

Narrativa sensacionalista e ficção especulativa sobre o aquecimento global : Catarse, alerta, realidade e ficção em *O Dia Depois de Amanhã*

Carolina Maria Zocoli Carneiro¹

Resumo

Tomando como objeto de análise o filme *O Dia Depois de Amanhã* (EUA, 2004), este artigo tem como objetivo discutir como uma abordagem sensacionalista sobre questões ambientais, como o aquecimento global, pode propor uma mistura entre realidade – embasada em fatos científicos – e ficção, atraindo o espectador por meio de suas sensações. Para isto, trabalhamos sobre o conceito de sensacionalismo e suas origens, além do potencial atrativo do ficcional e da fantasia.

Palavras-chave

Sensacionalismo; ficção especulativa; aquecimento global.

Abstract

Taking as an analysis object the movie *The Day After Tomorrow* (USA, 2004), the aim of this article is to discuss how a sensationalist approach about environmental topics, like global warming, can propose a compound of the reality – based on scientific facts – and fiction, attracting the spectator by his sensations. In order to get to this point, we worked on the concept of sensationalism and its origins, beyond the attractive potential of fiction and fantasy.

Keywords

Sensationalism; speculative fiction; global warming.

Introdução

É cada vez mais recorrente na mídia a preocupação com o meio ambiente e com a situação de nosso planeta, provocada pelas atividades humanas. A divulgação de recentes pesquisas científicas fez com que o foco das atenções se voltasse para um tema em especial: o aquecimento global. Relatórios oficiais de governos, assinaturas de acordos internacionais para a redução de emissões de poluentes e documentos científicos como o Relatório sobre as Mudanças do Clima, do Painel Intergovernamental para as Mudanças Climáticas (IPCC) da

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Pós-graduanda em Gestão Ambiental pela Escola Politécnica da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ONU são esmiuçados em detalhes por jornalistas de todo o mundo, ávidos por cada novo número ou informação.

O *frisson* foi tamanho que o agendamento do aquecimento global extrapolou a cobertura jornalística e alcançou a edição de livros, documentários e até grandes produções cinematográficas.

Tomando como objeto de análise a superprodução *O Dia Depois de Amanhã* (*The Day After Tomorrow*, EUA, 2004), este artigo tem como objetivo mostrar que, a partir de uma abordagem sensacionalista do aquecimento global, realidade e ficção podem se misturar, apelando às sensações do espectador e colocando o mundo em alerta contra um novo inimigo, forte e devastador: a natureza.

O que é ser sensacional?

A compreensão da estética de sensação que acompanha a cobertura do aquecimento global passa pelo conhecimento das origens do sensacionalismo.

O termo ainda vem sendo equivocadamente empregado como um reflexo da cultura de um determinado grupo social, em especial das classes econômicas mais baixas – as chamadas “classes populares” – ou, ainda, como qualidade de um mau jornalismo, sem compromisso com a veracidade dos fatos reportados. Partimos do pressuposto, no entanto, de que o sensacionalismo é mais do que um fenômeno ou uma prática. Pensamos o sensacionalismo como um fluxo essencialmente urbano, e por isso fortemente relacionado à Modernidade e seus processos de formação das metrópoles, utilização da eletricidade e uma nova composição societária, que rapidamente teve à sua disposição novas formas de comunicação e de transportes e outras inovações tecnológicas. Simmel (1987) descreve a nova experiência de vida a que foi sujeita a sociedade moderna, que passava pelos conflitos entre o campo e a cidade, entre o coletivismo e o individualismo. Tomadas pelo choque provocado por esse universo racionalista e materialista, as pessoas foram imersas num ambiente propício a relações sensacionalistas. De certa forma, demandavam a experimentação de sensações fortes para aprender a lidar com a intensificação dos estímulos nervosos proporcionada pela urbe.

Singer (2001) descreve ainda melhor o novo ambiente urbano:

A modernidade implicou um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana. Em meio à turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelam, vitrines e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A metrópole sujeitou o

indivíduo a um bombardeio de impressões, choques e sobressaltos. O ritmo de vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. A modernidade, em resumo, foi concebida como um bombardeio de estímulos (SINGER, 2001: 116).

