



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
ANTÔNIO RICARDO ROSA RUSSO

A CANÇÃO JORNALÍSTICA
CONCERTO DE VOZES NO TEXTO JORNALÍSTICO

Palhoça
2009

ANTÔNIO RICARDO ROSA RUSSO

**A CANÇÃO JORNALÍSTICA
CONCERTO DE VOZES NO TEXTO JORNALÍSTICO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Fábio de Carvalho Messa

**Palhoça
2009**

R93 Russo, Antonio Ricardo Rosa, 1958-
A canção jornalística : concerto de vozes no texto jornalístico /
Antonio Ricardo Rosa Russo. – 2009.
100 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Universidade do Sul de Santa
Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Dr. Fábio de Carvalho Messa.

1. Análise do discurso. 2. Redação de textos jornalísticos. 3.
Linguagem e linguas - Filosofia. I. Messa, Fábio de Carvalho. II.
Universidade do Sul de Santa Catarina. III. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

ANTÔNIO RICARDO ROSA RUSSO

**A CANÇÃO JORNALÍSTICA
CONCERTO DE VOZES DO TEXTO JORNALÍSTICO**

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 10 de agosto de 2009.

Professor e orientador Fábio de Carvalho Messa, Doutor
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Tânia Regina Oliveira Ramos, Doutora
Universidade Federal de Santa Catarina

Professor Sandro Braga, Doutor
Universidade do Sul de Santa Catarina

Que pelas estradas, ora abertas à passagem dos batalhões gloriosos, que por essas estradas amanhã silenciosas e desertas, siga, depois da luta, modestamente, um herói anônimo sem triunfos ruidosos, mas que será no caso vertente, o verdadeiro vencedor:

O mestre-escola.

Euclides da Cunha

Ao mestre-escola, ao professor das primeiras letras, herói anônimo, detentor das armas que podem promover a verdadeira revolução no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho só foi possível, porque tive o privilégio de poder estudar, ser alfabetizado e construir-me como cidadão num país de poucos privilegiados, e pouquíssimos alfabetizados sociais. Os principais responsáveis por isso foram meus pais, Antônio Russo e Terezinha Russo, que sempre lutaram pela educação de seus filhos, apesar dos poucos recursos de que dispunham. A eles devo a educação que tive e deles carrego esse bem, que tento passar, do mesmo modo, a minhas filhas, Eduarda e Antônia.

Canção

Nunca eu tivera querido
dizer palavra tão louca:
bateu-me o vento na boca,
e depois no teu ouvido.

Levou somente a palavra,
Deixou ficar o sentido.

O sentido está guardado
no rosto com que te miro,
neste perdido suspiro
que te segue alucinado,
no meu sorriso suspenso
como um beijo malgrado.

Nunca ninguém viu ninguém
que o amor pusesse tão triste.
Essa tristeza não viste,
e eu sei que ela se vê bem...
Só se aquele mesmo vento
fechou teus olhos, também...

Cecília Meireles

RESUMO

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre o fazer jornalístico, especialmente busca questionar as explicações baseadas no binômio subjetividade e objetividade. Buscamos mostrar como a objetividade tornou-se obsessiva aos jornalistas como forma de sustentarem o discurso do profissional e como parâmetro desta atividade. O resultado para o texto em si é a padronização, dentro do fenômeno chamado de clichetização. Buscamos na filosofia da linguagem, na teoria literária de Mikhail Bakhtin, um embasamento teórico que sustente uma nova explicação para esses textos. Desse modo, dimensionamos o texto jornalístico aos conceitos de paráfrase, estilização, apropriação e paródia. A finalidade é revelar que a busca insana do jornalista não é pelo fato, mas pela reprodução dele, chamada aqui de paráfrase do fato. Desse modo, o jornalista deve aceitar a subjetividade como inerente a qualquer atividade humana, especialmente se perpassada pela linguagem e empregar esses recursos literários no seu texto, a fim de qualificá-lo e fugir da padronização. Isso foi justamente o que fez Otto Lara Resende na experiência que teve na página 2 da Folha de S. Paulo. Além disso, tentamos mostrar algumas tendências modernas, especialmente numa análise da revista Veja, na qual qualificamos de jornalismo pós-moderno, no qual os personagens históricos são remontados pela técnica do pastiche. Empregamos também a crônica esportiva, nos exemplos de Ruy Carlos Ostermann e Nelson Rodrigues, cronistas que souberam como poucos explorar toda a subjetividade e técnicas literárias para abordar um assunto às vezes árido e técnico. Nosso objeto central de trabalho é a mídia impressa, mais propriamente os grandes jornais brasileiros. Essa escolha se dá pelo fato da discussão acerca do futuro dos jornais impressos. Tentamos apresentar uma perspectiva para isso por meio de nova abordagem, fugindo do texto essencialmente técnico nas páginas informativas.

Palavras-chave: jornalismo impresso, objetividade, subjetividade, paráfrase e paródia

ABSTRACT

This work presents a reflection about to do journalistic, questions explications about subject's and object's. Explanation who the object's is necessary to journalist's for sustent the professional discursive in this activity. The result for the text is the same. In the language filsofy, in the literary teory the Mikhail Bakhtin, the explication's to the journalistic. In this case the journalist text is aplication the new concept of parody, paraphrase and estilization. The finality is a revelation whit journalist don't is the fact and exist the paraphrase in the fact. The exemple this is a Otto Lara Resende in the jornaly Folha de S.Paulo. Another this show that news tendent's in the journalistic, exemple is news paper Veja to do the text postmodern. Show that t o the exportive cronic, who the Ruy Carlos Ostermann na Nelson Rodrigues, cronist's with use the subject in this works.

Keywords: journalistic, object's, subject's, paraphrase and parody.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 O JORNALISMO NARRADOR DA SOCIEDADE	18
2 DO ROMANCE	21
2.1 JORNALISMO E FICÇÃO	22
2.2 É O JORNALISMO ROMANCE?	29
2.3 AS PESSOAS E OS PERSONAGENS	34
3 OS GÊNEROS LITERÁRIOS E BAKHTIN	38
3.1 A VISÃO CLÁSSICA DOS GÊNEROS LITERÁRIOS	39
3.2 A PROSIFICAÇÃO DA CULTURA	41
3.3 O DIALOGISMO BAKHTINIANO	42
3.4 CANUDOS E O NOVO JORNALISMO	46
3.5 O NOVO JORNALISMO	53
4 NOVA FORMULAÇÃO TEÓRICA PARA O JORNALISMO	59
4.1 PARÓDIA, PARÁFRASE E ESTILIZAÇÃO	61
4.1.1 PARÓDIA	65
4.1.2 ESTILIZAÇÃO	67
4.1.3 PARÁFRASE	69
5 OS CAVALEIROS DO APOCALIPSE	72
5.1 A SUBJETIVIDADE NA CRÔNICA ESPORTIVA A APROPRIAÇÃO	78
6 AS TENDÊNCIAS ATUAIS DO JORNALISMO	84
6.1 OS PERÍODOS DO JORNALISMO	85
6.2 O PRÉ-MODERNISMO	86
6.3 O PÓS-MODERNISMO	87
6.4 O PASTICHE	89
CONCLUSÃO	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

INTRODUÇÃO

Iniciar o trabalho com um poema de Cecília tem o objetivo de provocar, aliás, esta dissertação precisa ser entendida dessa maneira. Queremos também, e por isso a escolha de um poema, marcar as fronteiras entre a literatura e o jornalismo e, mais ainda, provocar uma reflexão entre a palavra e o sentido. A palavra, objeto de troca, materialidade do discurso ao lado do que ela representa no interior do indivíduo: o sentido. E o sentido vai além do que o ouvido ouve. O sentido está guardado em diversos lugares: “no rosto com que te miro.”

