

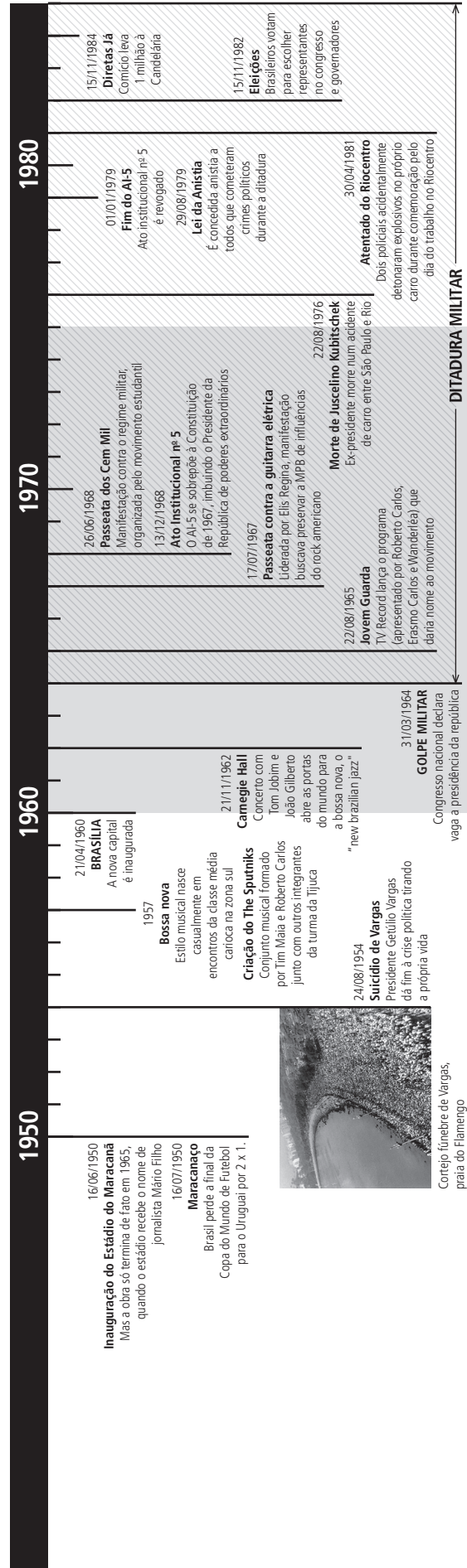
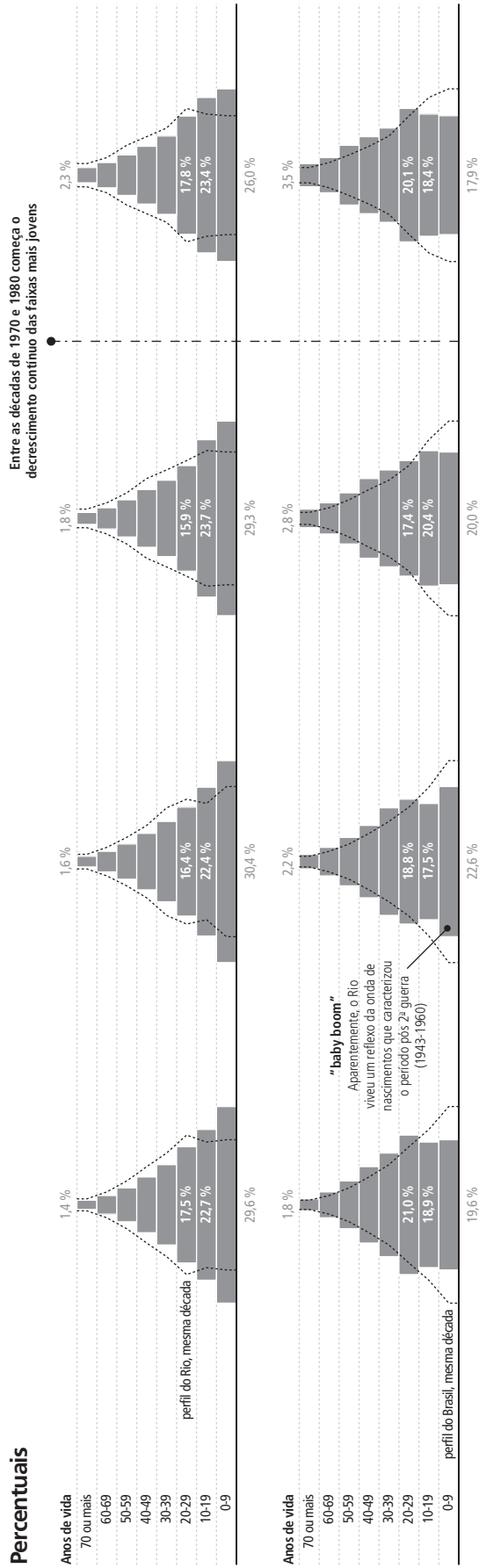
1950