A formatação dessa nova sociedade começou a ser retratada na produção artística, jornalística e literária. O homem hiperestimulado e imerso nas sensações consumia essa produção. Singer aponta que o jornalismo sensacionalista de então vendia muito. Esse formato era escolhido por ser a única forma de expressar e comunicar a vulnerabilidade do homem nesse ambiente moderno, temeroso quanto às novas tecnologias à sua disposição e, em especial, assustado com os acidentes que elas provocavam. O autor cita uma descrição da vida urbana feita por Henry Adams na primeira década do século XX:

Forças agarravam seus pulsos [do homem moderno] e o arremessavam como se ele estivesse segurando um arame eletrizado... Todos os dias **a Natureza violentamente revoltada** causava supostos acidentes com enorme destruição de propriedades e vidas, enquanto nitidamente ria do homem, que gemia e clamava e estremecia impotente (...) até que um terremoto tornou-se quase um relaxamento nervoso (ADAMS, 1917 *apud*. SINGER, 2001: 118. Grifos nossos).

Em 1917 Adams já posicionava a natureza como um hiperestímulo sensacional, uma força violenta contra a qual o homem não podia lutar. Por meio dos fenômenos naturais, a natureza continua sendo personificada em inimigos concretos e visíveis (furacões, enchentes, *tsunamis*) ou virtuais e invisíveis (terremotos, mudanças climáticas, aquecimento global). Como resultado dessa nova experiência urbana, passamos a dispor então de construções de sensação que correspondem à vivência humana num mundo de hiperestímulos.

Vários teóricos trataram do conceito de jornalismo sensacionalista, resultante dessas transformações. Angrimani (1994) nos lembra que o termo sensacionalista é o primeiro a ser atribuído a uma publicação quando se quer condená-la. No entanto, defendemos que o sensacionalismo ultrapassa a produção jornalística, podendo aparecer em qualquer tipo de narrativa – na literatura, na produção televisiva ficcional, no cinema. Por isso, consideramos simplista o emprego do termo como sinônimo de um jornalismo que valoriza a emoção em detrimento da informação, de um mau jornalismo ou de uma cultura exclusiva das classes sociais menos favorecidas. Vejamos:

Em primeiro lugar porque o sensacionalismo não se restringe ao jornalismo, mas é uma característica que pode estar presente em qualquer construção narrativa. Em segundo, porque o fato de haver uma exploração da emoção não impede que haja, na mesma narrativa, informações não-ficcionais verificáveis, ou fatos, como assim os classificam os jornalistas.

Em terceiro, porque a própria objetividade jornalística já é extensamente questionada por estudiosos da comunicação e pelos próprios profissionais. Daí, uma narrativa que se oponha às premissas da objetividade jornalística não pode ser considerada, por sua essência, uma produção mal feita ou despropositada. Por último, vimos que não apenas as classes sociais desfavorecidas estão sujeitas aos hiperestímulos da sociedade configurada no século XIX. Portanto, temos que o sensacionalismo dialoga com toda a sociedade e pode ser consumido por todos os seus integrantes, por estar disperso, nos mais variáveis graus e formas, em toda narrativa, por assim dizer, moderna².

Definimos o escopo do sensacionalismo como um fluxo de sensações e excessos que perpassa as narrativas de caráter ficcional ou não-ficcional – inclusive o jornalismo e o cinema³, focos deste artigo – e é direcionado a qualquer pessoa que consuma essas narrativas, independente de sua posição social, condição financeira, idade ou sexo, porque essa pessoa está inserida em uma sociedade de hiperestímulos e, por este motivo, sujeita a um fluxo constante de sensações, velocidade e emoções.

Barbosa e Enne (2006) definiram o fluxo contínuo do sensacional como um conjunto de temáticas ligadas a representações e mitos e a assuntos que fogem à ordem presumida, instaurando a desordem e um modelo de anormalidade. Essas temáticas perpassariam o gosto popular, mesclando ficção com a suposição de um real presumido. As autoras mostram ainda que tais narrativas ultrapassam a confrontação das definições de “sensacionalismo” / “objetividade”, tornando-se tópicos narrativos de grande repercussão.

Vimos que uma das primeiras consequências de uma sociedade fragmentada e na qual as mudanças ocorrem em alta velocidade é a intensificação do medo quanto a essas mudanças, quanto ao desconhecido. A narrativa sensacional é, para o seu receptor, catártica. Pedroso (2001) trata exclusivamente do jornalismo sensacionalista, mas apresenta uma boa definição da catarse⁴:

Na leitura da notícia excepcional, grotesca, erótica, violenta, o leitor libera a fisionomia própria dos seus sonhos, desejos, temores e horrores. A projeção no sócio, personagem do fato, permite a expulsão fora de si dos sentimentos de medo, mal, fatalidade, violação de tabus e leis, que estão obscuros em si. (PEDROSO, 2001: 51).

² Para uma discussão mais aprofundada, ver o primeiro capítulo de Carneiro (2008).