A poesia pode, sim, estar ao lado da ciência; por seu turno, textos científicos podem ser poesia pura, por que não? De toda sorte, não há que existir preconceito: o conhecimento deve ser sempre libertário – não o sendo, perde sua função maior e estará a serviço da opressão, de interesses mesquinhos.

Desse modo, propusemos examinar o texto jornalístico como uma canção: palavra e sentido. E com vozes em coro a usá-los.

Por libertário, trataremos aqui das teorias bakhtinianas acerca do romance e sua polifonia, pois exatamente era isso que interessava ao russo no romance: a prosificação da cultura é transgressora. Fruto dessa prosificação é o jornalismo.

Vozes em concerto em função dessa mesma polifonia.

Esse concerto de vozes, essa polifonia, o discurso de outrem no meu discurso, servem para desnudar ainda mais a impossibilidade da objetividade jornalística.

Curiosamente parece inócua a afirmação de que a objetividade e a imparcialidade são atribuições que passam longe do ser humano e que a subjetividade se plasma como inalienável de qualquer atividade humana, seja ela colocar parafusos em linha de produção seja pintar um quadro. De qualquer sorte, parece-nos indispensável trazer neste trabalho uma análise, sob o foco da teoria da comunicação, do que já se pensou sobre o texto midiático.

Para tanto, vamos recorrer aos primórdios desta atividade.

Os jornais, ao começo, veiculavam informações comerciais e serviam como balizadores de uma burguesia crescente. À medida que essa classe social ganhava relevo, o jornalismo lhe seria cada vez mais útil. O comércio necessitava de agilidade e de informações precisas e técnicas. O feudalismo, por seu turno, desagregado, num regime agrícola de sobrevivência, dispensava a organização sistêmica da notícia. Portanto, o fazer jornalístico

está vinculado, neste começo, à organização da notícia para satisfazer uma imposição comercial. Para Hudec (Apud Genro, 1989, p. 141-142): "O objetivo principal dessas compilações de notícias publicadas periodicamente era o de auxiliar vastos círculos de produtores e avaliarem corretamente as tendências futuras da produção e os comerciantes a venderem com êxito vários gêneros de mercadorias".

Portanto, o jornalismo surge associado à aglomeração urbana do burgo, como imperativo comercial e ligado ao Estado. Com a Revolução Industrial, várias inovações tecnológicas trarão ao periodismo um incremento sensível.

Além disso, o sistema de capital criará, como aponta Rangel, um desenvolvimento inevitável ao jornalismo-empresa, que terá necessidades de aportar recursos para fazer frente à aquisição tecnológica e o próprio capitalismo oferecerá o modo de consegui-los. A empresa capitalista de informação depende dessas relações para sobreviver, ainda conforme Rangel (Apud Genro, 1989, p. 168):

Alguns inventos e inovações tecnológicas, como o telégrafo (1840), a rotativa (1864), o cabo submarino (1850), a expansão das linhas férreas (1828-1850), a linotipia (1886), e o aperfeiçoamento da fotografia (1897), permitiram melhorar o jornalismo e produzi-lo em menos tempo. O crescimento da população urbana, a diminuição do analfabetismo e o desenvolvimento do correio contribuíram para aumentar o número de leitores. A utilização dos avanços técnicos e o aumento da circulação, que foi impulsionado com a baixa do exemplar, aumentavam sensivelmente os gastos. O próprio desenvolvimento do capitalismo mostrou a solução através da publicidade. Os anunciantes se encarregariam de financiar os custos.

Visto dessa forma, fica clara a vinculação, já no seu começo, dos meios de comunicação impressos com o capital, inseridos no sistema. Consagrava-se aqui uma voz do concerto de vozes do texto jornalístico: a do capital. Por conseguinte, é forçoso, ao se analisar o jornalismo, atentar a essa vinculação. Em decorrência dessa relação entre capital, classe dominante e jornalismo, este servirá aqueles, sedimentando o caminho para a construção de uma teoria tecnicista, a fim de legitimar o discurso dessa classe. Para Rangel, a ideia simplista de que os "fatos são sagrados" e de que a opinião pertence a uma órbita autônoma tornou-se a expressão prosaica do que viria a ser a "ideologia da objetividade".

De qualquer sorte, o discurso da objetividade trouxe relevo, profissionalismo ao fazer jornalístico. Isso talvez explique por que até hoje jornalistas se agarram a esta verdade absoluta, e tentam com ela justificar, balizar essa função. Buscaremos mostrar como esta

visão impede que o jornalismo seja mais bem pensado, analisado e que avance em outras direções. Mais do que isso, como a simplificação da dualidade objetividade versus subjetividade limita a espontaneidade, prejudicando o texto e espantando os leitores.

Para Rossi (1984, p. 47): “A objetividade é possível, por exemplo, na narração de um acidente de trânsito - , assim mesmo, se nele não estiver envolvido o repórter, pessoalmente, ou algum amigo ou parente.”

Rossi propõe a busca incessante pelo objetivo, salienta que o repórter não pode ser comparado à objetiva de uma máquina, como se esta não portasse os componentes subjetivos de escolha da luz, do ângulo, do detalhe a ser captado.

Burnet (1991, p.50) faz eco a esse pensamento: “A objetividade é, com certeza, a grande contribuição do jornalismo moderno à arte de escrever bem. Não é à toa que as máquinas fotográficas ganharam o sinônimo de objetivas.

Como vemos, o discurso da objetividade atingiu seu alvo. Ela passa a ser louvada e estabelece-se como meta a ser alcançada a qualquer custo pelo bom profissional. Essa defesa ferrenha a tal objetividade (lente objetiva, técnica, mecânica, como se o olho do repórter fosse uma sobreposição de espelhos) associada à isenção decorrente do mesmo discurso trazem consequências que precisam ser mais bem analisadas, além de esconder objetivos políticos, econômicos, empresariais.

Esta insistência na objetividade impede se encontre outra maneira de distinguir jornalismo de literatura. Ainda, como veremos aqui, autores importantes seguem explicando o texto jornalístico como mais objetivo; a literatura, subjetiva. Parece, de fato, não existir outra maneira de defini-los.

Os profissionais aqui citados tinham como claras as vantagens dessa objetividade. De fato, a busca de um conceito próspero, de um objeto próprio de análise, a fim de se desviar da literatura aberta que se fazia até então nos veículos, foi importante em dado momento, não resta dúvida. No entanto, as investidas contra essa objetividade, feitas pelo Novo Jornalismo, por exemplo, e depois dele pelo jornalismo literário, revelaram a ineficácia da dualidade – e por extensão do próprio fazer jornalístico. Afinal, quem é o jornalista, o que exatamente ele faz? Qual exatamente a fronteira entre jornalismo e literatura? Qualquer um pode ser jornalista?