Evolução dos perfis das pirâmides etárias



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1212299/CA

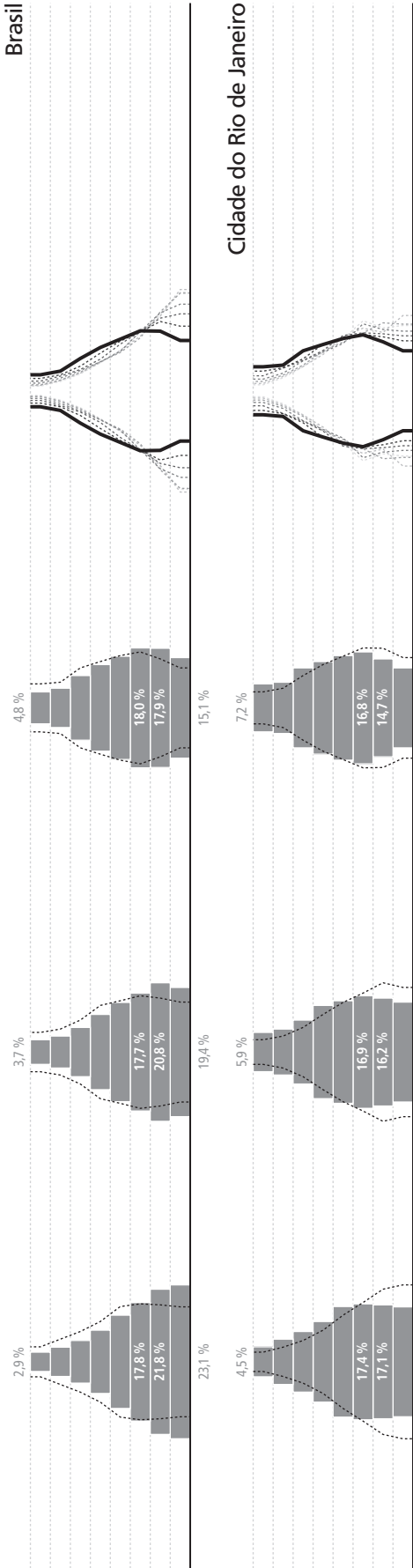
Percentuais



Rio, CAPITAL FEDERAL

Rio, ESTADO da GUANABARA

Rio, CAPITAL do ESTADO do



15/11/1989
Eleições Diretas
Brasileiros votam para presidente pela primeira vez desde 1960

15/03/1990
Posse de Collor
Fernando Collor de Mello assume a presidência da república

15/03/1985
NOVA REPÚBLICA
Marcando o fim da Ditadura Militar, José Sarney toma posse como Presidente da República no lugar de Tancredo Neves, falecido em 21/04/1985

01/01/1995
Posse de FHC
Fernando Henrique Cardoso assume a presidência da república

27/02/1994
Plano Real
Inicia plano econômico para estabilizar a economia

24/07/1993
Chacina da Candelária
Policiais militares assassinam oito adolescentes que dormiam em frente à igreja da Candelária