³ Singer aponta que, no início da modernidade, à medida que aumentava a intensidade do ambiente urbano, tanto aumentava a intensidade das sensações dos entretenimentos comerciais. “Uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. (...) A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O 'suspense' surgiu como a tônica da diversão moderna” (SINGER, 2001: 133).

⁴ Vale lembrar que discordamos do ponto de vista da autora, de que o interesse pela produção sensacionalista supostamente ocorre apenas nas “classes baixas”.

A catarse é uma maneira de o indivíduo projetar, em outros, os medos e o acúmulo de sensações que experimentou, sem precisar viver uma catástrofe ou um desfecho indesejável, violento ou trágico. Por meio dela, é possível descarregar as emoções sem riscos.

Em consonância com as idéias de Barbosa (2002), que trata do sensacionalismo na imprensa carioca do início do século XX, podemos levantar outro ponto importante na definição do sensacionalismo: a questão do envolvimento do leitor / espectador. Barbosa afirma que a particularização de detalhes na narrativa (o que aconteceu, com quem, como era(m) essa(s) pessoa(s), em que tipo de lugar estava(m) etc.) ajuda a compor uma sequência textual em que o receptor consegue se visualizar e com a qual se comove. A violência retratada, por exemplo, faz parte da experiência cotidiana de outros muitos receptores daquela narrativa. Da mesma forma, as catástrofes ambientais também, e daí por diante. A autora acrescenta que “o mundo do jornalismo e o mundo dos leitores não permitem o distanciamento de uma realidade previsível. É preciso ligar a fantasia à realidade” (BARBOSA, 2002. *Texto mimeo*). Ela se refere à ficcionalização do discurso jornalístico, necessária se o que se quer é construir uma narrativa sensacionalista. De igual modo, a ficção sensacionalista precisa ter pontos de aproximação com a realidade para que se torne possível a projeção do leitor / espectador e para que ele possa descarregar as sensações acumuladas.

A construção da narrativa sensacionalista jornalística, tal como indicado por Barbosa, é quase cinematográfica: ela procura uma aproximação com o leitor, considera suas reações, cria expectativas, usa linguagem coloquial. Consideramos que essas são características de toda narrativa sensacionalista, cujo propósito é justamente fazer com que a sociedade se sinta envolvida com a realidade retratada.

Apoiando-se em sua capacidade de seduzir e atrair o receptor da mensagem, a narrativa sensacionalista tem ainda outra função: a de *alerta*. Nesse caso, ao contrário de promover a catarse, dando espaço ao descarrego de emoções e sensações acumuladas pelo interlocutor, a narrativa o incita, agregando à sua experiência novas sensações e emoções que ele não absorveria se não por meio dela. Siqueira (2002) transcreve uma coluna publicada no jornal *O Dia* em 1953. O texto afirmava que as notícias sensacionalistas sobre a violência estimulavam indivíduos “mal orientados” a entrar para a criminalidade, assim como incentivava os “bem orientados” a continuarem “trilhando na vida a boa estrada”. A coluna dizia ainda o seguinte:

O sensacionalismo aparece à população com as cores mais vivas das tragédias humanas de cada dia, e a **alerta**. O mais importante dos papéis que representa, contudo, é o de força propulsora que compele as autoridades policiais a encontrar solução para todos os mistérios (...). Através dele as

referidas autoridades sentem o reflexo da vontade imperiosa do povo, **que exige soluções, que não tolera os enigmas**” (O DIA, 1953: p.1, citado em SIQUEIRA, 2002: p. 210. Grifos nossos).

A visão do sensacionalismo como mobilizador da sociedade, a partir de sua função de alertar para um fenômeno, uma crise ou mesmo um acontecimento pontual, é recorrente. Acreditamos que a narrativa sensacionalista tenha esse poder.

No caso do aquecimento global, a extensa divulgação de documentos, pesquisas, opiniões e mesmo de informações sem embasamento científico provocou uma mobilização mundial pela causa ambiental, uma verdadeira *onda verde* entre governos, empresários e sociedade civil. Evitar o aquecimento global – um daqueles vilões invisíveis – passou a ser prioridade. Há de se concordar que essa repercussão só foi possível porque foi construído um fluxo sensacional sobre o assunto: não fossem os documentários, as reportagens, os filmes, os livros, os relatórios elaborados sobre as mudanças climáticas – a imensa maioria deles, essencialmente sensacionalistas, com base em informações atestadas cientificamente ou não – o alerta global não teria acontecido e menor mobilização haveria sido empenhada. Pode-se alegar que fenômenos como os furacões, as enchentes e o derretimento das geleiras são vilões concretos e visíveis, e que alguma mobilização poderia acontecer mesmo que nenhuma narrativa houvesse sido construída sobre esses fatos. Entretanto, a vinculação desses fenômenos ao aquecimento global foi firmada em meio a esse fluxo do sensacional; seguindo este argumento, podemos afirmar que o alerta global sobre as mudanças climáticas é, substancialmente, uma consequência do sensacionalismo.