O exemplo de Rossi chega a ser ingênuo. Um repórter, se não estiver envolvido diretamente no acidente, pode descrevê-lo com objetividade. De qualquer modo, sendo o repórter o interlocutor do fato, estará de algum modo envolvido. O envolvimento será sempre natural e inexorável.

Tanto Rossi quanto Burnet preconizam a existência de uma objetividade virtual, deusa do Olimpo a ser alcançada pelos mortais, que tendem à subjetividade, ao desvio da norma. Um jornalista, se bem treinado, ignorando juízos de valor, adjetivos desnecessários, conquistará a perfeição. Burnet (1991, p. 80), antes de elogiar o lide e a pirâmide invertida, afirma que somente quem está familiarizado com os textos dos mestres do idioma pode manejar com segurança a parte que lhe toca. Neste ponto, ele aborda a questão da linguagem, das ferramentas disponíveis nela a serem empregadas pelo jornalista. É preciso distinguir a pretensa isenção do profissional, sua equidistância, da linguagem. Além de o periodista estar carregado da subjetividade, da sua leitura de mundo, a linguagem também estará.

Caio Túlio Costa é uma experiência inaugural de ombudsman no Brasil, enquanto em outros países a prática desta atividade já se tenha tornado cultura, no Brasil é exceção. Para Costa (1991- p. 214):

O Globo nunca afirmou que Collor caía em alguma pesquisa, mesmo quando ele perdia pontos percentuais estatisticamente significativos. Escrevi: No dia 10 de dezembro a operação chegou ao auge quando o jornal abriu uma manchete de duas linhas para registrar: “Pesquisa Gallup: Diferença de Collor para Lula, agora, é de 6 por cento”. (...) Ele tinha 48,2% das intenções de voto contra 38,2% de Lula. Dava os números da pesquisa anterior e explicava que a diferença de 11,9% “passou” (atente ao verbo passar) para 6,25%. Não usou o verbo cair.

A substituição lexical de *passar* em vez de *cair* revela uma escolha que influenciou o sentido da manchete. A tal da equidistância, da isenção arroladas anteriormente não se sustentam com exemplos como este. Afinal, seguindo Burnet, qual o fato? Existe um fato absoluto, escondido nos píncaros do Olimpo, deusa grega à espera de um periodista obcecado que lhe alcance? Não estariam em jogo, afinal, objetivos empresariais, por exemplo?

Dentro do jornal há espaço para a subjetividade, nas crônicas e nos artigos assinados, o fato deve ser almejado nas notícias, nas reportagens – há que se diferenciar o fato dentro do próprio veículo. Os artigos farão a análise subjetiva, com texto de autoria. Os jornais brasileiros dividem claramente os textos de opinião dos de notícias. Paillet (1986, p. 92) é esclarecedor:

E o que é que conta? O pé do primeiro astronauta sobre a Lua ou tudo aquilo que o tornou possível? Reduza a aventura espacial aos fatos, e nessa imensidão quem e o que você escolheria, como e por quê? Em nome do que manter ou eliminar? Também aí a ausência de dimensão crítica é um puro e simples abandono às lógicas institucionais.

Acrescente-se a isso que a mídia eletrônica já publicou o fato. Aqui temos o novo papel dos jornais impressos: análise dos fatos, credibilidade, organização da informação relevante numa sociedade coberta por informações inconfiáveis, de autorias indefinidas da rede.

Voltando a Burnett (1991, p. 41), ele afirma que os manuais, as regras são necessárias, cumprem função balizadora, mas isso não pode resultar em “fôrmãs”, assim, “é preciso talento e capacidade de julgar. Se há um fato a ser tecnicamente examinado, de outra parte todo o exame depende da capacidade do indivíduo. E segue dentro do mesmo raciocínio: “O tratamento de um texto varia conforme os seus valores factuais”. Portanto, se o tratamento, a linguagem, a capacidade pertencem ao indivíduo, o fato passará por esse indivíduo, resultando um texto subjetivo.

Quando se busca justificar a objetividade, percebem-se claramente contradições. A teoria da comunicação fica pulsando de um lado a outro, examinando o que é a tal objetividade sem um resultado claro, ao contrário, sempre o resultado é contraditório e pouco eficiente para explicar o fazer jornalístico.

Genro (1989, p. 128-129) é menos superficial:

Certamente que há um “grão de verdade na idéia de que a notícia não deve emitir juízos de valor explícitos, à medida que isso contraria a natureza da informação jornalística tal como se configurou modernamente. Mas é igualmente pacífico que esse juízo vai inevitavelmente embutido na própria forma de apreensão, hierarquização e seleção dos fatos, bem como na constituição da linguagem (seja ela escrita, oral ou visual) e no relacionamento espacial e temporal dos fenômenos através de sua difusão.

Desse modo, a simples eleição de um detalhe a ser inserido na notícia pressupõe a exclusão de outro – e a escolha obedece ao subjetivo do profissional, ao que Paillet denomina “dimensão crítica”. O fato em si terá de passar por essa dimensão crítica do periodista, dentro de sua percepção de mundo, e dentro do momento cultura de determinada sociedade.

O mais grave nesta insistência em buscar uma explicação na dualidade referida neste trabalho é justamente a ausência de uma teoria que dê vazão às variedades dentro do jornalismo. O que o jornal O Globo fez na manchete lembrada por Caio Túlio Costa não se insere na esfera do fato, da objetividade, mas simplesmente, na ética. Ao assestar suas baterias na subjetividade e em tudo que lembrasse literatura, o jornalismo, na ânsia de tornar-se independente e ter foro próprio, descarregou munição contra o alvo errado. De sorte que o discurso da isenção acabou encobrindo anseios empresariais escusos, como teremos a oportunidade de verificar neste trabalho.

Mesmo diante da necessidade em buscar seu espaço, o jornalismo sempre esteve ao lado da literatura – de tal modo que, muitas vezes, é difícil separá-los. Há a necessidade premente em se pôr outra luz sobre os fatos jornalísticos.

E segue Genro (1989, p. 128-129):

Quando indivíduos presenciam diretamente um fato, a rigor, entre eles e o fato está a totalidade da história humana já percorrida, as alternativas sociais que se abrem concretamente para o futuro e, além disso, as incertezas e opções individuais e sociais. Isso quer dizer que o imediato e o mediato são duas faces de uma mesma moeda, momentos inseparáveis de uma mesma relação humana.

Aproveitando o exemplo de Genro, a morte de Getúlio, o fato biológico é imediato – tudo o mais será mediato. Imaginar que existe uma notícia no sentido objetivo é afirmar que ela prescinde do homem, sujeito da história – seria como dizer que a notícia tem vida própria e independente, ou, por outro lado, que existe um repórter – deus, onisciente, acima de quaisquer influências terrenas. Completa Lage, (Apud Genro, 1989, p. 132): “Um jornalismo que fosse a um só tempo objetivo, imparcial e verdadeiro excluiria toda a outra forma de conhecimento, criando o objeto mitológico da sabedoria absoluta”. Duras (Apud Genro, 1991, p. 190) é ainda mais enfática: “Todo jornalista é um moralista. É absolutamente inevitável. Um jornalista é alguém que observa o mundo e seu funcionamento, que diariamente o vigia de muito perto, que faz ver e rever o mundo, o acontecimento. E não consegue fazer este trabalho sem julgar o que vê”.