02/06/1992
ECO-92
Abertura da Conferência Mundial sobre o Meio Ambiente

29/09/1992
Impeachment de Collor
Processo de impeachment leva Collor a renunciar

01/01/1999
2º Mandato de FHC
Reeleito, FHC inicia seu 2º mandato

03/07/1998
Metrô em Copacabana
Estação Cardenal Arcoverde é inaugurada

01/01/2003
Posse de Lula
Luís Inácio da Silva assume a presidência da república

01/01/2007
2º Mandato de Lula
Reeleito, Lula inicia seu 2º mandato

19/12/2008
1ª UPP
Instalação da 1ª Unidade de Polícia Pacificadora na favela Santa Marta

1991

2000

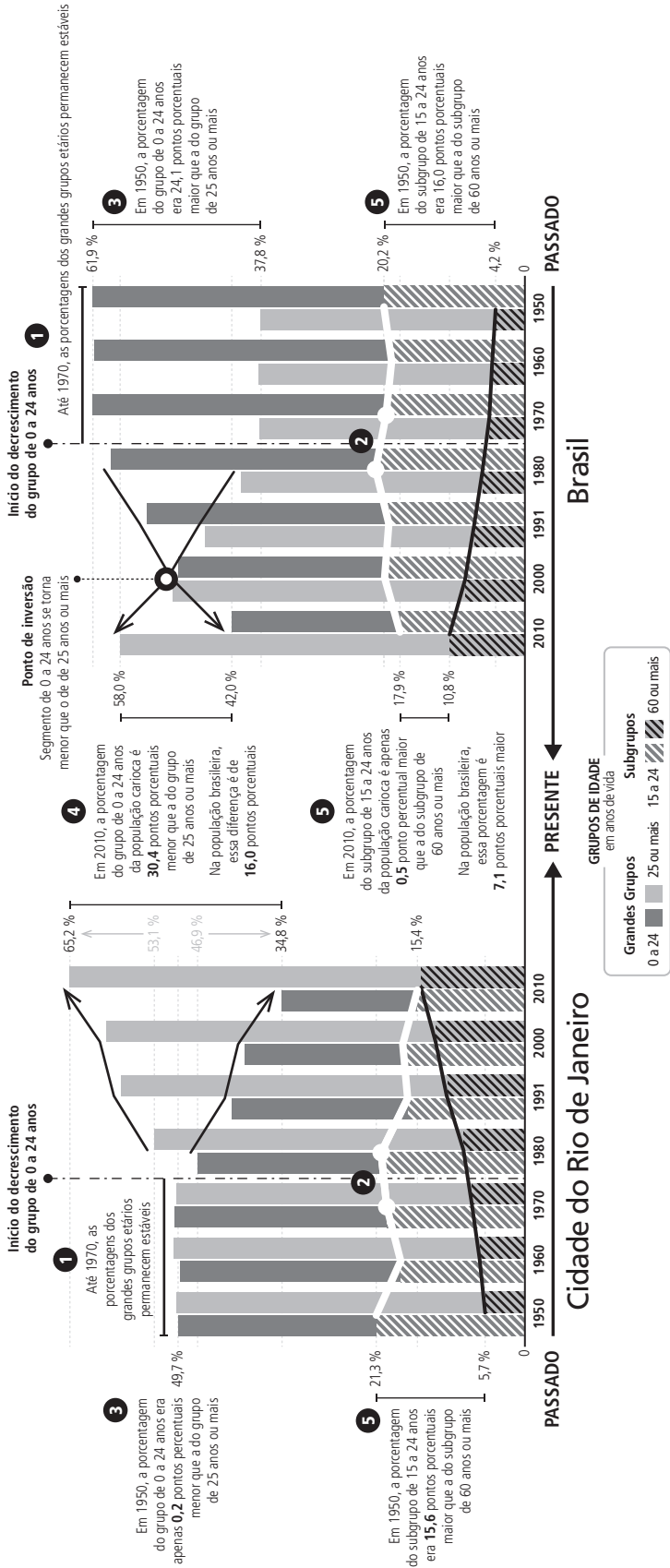
2010

A juventude numa cidade com população cada vez mais envelhecida

Decréscimo da população de 15 a 24 anos de idade da cidade do Rio de Janeiro não é tão acentuado quanto o da população com 14 anos ou menos, fazendo com que a juventude carioca tenha que amadurecer em uma cidade repleta de adultos e idosos com cada vez menos crianças para cuidar.