A ficção científica e o fantástico como matrizes do sensacionalismo

A ligação entre a narrativa e o leitor é constituída por pontos de interesse e de reconhecimento comuns da temática abordada. Entendendo o sensacionalismo como um fluxo, Enne (2007) destaca que ele se formou a partir de matrizes culturais que, posteriormente, foram reapropriadas de acordo com novas demandas culturais. A atratividade das narrativas sensacionalistas, inclusive jornalísticas, pode ser compreendida pelo estudo dessas matrizes culturais, ou matrizes do sensacionalismo.

Uma dessas matrizes é a ficção especulativa, que engloba o fantástico, o horror e a ficção científica⁵. Uma revisão bibliográfica inicial já aponta para um leque abrangente de definições, que passa pela fantasia, pelo maravilhoso, pelo gótico e até pelo romance policial.

⁵ Gêneros e subgêneros apropriados de Causo (2003).

No âmbito deste trabalho, vamos focar nas estruturas recorrentes e em um panorama da matriz da ficção especulativa, para que possamos construir uma referência.

Causo (2003) cunha a expressão “ficção especulativa” para indicar a narrativa caracterizada pela especulação sobre os limites da noção de real. Essa narrativa cria realidades alternativas, pluralizando e relativizando a realidade dominante. A ficção especulativa admite a mistura de fatos e construções, o que, segundo o autor, acontece na tentativa de compreender, indiretamente, nossos modos de percepção e interação com o real.

A ficção especulativa é uma expressão literária legítima, que, como outros gêneros literários, deve ser compreendida como solução do engenho humano na busca de um entendimento aberto e multifacetado da realidade. [...] Minha perspectiva é a da ficção especulativa como uma tradição diferenciada, que bebe de fontes míticas, satíricas, utópicas, romanescas e mesmo científicas, para realizar-se como um corpo multifacetado de possibilidades ficcionais, existindo em interação com o *mainstream* literário, mas não em uma chave de inferioridade artística” (CAUSO, 2003: 45 e 50).

As incompreensões humanas sobre a vida moderna, com acontecimentos que não mais poderiam ser explicados pela fé religiosa, encontram nessa matriz uma possibilidade de desvio da condição irracional do real. Na narrativa sensacionalista focada na ficção especulativa, o interlocutor pode depositar suas sensações, medos, expectativas e aflições através da função catártica, ou receber novos impulsos pela função de alerta. Ainda que a novidade do fluxo da modernidade já tenha sido superada, continuamos vivendo em meio aos intensos hiperestímulos, que corroboram a permanência das narrativas sensacionais ficcionais.

Os três principais subgêneros propostos por Causo para a ficção especulativa são a ficção científica, a fantasia e o horror. A primeira traz à tona metáforas da ciência e da tecnologia, transportando o interlocutor a uma atmosfera caracterizada de forma distinta da sua realidade. Uma “viagem fantástica” leva o leitor / espectador a lugares inóspitos como o centro da Terra, o interior de corpos de seres vivos, as profundezas marítimas, planetas desconhecidos; a lugares perigosos, como uma floresta ou um deserto inexplorados; ao passado, como civilizações distantes ou eras pré-históricas; ou ao futuro humano, próximo ou distante, rodeado de tecnologias improváveis ou destruído pelo apocalipse provocado por guerras nucleares ou pelo aquecimento global, como nos mostra *O Dia Depois de Amanhã*, do qual trataremos mais adiante.

Já a fantasia está associada a narrativas que envolvem questões mágicas ou sobrenaturais, recuperando lendas, cultos e personagens como magos, bruxas e espíritos, por exemplo. Por fim, o horror, tal como descrito por Causo, remete ao “espectral não-familiar,

indeterminação e medo do inominado grotesco, que rompe os hábitos cotidianos com uma força incontrolável de angústia sem explicação” (CAUSO, 2003: 19).

Todorov acrescenta uma característica importante: para ele, o fantástico ocorre na incerteza entre o real e o imaginário; corresponde à “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004: 31). Esse acontecimento poderá ser tido como uma ilusão ou como uma realidade regida por leis que o interlocutor desconhece.

Já Magalhães (2003) inclui na narrativa fantástica a figura do monstro, uma personificação da desordem, do perverso, do espetacular e de uma série de outras sensações provocadas pelas temáticas abordadas nessa narrativa. O monstruoso pode partir de uma transgressão dos limites da natureza, de uma quebra das relações naturais ou culturalmente determinadas como dominantes, ou da incorporação de uma multiplicidade de medos em um único personagem.