De outro modo, não é possível negar aqui os benefícios que a introdução destas técnicas trouxe ao fazer jornalístico. O compromisso com a realidade material, a aceleração do processo de produção e trocas de informações e a denúncia das fórmulas *arcaicas* de manipulação do texto são assinalados por Lage (1989, p.133) como virtudes.

As formas *arcaístas* a que se refere Lage eram as do jornalismo de antes das inovações do Diário Carioca, nas quais havia colorações partidárias declaradas. A imprensa, a esse tempo, vivia um sensacionalismo de comadre, e adultério dava manchete de capa. Era o jornalismo juvenil, em que tudo se tornava possível abaixo do nariz de cera. A partir do Diário, haveria uma profissionalização gradual, associada a um capitalismo emergente, conforme Genro (1989, p.134): “O desenvolvimento das relações mercantis e a expansão do modo de produção capitalista, que estão na base desse processo histórico, colocam a necessidade de um volume de informações que corresponde a essa integração universal dos indivíduos e dos grupos sociais”.

A consequência dessa transformação é a complexidade que o fazer jornalístico precisou adotar – a resposta veio com o lide e com a pirâmide. Genro destaca sempre esta visão capitalista e dominadora, que de fato está na gênese da formação desta atividade, mas há que se destacar aqui que outros componentes também estão associados a isso – é, portanto, reducionista a visão exclusiva do componente capital. Mesmo assim, cabe destacar novamente Genro (1989, p. 169):

A partir dos anos trinta, com a presença marcante do rádio, começa a impor-se o conceito de notícia objetiva. Principalmente pela integração econômica, cultural e política crescente na América Latina, o que se produzia era uma crescente dependência informativa. Em 1920, a UNITED PRESS (hoje UPI) conseguiu seu primeiro acordo com o diário LA PRENSA de Buenos Aires. (...) Na verdade, o processo de expansão imperialista dos Estados Unidos e a consequente subordinação econômica, política e cultural da América Latina coincide, em linhas gerais, com o processo de urbanização e industrialização dos países mais adiantados do continente. Para esses países, entre os quais se inclui o Brasil – a subordinação ao imperialismo correspondeu a uma forma de integração no contexto mundial do capitalismo e da civilização que ele patrocinou.

Genro deixa claro que o processo capitalista encontrou na imprensa forma de disseminação além-fronteiras. A integração, nessa medida, exigia submissão e servilismo.

Estas inovações revolucionárias naquele momento trouxeram consigo a isenção jornalística, outro mito criado que colocou o jornalista como uma entidade onisciente. Essa isenção trouxe cientificidade a esse trabalho, status, colocando o jornalismo de um Nelson Rodrigues no passado. De outra parte, a falácia da isenção escondeu, muitas vezes, e esconde, interesses pessoais e empresariais, como veremos mais adiante nas análises de Jacques Wainberg.

Tornava-se imprescindível que os jornalistas defendessem a objetividade, a isenção, como se protegessem a própria mãe. Assim o é com Burnet (1991, p. 96):

Nelson Rodrigues tem razão quando se insurge contra os que chama de idiotas da objetividade, ironizando o mecanismo e a frieza completa da imprensa de hoje, que repele o ponto de exclamação até mesmo quando se trata de exclamação feita pelo entrevistado. (...) Sempre sonhei com um jornalismo claro, em que se conciliassem a objetividade e o humanismo (...) é impossível exigir que todos sejam brilhantes. Mas é imprescindível que sejam corretos.

Burnet confunde talento com subjetividade, ética com correção. Afinal, o que é ser correto? A correção é para Burnet, insisto, um deus mitológico, está descansando no Olimpo Sagrado à espera de um jornalista semideus para resgatá-la. Ele confunde correção com competência.

Correção, competência e ética: essas palavras já serviram a muitos senhores da notícia. Nos anos 90, tínhamos o jornalismo de denúncia. Também nessa época assistiu-se ao surgimento dos infográficos, extremamente coloridos. Jornalistas buscavam o valor do texto, a vaidade da profissão.

O Jornal Versão dos Jornalistas, do Sindicato dos Jornalistas do Rio Grande do Sul, fez matéria central o assunto. Segundo Russo (1994, p.6):

Coloque-se na fórmula esta série de escândalos rotineiros; uma boa dose de gráficos bem coloridos e arrumados e a vaidade do texto elegante. Pronto, acabou de nascer o jornalismo anos 90. “A excessiva reverência ao texto, sem o alerta à informação, pode levar o jornalista novato a sucumbir ao próprio brilho, tipo não foi bem assim, mas que puta frase!”, pondera Ayrton Kanitz, 49 anos, da Comissão de Ética da Federação Nacional dos Jornalistas, ex-Coojornal, ex-Diário do Sul.

(...) Kanitz classifica esse novo jeito de fazer notícia como marqueteiro, e vai além: “São adjetivos pretensamente elegantes”. Vejamos, há uma profunda inversão dos cânones (se me permitem a palavra) primários da atividade, o brilho pessoal é mais importante que o próprio fato, transformado em primo pobre. Essa troca cria, naturalmente, uma questão atinente à ética.

(...) Kanitz lembra: “O jornalista não é o juiz da sociedade”. É bom lembrar, pois o número de julgamentos deixa qualquer crédulo roxo de vergonha.

“A imprensa está irresponsável, o mínimo de preceitos éticos deveria ser seguido”, reclama Carlos Winckler, 42 anos, sociólogo da Fundação de Economia e Estatística, que dá os nomes: “Os jornalistas são autocomplacentes, mesmo que os fatos sejam desmentidos, os jornais custam a reparar o erro. Ele lembra que Zero Hora só há pouco incorporou o hábito da errata.

A presunção de juiz da sociedade e de dono da opinião pública, unida ao ainda recente de Collor, faz do jornalista um super-herói de quadrinhos: tudo pode. Winckler cita outro ingrediente desta poção mágica: “A imprensa é auto-reverenciada, profundamente narcisista, eu diria que é um jornalismo pós-moderno”. O sociólogo lembra um exemplar clássico desse novo profissional: Matinas Suzuki, da Folha.

Além da correção, da ética, da isenção, Burnet fala em brilhantismo. Esses conceitos subjetivos, vagos, em absoluto servem para delimitar o caminho estreito e tortuoso do jornalismo moderno, ou pós-moderno, como veremos adiante. Se essa é uma atividade destacada em nossa sociedade, se governos podem ser impedidos, homens públicos jogados à desgraça, cidadãos comuns acusados injustamente, há que se delimitar essa trilha. Imaginar em isenção e correção revela-se ingênuo.