Evolução do tamanho percentual da população jovem em comparação com outros grupos de idade

Cidade do Rio de Janeiro e Brasil - 1950 a 2010
Fonte: Censo Demográfico, Rio de Janeiro: IBGE, 2015.



Decrescimento da população mais jovem se inicia entre as décadas de 1970 e 1980

- 1 Se até 1970 as porcentagens dos grandes grupos de idade eram relativamente estáveis tanto no Rio quanto no Brasil, a partir de então o grupo de 25 anos ou mais apresenta um forte aumento paulatino enquanto o grupo de 0 a 24 anos encolhe de maneira contínua e acentuada.
- 2 No entanto, para o subgrupo de 15 a 24 anos o decrescimento não foi igualmente intenso: em geral, diminuiu numa década e aumentou na seguinte, com exceção do período entre 1970 e 1980, quando cresceu duas vezes seguidas, tanto no Rio quanto no Brasil (de 19,8% para 20,6% e de 19,9% para 21,4%, respectivamente).

Cidade do Rio de Janeiro tem população mais envelhecida que o Brasil

- 3 Em 1950, enquanto a porcentagem de pessoas com 24 anos ou menos e a de pessoas com 25 anos ou mais eram muito próximas no Rio (49,7% e 49,9%, respectivamente), o percentual das mais jovens era bem maior no Brasil.
- 4 Hoje, tanto no Rio quanto no Brasil, a porcentagem de pessoas com 25 anos ou mais é superior a de pessoas com 24 anos ou menos. Mesmo que tenha envelhecido, a população brasileira permanece bem mais jovem que a carioca.

Tamanho da população jovem carioca é quase igual a de idosos

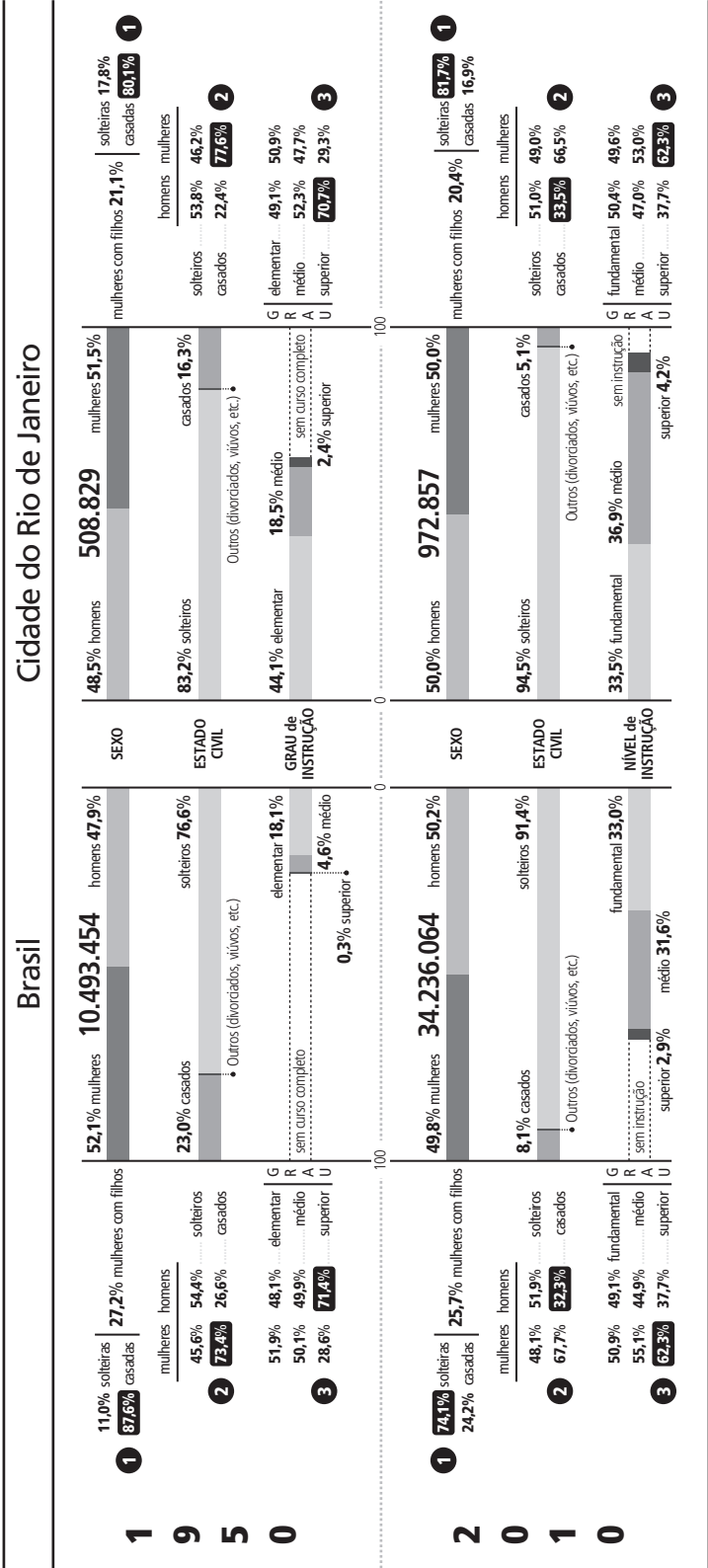
- 5 Se em 1950 o subgrupo de jovens entre 15 e 24 anos era quase 4 vezes maior que o de idosos com 60 anos ou mais no Rio, e quase 5 vezes maior no Brasil, hoje os dois subgrupos têm praticamente o mesmo tamanho no Rio e o mais jovens não chegaram a dobrar o número de idosos no Brasil.