O medo é outra variável recorrente na ficção especulativa. Todorov aponta que ele está frequentemente ligado ao fantástico, ainda que não seja condição para a formação dessa narrativa. O medo viabiliza uma projeção do imaginário. Ele causa repugnância, ao mesmo tempo em que faz agir. Está intimamente vinculado a uma necessidade do homem de sensação de segurança. Nas narrativas sensacionalistas, há uma relação entre o medo e o prazer de sentir um medo que de fato não é próprio. Em mais um momento de mistura de matrizes, temos o consumo do horror como lugar de projeção, que pode estar aliado a uma sensação de culpa. A função catártica se reapresenta aqui: projetar o lugar do medo no outro, no semelhante, é acolhedor, aliviador.

Entre a realidade e a ficção, a narrativa sensacionalista

Meio ambiente tornou-se uma temática recorrente na mídia. A preocupação com a interferência humana na Terra faz com que o assunto se torne pauta não apenas da cobertura jornalística, mas de narrativas diversas, de caráter ficcional ou não-ficcional. Neste último caso, quando o meio ambiente penetra no domínio da narrativa de ficção especulativa, os estereótipos são mais fartos e mais óbvios.

Nos últimos anos, a questão ambiental permeou diversas produções cinematográficas. Artigo publicado no jornal *The New York Times* fez um levantamento dos filmes que têm como personagem principal uma natureza que, revoltada contra os abusos da humanidade,

quer se vingar⁶. Mostra que o aquecimento global deixou para trás os vilões do passado: traficantes de drogas, extraterrestres, vilões históricos e políticos, como os imperadores sanguinários ou os ditadores. Os filmes buscam aliar entretenimento a um alerta para os riscos da real interferência humana no meio ambiente, tal como vem sendo divulgada nas outras narrativas, jornalísticas e sensacionais. A mudança climática chegou também à linguagem de documentário, alcançando os domínios da não-ficção. Foi o caso, por exemplo, de *Uma Verdade Inconveniente*, filme que trata de elucidar o problema mundial do aquecimento global e de suas consequências e que conquistou o Oscar de melhor documentário de 2007.

Na tela do cinema, duas personalidades se transformam nos monstros da narrativa fantástica sobre o aquecimento global: a humanidade, tomando a natureza como vítima; ou a natureza, que quando personificada se torna a vilã, revoltando-se contra os homens, que pouco ou nada podem fazer para reagir. Este é o caso do filme *O Dia Depois de Amanhã*, do diretor Roland Emmerich, EUA, 2004. Tomaremos a produção como exemplo de uma narrativa sensacionalista, predominantemente permeada pela matriz da ficção especulativa. Mostraremos ainda como as funções catárticas e de alerta estão presentes no filme, ainda que se considere que o espectador sabe se tratar de ficção, e como essas funções são estimuladas pelo material contido no *site* oficial do filme, que trazia informações adicionais sobre o roteiro da produção e a temática do aquecimento global.

O Dia Depois de Amanhã começa com uma história bastante plausível – portanto, pouco fantástica. Um climatologista – Jack Hall, protagonista – desenvolve uma teoria de que, com o aquecimento global, as calotas polares derreterão e alterarão o fluxo das correntes marítimas, fazendo com que, em médio prazo, a Terra volte a viver uma Era Glacial. Mas Jack não consegue ser ouvido pelas autoridades políticas dos Estados Unidos, sua terra natal – numa clara referência ao governo norte-americano de então – e só consegue chamar alguma atenção quando seus modelos se tornam realidade muito mais cedo do que se esperava: o mundo entrará na nova Era Glacial em alguns poucos dias e os Estados Unidos precisam agir imediatamente para salvar parte da sua população, que precisa migrar para o Hemisfério Sul, fugindo das catástrofes meteorológicas que já estão em curso.

A função catártica permeia a narrativa do início ao fim, e por isso vamos evitar apontá-la a todo o momento. Os personagens estão, na maior parte do filme, envolvidos em situações de perigo intenso, das quais conseguem ou não escapar com vida. Já na primeira sequência identifica-se um momento de tensão e emoção. Uma equipe que desenvolve pesquisa

⁶“On screens soon, abused Earth gets its revenge”, matéria publicada pelo jornal *The New York Times* em 12.03.2007.

científica em uma geleira presencia uma imensa rachadura, e um dos personagens fica bem próximo da morte, ao escorregar e quase cair em um despenhadeiro. O clima é de suspense – o espectador não sabe se o personagem sobreviverá ou não –, a música é tensa e os diálogos reforçam a expectativa. “O que está acontecendo?”⁷, é o que se perguntam os três pesquisadores.