Portanto, isso não é a correção de Burnet, é, sim, competência. Para tê-la, o jornalista deve conhecer o assunto sobre o qual escreve. Hoje o jornalismo via internet, a capacidade tecnológica da empresa e do profissional são confundidos com a competência, com o conhecimento. Uma empresa jornalística pode ter altos investimentos em tecnologia, ter competência empresarial e ser incompetente como repassadora de notícias. Costa (1991, p. 195) afirma:

Os brasileiros convivem com redes de televisão como a Globo – que reflete o lado moderno do país – e emissoras regionais e redes capengas – que refletem, sem dúvida, um outro Brasil, menos desenvolvido, miserável. Os jornais do eixo Rio-São Paulo – Brasília-Porto Alegre chegaram a um padrão industrial inigualado em outras capitais e no interior do país. Mesmo assim, quanto ao padrão técnico, quanto à qualidade da informação dos jornais e emissor brasileiras, quem pode garantir integralmente sua busca permanente pela lisura, de equidade, da objetividade possível? Nem entro no mérito do caráter ideológico dos veículos de comunicação. Democracias vivem da diversidade e, por isso, necessitam da imprensa conservadora, liberal, de esquerda, partidária, anarquista, sindical, estudantil.

Ao fazer a distinção entre competência empresarial e jornalística, Costa revela ainda o apego aos cânones da objetividade. Isso revela que, apesar de muitos profissionais desta área, mesmo fazendo um exercício crítico, buscam desesperadamente preservar as regras da pirâmide e seus afins. Negar a objetividade talvez seja negar a própria profissão e o status que ela adquiriu a partir do Diário Carioca.

A tecnologia trouxe agilidade na informação, facilidades impensáveis em outros tempos, mas necessariamente não aprimorou o jornalismo. Redigir um texto no computador mais moderno, buscando dados na internet, não torna esse fazer mais qualificado assim como eliminar os pontos de exclamação não tornou melhor, nem mais atraente, o texto jornalístico.

Diante disso, parece-nos importante, em primeiro lugar, revelar a incompetência da dualidade objetividade e subjetividade para explicar o jornalismo. Um segundo passo, mais ousado, é a tentativa de buscar outros conceitos. Apelaremos à Teoria Literária para tanto. Acreditamos que explicar o fazer jornalístico, distingui-lo da ficção, delimitar claramente a tipologia textual é tarefa premente – e nosso alvo maior.

Este trabalho se debruçará sobre os textos dos jornais impressos num momento em que se anuncia, funestamente, o ocaso dos jornalões. As revistas de circulação nacional já romperam há muito a teoria da pirâmide invertida. Examinaremos aqui a revista Realidade,

pela sua fundamental importância em dado momento histórico da mídia brasileira, e deitaremos os olhos sobre a revista *Veja*, exclusivamente por ser a mais tradicional destas delas.

Por fim, as narrativas da mídia impressa constituem-se em verdadeiras canções. Assim ocorre com o jornalismo, como veremos mais adiante neste trabalho. O conceito de polifonia, de Mikhail Bakhtin, no qual o discurso é uma arena em que haverá um embate de vozes, revela que o discurso é perpassado pela voz de outrem, pela voz da própria cultura, da coletividade, da ancestralidade.

Talvez tenhamos neste conceito de dialogismo-polifonia uma boa explicação para o que seja o discurso da mídia impressa: uma arena onde múltiplas vozes vão se digladiar, exercendo uma sobre as outras sua força. Regida pela batuta do jornalista, o resultado é a canção jornalística.

1. O JORNALISMO NARRADOR DA SOCIEDADE

Neste ponto, vamos buscar organizar as fases pelas quais passou o jornalismo. A primeira, ligada exclusivamente aos movimentos mercantis; a segunda, à política; a terceira tornou a informação vedete do processo, transformada em mercadoria, coisificada. Ruy Castro (1992, p. 47), no *Anjo Pornográfico*, desfila o cotidiano das redações no começo do século XX:

A caravana era onipotente. Não se limitava a entrevistar os parentes de vítimas ou do assassino. Quando chegavam antes da polícia, repórter e fotógrafo julgavam-se no direito de vasculhar as gavetas da família e surrupiar fotos, cartas íntimas e róis de roupas do falecido. Os vizinhos eram ouvidos. Fofocas abundavam no quarteirão, o que permitia ao repórter abanar-se com um vasto leque de suposições. Como se não bastasse, era estimulado, quase intimado pela chefia, a mentir descaradamente. (No futuro, Nelson lamentaria: Hoje o repórter mente pouco, mente cada vez menos!) De volta à redação, o repórter despejava o material na mesa do redator e este esfregava as mãos antes de exercer sobre ele os seus pendores de ficcionista.

Esta mistura entre literatura e jornalismo precisa ser mais bem observada. Mais adiante, vamos pôr em questão se algumas obras podem ser classificadas dentro de um ou de outro caso. Sabemos que hoje, e ainda mais no passado, escritores militavam também nos jornais, como forma de sobrevivência. Além disso, surge a discussão se o fazer literário pode ser prejudicado pelo jornalismo. Costa (2005, p. 11) retorna ao ano de 1904, quando João do Rio lançou, na *Gazeta de Notícias*, uma enquete entre os principais intelectuais da época. O resultado desse trabalho foi o livro *O Momento Literário*, documento importante sobre a vida da intelectualidade brasileira no começo do século XX. Dentre as questões, a mais importante é esta: o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?

O que parece evidente é o fato de que ambos sempre andaram juntos, sendo difícil separá-los, talvez, em alguns casos, impossível. É o que vamos ver nos próximos capítulos, nos quais tentaremos definir as fronteiras entre estas duas atividades.

Por hora, fiquemos com a divisão de Costa (2005, p. 12) para a literatura e para o jornalismo: inicia a primeira fase em 1808 até 1830, com a publicação dos primeiros livros e jornais; no segundo momento, 1840 a 1910 temos a transição da era dos publicistas até a era dos literatos. Aqui, notavelmente temos a presença de nomes como José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, Coelho Neto, Lima Barreto e, é claro, João do Rio. Trata-se de um verdadeiro cortejo da alta nobreza literária brasileira, desfilando em redações. Esse contato, por óbvio, não poderia passar incólume ao jornalismo. Temos aqui aquilo que corresponde ao processo de industrialização da notícia. O terceiro período, a modernização, entre 1920 e

1950, com nomes como Graciliano Ramos, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Jorge Amado e Érico Veríssimo. O próprio Graciliano, com intensa atividade em redações, desenvolveu um texto enxuto, conciso, claro – conceitos hoje do bom texto de jornal. Assinale-se, inclusive, que *Memórias do Cárcere* é uma das obras fronteiras entre jornalismo e literatura. O quarto período vai de 1960 a 1980, no qual a literatura foi invadida por jornalistas – Antonio Callado, Carlinhos Oliveira, Antônio Torres, Caio Fernando Abreu, Carlos Heitor Cony, Otto Lara Resende e Paulo Francis. De Resende, destaca-se que merecerá um exame à parte, mais adiante neste trabalho.

A divisão finaliza a partir de 1980 até março de 2004, quando os intelectuais, escritores, de um modo geral, buscam editoriais de Cultura, fugindo das coberturas de economia e política.