Diminui a presença de jovens na população

Embora tenha naturalmente crescido em números absolutos, devido ao aumento do contingente populacional, a população jovem (15 a 24 anos de idade) diminuiu em relação às faixas etárias dos mais novos (abaixo de 14 anos) e dos mais velhos (acima de 25 anos), tanto no Rio quanto no Brasil.

Comparativo entre os subgrupos etários de 15 a 24 anos de idade do Brasil e da Cidade do Rio de Janeiro, nos anos de 1950 e 2010

Fonte: Censo Demográfico, Rio de Janeiro, IBGE, 2013.



Entre as mulheres jovens com filhos, as que são casadas não mais predominam

Em 1950, no Rio, a porcentagem de mulheres jovens era um pouco superior a de homens jovens; em 2010, elas se igualaram.

No Brasil, em 1950, também havia prevalência de mulheres entre os jovens, porém foi registrado um ligeiro predomínio de homens, em 2010.

Porcentagem de mulheres jovens com filhos caiu ligeiramente no Rio (0,7 ponto percentual) e um pouco mais acentuadamente no Brasil (1,5 ponto percentual).

Se em 1950, dentre as mulheres jovens com filhos, predominavam as casadas, em 2010, passaram a prevalecer as solteiras, o que não quer dizer necessariamente que elas não mantivessem um relacionamento ou união estável com os pais de seus filhos.

1**Diminui a prevalência de mulheres entre os jovens casados**

Porcentagem de jovens solteiros, que já prevalecia expressivamente sobre a de jovens casados, aumentou, tanto no Rio quanto no Brasil.

Entre os jovens casados, a prevalência de mulheres também é expressiva, embora ela tenha diminuído um pouco no Brasil (3,7 pontos percentuais) e consideravelmente no Rio (11,1 pontos percentuais).

2**Mulheres jovens passam a ter melhor nível de instrução que os homens jovens**

Embora não seja possível uma comparação completamente justa devido a mudanças curriculares, tanto no Rio quanto no Brasil, os índices de instrução melhoraram sensivelmente, de 1950 para 2010.

O destaque vai para a expressiva melhora do nível de instrução das mulheres jovens que, em 1950, tanto no Rio quanto no Brasil, eram a minoria no que diz respeito ao ensino superior; em 2010, elas passaram a ser a maioria.

3