A segunda sequência dá mais uma oportunidade de identificação do espectador com a realidade ficcional. Em uma suposta conferência das Nações Unidas, o presidente dos Estados Unidos afirma, retrucando a palestra de Jack Hall sobre os perigos das mudanças climáticas: “Nossa economia é tão frágil quanto o meio ambiente. Tenha isso em mente antes de disparar notícias sensacionalistas”. No noticiário de ciência, em jornais de todo o mundo – inclusive do Brasil – esta era a mais conhecida posição do governo Bush com relação ao aquecimento global.

Mais à frente, uma sequência mostra uma chuva de granizo, com enormes pedras de gelo, em Tóquio. A cena representa o início dos indícios das mudanças aceleradas do clima, como previra o protagonista. Muitas explosões e destruição acontecem, e as pessoas se ferem como se estivessem sendo atacadas. O monstro da narrativa ficcional especulativa sensacionalista não é uma figura semelhante à humana, mas o próprio fenômeno natural visível, a chuva de granizo. Ela quebra as relações naturais, é espetacular, provoca medo e não pode, naquele primeiro momento, ser vencida.

A vingança da natureza não para por aí. Uma forte turbulência apavora jovens inocentes em um vôo, provocando mais pavor e pânico, e mais catarse ao espectador. Tempestades que se aproximam da estética de filmes de horror apavoram personagens e espectadores. Os jornalistas-personagens, ao reportarem o fenômeno à imprensa fictícia, afirmam: “Nunca aconteceu algo assim antes”.

O cenário onde se desenvolve a trama é mais um gancho para a identificação e a projeção do espectador. Quando tornados – mais uma figura monstruosa – começam a destruir a cidade de Hollywood, o espectador é convidado a deslocar sua imaginação para o local da ação, com o auxílio de efeitos especiais cuidadosamente construídos sobre uma disposição real de monumentos, prédios famosos e outros símbolos dos Estados Unidos, como o letreiro de Hollywood. O espectador nunca viu o letreiro ser destruído por um tornado, mas ele é levado a vivenciar essa experiência de maneira quase real. Os jornalistas-personagens emendam: “É incrível, é enorme, nunca vi nada assim. Parece algum tipo de pesadelo horrível, pavoroso, só que é verdade”.

⁷ Todos os diálogos apresentados entre aspas são transcrições das legendas originais do filme, em português.

Trabalhadores não sabem o que fazer, crianças doentes e indefesas precisam de atenção especial, um pai sabe que morrerá sem poder ver seu filho crescer, crianças choram desesperadas. Diversos elementos sensibilizadores constroem e mantêm a atmosfera tensa e alarmista do filme. A morte começa a fazer parte do enredo, com o congelamento de um piloto de helicóptero, representando aqueles que morreriam por não terem para onde escapar da terrível vontade da natureza.

Uma parede de água invade a cidade de Nova York, e assim conhecemos o terceiro monstro de *O Dia Depois de Amanhã*: a enchente. A Estátua da Liberdade, outro ícone de reconhecimento, fica praticamente imersa em água, imagem que se alterna com as de inundações e afogamentos. “Quando a tempestade terminar”, anunciam os climatologistas, “estaremos numa nova Era Glacial”. “O que podemos fazer?”, pergunta um dos cientistas. “Salvem quantos puderem”, é a resposta. O apocalipse está anunciado.

Após uma conturbada migração de americanos para o México, a brava e dramática morte do presidente dos Estados Unidos e uma cena em que os jovens protagonistas, não bastassem todas as intempéries, são atacados por lobos ferozes, os cientistas sobreviventes dialogam e apresentam a moral da história. “Qual a chance de sobrevivermos?”, pergunta um deles. “A humanidade já sobreviveu a uma Era Glacial”, responde outro, “vai sobreviver a mais uma. Vai depender se pudermos aprender com nossos próprios erros”. Mesmo com o país destruído e soterrado pela neve, ressurgiu a esperança de um final feliz. O desfecho da história fica a cargo do recém-empossado presidente, que em discurso oficial em rede nacional, diz o seguinte:

As últimas semanas nos encheram com uma profunda sensação de humildade perante a força destrutiva da natureza. Há anos agíamos na crença de que poderíamos consumir os recursos naturais do planeta sem consequências. Estávamos errados. Eu estava errado. O fato de o meu discurso vir de solo estrangeiro é uma prova de como nossa realidade foi mudada. Não somente americanos, mas pessoas por todo o globo agora são hóspedes de nações que chamávamos de Terceiro Mundo. Num momento de necessidade, nos receberam e nos abrigaram. E sou profundamente grato por sua hospitalidade.