A fase de modernização, que corresponde ao *boom* do mercado editorial brasileiro, é aquela que introduziu a instituição da pirâmide e do lide na imprensa brasileira. Segue Ruy Castro (1992, p. 231):

Dois anos antes, o “Diário Carioca” mudara-se da praça Tiradentes e construíra uma revolução na imprensa brasileira, adotando técnica americana de uniformizar textos e implantando a novidade do “copy-desk” (...) Ninguém mais poderia ser literato na redação a não ser em textos assinados, e olha lá. As reportagens do “Diário Carioca” tinham de ser objetivas e, logo nas primeiras linhas, dizer o que, quando, onde, por que e como o homem mordeu o cachorro (...) A busca da objetividade significava a eliminação de qualquer bijuteria verbal, de qualquer supérfluo, entre os quais os pontos de exclamação das manchetes – como se o jornal não tivesse nada a ver com a notícia.

Estávamos entrando na idade adulta do periodismo brasileiro, na qual a mãe literatura deveria ser abandonada urgentemente, para que o fazer jornalístico, adolescente, tivesse foro próprio, teorias próprias, tornado agora ciência. Para Burnet (1991, p. 35): “Hoje, além do noticiário enlatado, os jornais, salvo raras exceções, orientam a sua produção pelo método de laboratório, encaminhando à máquina estilizadora do copidesque as emoções, ainda quentes, vividas ‘in loco’ pelos repórteres”.

Não importando a fase, essa atividade busca narrar o momento histórico de dada sociedade. Há história em todos os objetos existentes, independentemente de seu valor de mercado. Mesmo nas sociedades capitalistas, nas quais os objetos sofrem de profunda e constante obsolescência, existe uma história, fatos que envolvem pessoas. Absolutamente tudo é passível de narração.

E o homem, o principal agente e paciente das narrativas, precisou dominar o processo narrativo. Quando pensamos nos processos narrativos, lembramos imediatamente a

literatura, o jornalismo, a ficção de um modo geral, como se esse processo existisse apenas em línguas que dominam a escrita. Gilberto Freire (1981, p. 310) nos traz bons exemplos:

Há o akpalô, fazedor de alô ou conto; e há arokin, que é o narrador das crônicas do passado. O akpalô é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa das negras velhas que só faziam contar histórias. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos. José Lins do Rego, no seu Menino do Engenho, fala das velhas estranhas que apareciam pelos bangüês da Paraíba; contavam histórias e iam se embora. Viviam disso. Exatamente a função e o gênero de vida do akpalô.

A sociedade humana, não importando seu domínio tecnológico, está preche de narrativas – contadas e por serem contadas.

2 DO ROMANCE

O romance moderno amadurece no século XIX, no momento que assiste a autores consagradíssimos, caso de Maupassant, Henry James, Flaubert, Tolstoi e Dostoievski. A narrativa jamais seria a mesma depois da experiência literária desses homens.

Para atingir a maturidade, essa variante literária passou por várias etapas evolutivas. Inicia sem crédito, e o próprio vocábulo *romance* provém da mistura do Latim Vulgar com os falares das tribos que vão sendo conquistadas pelo exército romano. Adquire o significado literário, por empregar uma língua vulgar, em oposição à língua latina clássica, usada pelos clérigos. Depois, passa a designar composições literárias de natureza narrativa.

Era o romance obra inferior, para as massas desavisadas, sem cultura. O conteúdo dos textos identificava-se com narrativas fúteis, superficiais, histórias menores – em casos extremos, o romance corrompia os bons costumes.

A temática buscava grandes acontecimentos – inserem-se aqui os romances de cavalaria. Nesse aspecto, Dom Quixote, de Cervantes, é um marco, por parodiar os cavaleiros, exercendo uma forte crítica ao modo de vida de então. Nesse sentido, a literatura espanhola produziu a grande virada: o romance picaresco, conforme Aguiar e Silva, (1979, p. 253)

O pícaro, pela sua origem, pela sua natureza e pelo seu comportamento, é um anti-herói, um eversor dos mitos heróicos e épicos, que anuncia uma nova época e uma nova mentalidade – época e mentalidade refractárias à representação artística operada através da epopéia ou da tragédia. Através da sua rebeldia, do seu conflito radical com a sociedade, o pícaro afirma-se como um indivíduo que tem consciência da legitimidade da sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio aos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada. Ora, o romance moderno é indissociável desta confrontação do indivíduo, bem consciente do carácter legítimo da sua autonomia, com o mundo que o rodeia.

Surge o embrião do romance moderno – a sociedade burguesa tinha a necessidade de tornar-se obra de literatura – não mais o grande empenho do cavaleiro. Havia de surgir uma forma de narração capaz de contar o novo homem, forjado por outra lâmina. Era o marco decisivo para tornar esta narrativa não um simples contar histórias, mas uma análise comportamental, confessional e analítica desse novo indivíduo social.

Era como se as formas narrativas até então não fossem capazes de suportar tal tarefa – era como se uma classe em ascensão, em cidades em ascensão, vivendo conflitos completamente novos, distintos da vida em pequenas comunidades rurais, necessitasse de um gênero literário adequado a essas pretensões. Ora, se o romance nasce com essa conotação de

vulgar, de identificação com as pessoas comuns, tratando de temas comuns, é justamente ele a ferramenta para desenhar esse novo mundo. Voltemos a Aguiar e Silva, (1979, p.256):

Quando o sistema de valores da estética clássica começa, no século XVIII, a perder a sua homogeneidade e a sua rigidez, e quando, neste mesmo século, começa a afirmar-se um novo público, com novos gostos artísticos e novas exigências espirituais – um público burguês – o romance, o gênero literário de ascendência obscura e desprezado pelos teorizadores das poéticas, conhece uma metamorfose e um desenvolvimento muito profundos.

O romance, no século XIX, estava apto, portanto, quer por sua trajetória, quer por suas características intrínsecas, a narrar os variados aspectos do homem e de sua sociedade, adquire a forma de análise da alma, de crítica social, de romance histórico, de romances biográficos, psicológicos, enfim, toda uma gama de nuances que dão a largueza da demanda existente na sociedade burguesa da época.

Pois no mesmo século XIX, quando floresce o Romantismo, surge o folhetim, pondo os jornais no círculo das narrativas literárias. Era um bom casamento, haja vista o fato de grandes escritores militarem também no jornalismo. Oferecer pílulas sequenciais de aventuras diversas, de amor, com cenas emocionantes, capazes de captar público, revelava-se boa estratégia – a literatura precisava atingir esse público, e havia indiscutivelmente esta demanda.

As páginas dos periódicos do século XIX assistiam, dessa feita, a histórias ficcionais misturadas a histórias reais – a fronteira entre um e outro era tênue. E as mesmas mãos que teciam folhetim igualmente forjavam o jornalismo.

2.1 JORNALISMO E FICÇÃO

Se o jornalismo nasce como forma literária, dentro da própria literatura, vinculado a ela, com profissionais que fazem literatura, as margens entre uma e outra parecem pouco claras – característica que está na genética do jornalismo. Vamos tentar delimitar uma e outra.

Segundo Motta (2005, p. 9), as narrativas podem ser factuais e imaginárias. Ele separa a ficção das narrativas jornalísticas e históricas. Atribui a estas, como diferenciação, a preservação da objetividade do relato e contam suas histórias de um ponto de vista externo aos fatos. Acrescenta que essas narrativas buscam dar uma ideia de que os fatos falam por si só. Para ele, na ficção, por sua vez : “Não são os fatos que falam, é um narrador quem media entre a realidade e a audiência. Há formas intermediárias, que reúnem elementos objetivos e

subjetivos, como as biografias, por exemplo, que costumam basear-se em fatos reais, mas que quase sempre se deixam contaminar por elementos subjetivos da história das pessoas”.

Temos um narrador-mediador que, com suas habilidades, vai transitando entre elementos subjetivos e objetivos, entre fatos reais ou ficcionais, segundo Motta (2005, p. 27): “O grau de verossimilhança ou de fantasia de um conto, romance ou de uma telenovela depende da intencionalidade do autor, de sua estratégia”. Parece claro que esse narrador-mediador coordena o engendramento da diegese. É forçoso concluir que, mesmo diante de narrativas baseadas em fatos reais, há este mediador dominando, mais explicita ou implicitamente essa narrativa.

O ponto fundamental na análise de Motta é justamente cravar domínios entre as narrativas ditas ficcionais e as baseadas em fatos reais. Vamo-nos debruçar exatamente neste ponto.

Motta destaca o advento das tecnologias como revolucionário no fazer jornalístico. Essa mesma tecnologia trouxe a instantaneidade do fato às nossas casas, com toda a dramaticidade da presentificação desses episódios. O leitor-telespectador está diante do mundo acontecendo, no exato momento do próprio acontecimento, numa velocidade inalcançável. Para ele, o cotidiano se adensou, se aqueceu, e o mundo tornou-se uma pequena aldeia. A antena parabólica num confim do país tornou seu espectador em testemunha – diminuindo tempo e distâncias. Decorre, desse modo, que o jornalista se tornou o historiador do presente, no dizer de Motta. Acrescenta que o jornalista é o antropólogo natural da atualidade. Essa ideia remete à necessidade de esse profissional precisar levar em conta todo o entorno da notícia, os meandros do fato, as forças de ruptura, as harmonias e desarmonias que circulam os acontecimentos. Um jornalista que desconheça a natureza mesma da sociedade na qual está inserido jornalista não é.

Diante dessa velocidade de acontecimentos, da diversidade de agentes que se inserem na notícia, que se move constantemente, que nega a acomodação, decorre a dificuldade do fazer jornalístico. Como contar um episódio que não terminou? O episódio não canonizado, móvel, como massa disforme, esse é o material sobre o qual se deve debruçar o jornalista.

Mais ainda: esse jornalista do presente torna-se muitas vezes um participante da notícia, influenciando-a – é agente e paciente – de narrador à personagem do fato.

Como um encantador de serpentes, ou como o flautista da fábula, o narrador, por meio de suas técnicas, envolve a audiência, tem com o objetivo trazer seu interlocutor para dentro do texto, interagindo com este num ato comunicacional que transcende a narrativa em

si mesma. Por isso, Motta destaca que prefere falar em teoria e análise da comunicação narrativa em vez de teoria da narrativa.

Cabem até aqui algumas considerações. Motta vale-se de conceitos como subjetividade e objetividade para distinguir o fazer jornalístico do ficcional. Aborda a objetividade do relato e o ponto de vista externo aos fatos. Os jornalistas, segundo ele, procuram dar a ideia de que os fatos falam por si mesmos. No entanto, se o narrador-mediador revela o fato de acordo com sua organização textual, seus objetivos próprios, estes fatos são perpassados de intencionalidades – logo não há fatos em si, fatos não falam, fatos não se organizam sozinhos – há a mão divina do contador de histórias que, por trás, de maneira mais ou menos velada, conduz a história. De modo que buscar analisar as narrativas jornalísticas, ficcionais e históricas sob a dualidade da objetividade e da subjetividade parece-nos ineficaz. Busquemos ainda em Motta (2005, p. 27) outros exemplos.

Observem que mesmo um anúncio gráfico onde só há a fotografia de um homem ou de uma mulher em uma situação ou em um momento estático (quando não há nenhum estado de transformação explícito) o efeito pretendido é remeter a audiência ao seu mundo histórico onde as coisas se passam de uma forma seqüencial e cronológica. Isto é, a foto publicitária procura realçar aspectos da vida das pessoas, de como elas são e como deveriam ser, procuram remeter a imaginação para as vidas individuais, para as histórias e biografias de cada um criando desejos a partir de imaginários pessoais.

A foto estática possui, então, ação. Há uma ação transcorrida e a transcorrer revelada pelo quadro estático da objetiva. Há, por trás da objetiva, um narrador que sutilmente escolheu o enquadramento, a luz, o foco, o objeto de sua percepção. Se uma foto, ao registrar o momento-fato, possui história no entorno, ela é mais que o próprio fato em si – a foto transcende o fato. Isso revela que não existe o fato isolado, mas o tal fato pertence a uma esfera subjetiva de fatores, dominados pelo seu narrador.

Diante disso, podemos transpor a mesma constatação à notícia. Há pretensamente um fato noticiado, por exemplo, o assassinato de um policial em uma invasão em determinada favela do Rio de Janeiro. O fato em si, a morte do policial, é o que importa menos. O que nos vale são os fatores subjetivos que contornam antropologicamente esse fato. Quais as circunstâncias, quais as versões das testemunhas, as consequências para a família. Isso é que dá relevo ao fato. Além disso, a narrativa é contada por um narrador que se fará presente pelo

destaque de determinados elementos, pelas omissões, voluntárias ou não, pela mensagem que quis enviar. Voltemos a Motta (2005, p. 30):

Creio que na maior parte dos casos os produtos veiculados pela mídia exploram o fático e o imaginário em suas narrativas procurando ganhar a adesão do leitor, ouvinte ou telespectador, procurando envolvê-lo com a leitura ou transmissão e provocar certos efeitos de sentido. Exploram o fático para causar o efeito de real (a objetividade) e o fictício para causar efeitos emocionais (subjetividade). Tudo depende da estratégia do narrador midiático. É preciso considerar cada caso para constatar se a narrativa midiática é predominantemente fática, fictícia ou híbrida e para verificar as intencionalidades do narrador.

Eis o problema nas teorias acerca do texto jornalístico: a insistência de que exista objetividade.

Motta sistematiza a narração em três instâncias. O objetivo é criar um sistema para facilitar a análise destas histórias. Evidentemente que a busca é por criar métodos de análise, pois as tais instâncias, em verdade, não podem ser separadas, porquanto andem juntas, sejam interdependentes e indissociáveis.

O primeiro plano é o da expressão, que dá conta da superfície do texto, dos recursos vocabulares, de pontuação, de domínio das técnicas da expressão, da linguagem preferencialmente empregada, das figuras de linguagem e de todas as ferramentas que a língua coloca à disposição desse narrador.

O segundo plano é o da história propriamente dita. Aqui temos os personagens, a diegese, a trama com seus contornos, a história desde seu começo até seu fim.

O terceiro plano é o da metanarrativa. Aqui temos a estrutura profunda, levando em conta os imaginários culturais. É o plano da motivação ética ou moral, implicando uma situação pré-textual de caráter antropológico. Eis, seguramente, o plano mais complexo e mais obscuro – como saber o contexto pré-textual se ele não está declarado no texto?

Motta busca novamente a diferenciação entre o discurso da mídia e o da ficção. Enquanto este trabalha a pura abstração; aquele, os acontecimentos e personagens existentes. Para ele, política e criação se fundem no texto jornalístico. Se isso é verdade, o jornalista não tem um fato descarnado, em sua plena e segura ossatura apenas – há no fato ingredientes políticos e este mesmo profissional tem de buscar recursos de criação.