O Dia Depois de Amanhã é um exemplo da aplicação da narrativa sensacionalista a uma produção de ficção. Diversos elementos formadores dessa narrativa estão presentes em sua construção: a exploração do medo, a projeção do espectador no personagem, uma temática vinculada a experiências reais, as funções catártica e de alarme, a presença do monstruoso. Mas a narrativa não se encerrou na tela do cinema. Para finalizar este trabalho, vamos listar alguns pontos interessantes encontrados no *site* oficial, mídia que esteve no ar durante o período de promoção do filme.

O *site* de *O Dia Depois de Amanhã* trazia uma mistura de realidade – informações científicas, notícias de catástrofes ocorridas no passado, evidências científicas do aquecimento global – com ficção – notas sobre a produção do filme, os melhores efeitos especiais, ficha técnica etc. Ocorre que, à primeira vista, esses dois tipos de informação – vamos chamá-las de reais e fictícias – não estavam identificados nem havia entre eles uma distinção clara.

Uma seção chamada “Alertas do Clima Global”, por exemplo, não oferecia nenhuma pista para que se pudesse classificá-la. As informações ali contidas tanto podiam ser tidas como fictícias quanto reais. Em “Observatório Mundial”, o *site* oferecia ao internauta uma animação do planeta Terra, enquanto se podia clicar em pontos sinalizados para informações sobre ocorrências passadas de inundações, tornados, tempestades, e outras anormalidades. A cada clique, uma nova janela de informações era aberta, apresentando a catástrofe, a data em que ocorrera, a descrição e imagens reais captadas na ocasião. Alguns fenômenos, no entanto, estavam marcados como ocorridos no dia 28 de maio de 2004 (data de lançamento mundial de *O Dia Depois de Amanhã*): tratavam-se dos fenômenos fictícios apresentados no filme, que em nada foram distinguidos dos demais.

A explicação para tal mistura entre ficção e realidade pode estar no direcionamento dado à produção por seus próprios criadores. Nas “Notas da Produção”, também disponibilizadas no *site*, tínhamos o seguinte:

O sucesso de bilheteria de 1996 da Twentieth Century Fox *Independence Day* [(do mesmo diretor de *O Dia Depois de Amanhã*)] era ficção científica pura; não era baseado numa visão comum de que uma invasão alienígena era iminente. Mas *O Dia Depois de Amanhã* oferece um cenário que é baseado em preocupações reais sobre o estado do nosso planeta. “Nós diminuimos o período necessário para o advento de uma nova era glacial para fins dramáticos (...) mas a teoria de que o aquecimento global pode causar uma mudança abrupta no clima está ganhando a atenção de todos. Apesar de ninguém saber exatamente qual o resultado desse despejo de dióxido de carbono na atmosfera feito pela humanidade, alguns especialistas se referem a isso como a maior experiência científica sem controle da história.

A iniciativa de mesclar realidade com ficção levou a narrativa sensacionalista a um extremo, tal como o assistido no discurso jornalístico sensacionalista, em que realidade e invenção praticamente não se distinguem. A seção “Notícias importantes sobre o clima” direcionava a três matérias veiculadas no *site* do jornal *Folha de São Paulo*: “Chuva de granizo deixa ruas cobertas de gelo”; “75 minutos de chuva inundam zona leste”; “Enchente atinge até o Morumbi e para metrô”. As associações entre acontecimentos reais e a trama do filme continuam. *Sites* brasileiros de climatologia e meteorologia, além do Painel Intergovernamental sobre a Mudança do Clima (IPCC), também estavam listados ali.

Ainda nas “Notas da Produção”, a equipe conta que uma série de fenômenos climáticos aconteceu durante as gravações, fazendo com que eles decidissem rumar para o caminho do alerta em vez de buscar o mero entretenimento. “Na época nós brincamos e dissemos que deveríamos começar a rodar o filme logo, senão acabaríamos fazendo um documentário”, foi o que afirmou o diretor Emmerich. A produção decidiu que *O Dia Depois de Amanhã* deveria “refletir” as teorias científicas sobre o aquecimento global da forma mais precisa possível. A declaração de uma das atrizes do filme retorna ao foco do que, enfim, é característica da narrativa sensacionalista:

Embora o filme seja uma dramatização e em alguns momentos exagere fatos para fins dramáticos, existe uma base sólida para sua mensagem: se não cuidarmos de nosso planeta, ele não cuidará de nós por muito tempo. É algo que nos faz pensar e eu acho que as plateias vão lembrar disso quando saírem do cinema e disserem “Uau...ei, que bom que é só um filme”.

Ao que o diretor Gordon completa:

As plateias adoram narrativas visuais. Adoram o espetáculo, a ação e a aventura e gostam de personagens grandiosos em situações especiais. Por duas horas, eles se tornam o herói ou a vítima, o salvador ou quem é salvo. Eles se tornam parte de algo que provavelmente não irão vivenciar em suas vidas. Eles não somente gostam de se ver no meio da catástrofe como gostam de se perder nela, também.

Emmerich condensa o propósito da produção:

Se o mundo estiver prestes a acabar, você se vê forçado a examinar sua própria vida e as plateias sabem disso quando assistem a um filme catástrofe. Eles têm de pensar em suas vidas e têm de tomar decisões sobre aquilo que realmente gostam e a quem eles realmente amam. É assustador e excitante ao mesmo tempo.

Conclusão

Conscientemente ou não, vivemos expostos a mensagens sobre tudo que nos cerca, organizadas em narrativas para que façam sentido. A questão ambiental é um dos muitos conteúdos narrativos, relevante porque envolve a todos e porque suscita a construção de narrativas eminentemente sensacionais. Para que possamos avançar e buscar compreender como tais narrativas são assimiladas e digeridas pelo público, é preciso resgatar as raízes e as motivações da comunicação sensacionalista. Por meio deste artigo, buscamos contribuir para essa reflexão, delineando uma definição para a narrativa sensacionalista. Traçando um breve panorama sobre a origem das experiências sensacionais, mostramos que essa narrativa não se restringe à produção jornalística nem se direciona a um público específico, como defendem alguns teóricos.

Buscamos destacar a matriz sensacional da ficção para mostrar como a temática do aquecimento global tem sido abordada em narrativas sensacionalistas com tais características, que passam pela exploração das sensações de medo, pela catarse, pelo alarmismo, pela identificação do leitor / espectador e sua projeção nessa narrativa e por diversos outros aspectos recorrentes.

Tomamos como exemplo de narrativa sensacionalista na temática do aquecimento global o filme *O Dia Depois de Amanhã*, lançado em 2004, quando o meio ambiente e as mudanças climáticas já eram assuntos de destaque na mídia. O filme enquadra-se nas mais diversas características da ficção especulativa e é, em sua essência, sensacionalista. A confusão configurada entre realidade e ficção ultrapassou as fronteiras do roteiro, como vimos, a partir da própria ambição da direção em trazer ao público algo mais que ficção, entretenimento e realidade: um somatório dos três.

Estimulando essa reflexão, esperamos poder ter contribuído para o debate sobre a cobertura e as representações do aquecimento global, e para uma discussão maior, que é a da presença do sensacionalismo em nosso cotidiano, em nossas recriações e reconfigurações da realidade vivida.

Referências bibliográficas

- ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue. Um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus Editorial, 1994.
- BARBOSA, Marialva. “‘Tragédias’ apaixonam a cidade”. Texto mimeo, 2002.
- BARBOSA, Marialva; ENNE, Ana Lucia S. “O jornalismo popular, a construção narrativa e o fluxo do sensacional”. ECO (Rio de Janeiro), v. 8, p. 4. 2006.
- CARNEIRO, Carolina M. Zoccoli. “*Caos no clima*”: *sensacionalismo, comunicação da ciência e a narrativa de O Globo sobre o aquecimento global*. 2008. 169f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói.
- CAUSO, Roberto de S. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CIEPLY, Michael. “*On screens soon, abused Earth gets its revenge*”. The New York Times. Publicado em 12.03.2007. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/03/12/movies/12vill.html?ex=1174363200&en=5e35f4a987968894&ei=5070&emc=eta1>. Acesso em: 25 mar. 2010.
- ENNE, Ana Lucia S. “O sensacionalismo como processo cultural”. Artigo apresentado no XVI Encontro da Compós. 2007.

MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

PEDROSO, Rosa Nívea. *A construção do discurso de sedução em um jornal sensacionalista*. São Paulo: Annablume, 2001.

SIMMEL, George. “A metrópole e a vida mental” in VELHO, Otávio G. (Org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” in CHARNEY; SCHWARTZ (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

SIQUEIRA, Carla V. “Sexo, crime e sindicato”: *sensacionalismo e populismo nos jornais Última Hora, O Dia e Luta Democrática durante o segundo governo Vargas (1951-1954)*. 2002. 268f. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Site consultado:

The Day After Tomorrow. Disponível em <<http://www.thedayaftertomorrow.com>>. Acesso: 01 abr. 2007 .

Referência filmográfica:

EMMERICH, Roland. *The Day After Tomorrow*. EUA: 2004. 124 minutos.