Uma diferença que parece fundamental entre a ficção e o jornalismo é o fato de que na ficção o autor tem liberdade soberana sobre a diegese, pode acrescentar, suprimir, a

bel-prazer, nuances, fatos, personagens. Ou simplesmente encerrar a narrativa na hora que lhe convier. O narrador ficcional põe seus personagens a movimentarem-se tais quais títeres, conduzindo a ação por meio de fios invisíveis.

No jornalismo, isto não acontece. Evidentemente que a escolha do enfoque, do vocabulário, da abordagem ou do ângulo narrativo cabe a um autor. Mas sua massa de manobra é menor, premido pela pseudo-verdade, por personagens vivos e por acontecimentos recentes, ainda não totalmente plasmados, o jornalista precisa de cuidado e de destreza.

Motta destaca o conflito como elemento fundamental e estruturador da narrativa – mesmo que a maioria dos autores não abordem este aspecto.

A narrativa jornalística passa necessariamente por uma ruptura da estabilidade – um corte na harmonia das coisas. É preciso que haja uma colisão de veículos e que crie uma desarmonia no fluxo normal do trânsito. É preciso que haja uma morte, provocando um desequilíbrio. É preciso que haja um escândalo a mostrar facetas ainda não imaginadas pelo leitor. Esse novo, esse desarmônico, essa ruptura que transforma o fato em notícia.

Tais conflitos podem ter caráter econômico, político, ideológico, psicológico ou religioso, ou ainda, abrigar vários desses componentes. Esse conflito é, portanto, o elemento gerador da narrativa, tudo o mais gravitará em torno dele.

Motta destaca, sobremaneira, os conflitos existentes na estrutura de fundo. Esses conflitos são de ordem ética, moral ou filosófica. Para ele, nenhuma notícia está nos jornais sem que no fundo haja uma razão ética ou moral que a explique. Nada deixa de ter micro nem macro significação, nada está nos jornais ou telejornais inocentemente.

Por que um dado fato torna-se notícia em detrimento do outro?

Se há motivações políticas, filosóficas, psicológicas, econômicas e até mesmo religiosas, cabe aqui destacar as razões de ordem capitalista, que tornaram a notícia simples mercadoria.

Não há mais espaço na mídia mundial para experimentos românticos. A notícia que circula no mundo é dada por meia dúzia de grandes corporações, empresas gigantescas que buscam resultados. Wainberg (2002, p. 389), em seu artigo sobre a morte dos jornais centenários, destaca muito bem esta transposição de um fazer jornalístico que não se coaduna mais às exigências do mercado.

A morte do Correio (Correio do Povo, jornal centenário, publicado no Rio Grande do Sul), e sua decadência rápida e decisiva em pouco mais de cinco anos, não foi um fenômeno isolado. Na verdade, se observado com cuidado, tratava-se, à época, de

um fenômeno mundial que cabe registrar: jornais centenários, que se viam como instituições, fecharam após um martírio de sofrimento e humilhação. Antes passaram por um processo de definhamento que revelou, na década de 80, ao mesmo tempo, a morte de um paradigma de empresa jornalística e a entrada em cena de seu oposto rejuvenescido, ousado, pretensioso, ao melhor estilo do contraste clássico entre Pulitzer e Hearst nos Estados Unidos no fim do século passado.

Cabe, portanto, perguntar: o que há de comum nestas transições de um jornalismo do editor, onde a mediação social da empresa jornalística embasava-se nos valores do Publisher, ao jornalismo do leitor, agora preocupado em satisfazer não mais o leitor-cidadão, mas o consumidor?

Não é possível, ao se discutir a narrativa jornalística, ou melhor, segundo Motta, a antropologia do texto jornalístico, deixar de focar essa transição assinalada por Wainberg.

O mundo tecnológico, dominado pelas leis de mercado, transformou a notícia em mercadoria. Isso significa dizer que, ao eleger um fato como notícia, o jornalista e a empresa jornalística o fazem relevando o critério do interesse e da mobilização que esse fato possa dar à sociedade. Aqui a não-notícia pode transformar-se em notícia, desde que atenda às necessidades editoriais e mercadológicas do veículo. De outra parte, aquela ruptura evidente, um fato descarado como fato, que deveria, por todas as razões, virar notícia, pode não sê-la, porque contradiz o interesse da empresa jornalística.

Essas grandes empresas de informação possuem interesses políticos – o que sempre houve no jornalismo. No entanto, ao tornarem-se grandes organizações, passam a atuar em outras áreas da sociedade, tornando-se construtoras, empresas incorporadoras, proprietárias de investimentos imobiliários e comerciais. Imaginar que isso não afeta o fazer do narrador é ingenuidade. Logo, toda a teoria ligada à narratologia jornalística deve levar em relevo essa mutação descrita por Wainberg.

Quanto à macro-sequência do discurso jornalístico, Motta insiste na peculiaridade de o fato jornalístico estar em formação e transformação. Essa ideia já foi abordada anteriormente. Isso quer dizer que estas histórias presentificadas não possuem um início nem um desfecho definidos, em função de seu estado orgânico de mutação. Salienta as dificuldades em função das inclusões e das exclusões. Diz que é fundamental estabelecer o início, o meio e o final da história – e aponta isso como uma dificuldade do fazer jornalístico.

Essa história da atualidade não é a única em possuir esta característica, à medida que a própria história não é um recipiente fechado, conclusivo e definitivo. Aí estão, a testemunhar, as revisões frequentes da própria história, em que mitos são desmontados por

iconoclastas e a história é recontada. Essa transitoriedade não é, portanto, característica exclusiva do jornalismo.

De outra parte, Motta discorre sobre um padrão do fato jornalístico que é uma situação inicial de quebra de uma harmonia para uma solução. Há uma tensão que retorna a normalidade.

Várias vezes fomos submetidos a fatos já existentes, a conflitos expressos no dia a dia do cidadão que não se tornaram notícias. A crise aérea brasileira já existia, as pessoas que se utilizavam de aviões sabiam dos atrasos frequentes em Congonhas. No entanto, a crise aérea só passou a existir quando a mídia passou a adotá-la como discurso. Quem faz da notícia notícia é a própria mídia.

De quando em vez, a grande mídia descobre que há fome no nordeste. Dentro da estrutura preconizada por Motta, esta tragédia não tem propriamente começo, meio nem fim. Não há um desenlace, nem propriamente um clímax, como se montam tradicionalmente as estruturas narrativas. O que há é uma série de informações sensacionalistas, amontoadas sem uma lógica a não ser captar audiência.

O que tornou a crise aérea brasileira notícia não é o fato de haver um rompimento, muito mais o fato de estar na mídia. Os telejornais, os periódicos e as rádios criaram pautas sobre o assunto. Essa crise não vai acabar, não haverá uma conclusão. Esta é uma característica de algumas narrativas jornalísticas: a inconclusão.

Motta insiste, em boa parte do texto, em caracterizar o texto da mídia como uma história do presente, por isso trabalhar com um fato que está sendo feito, em constante transformação. Vimos aqui que mesmo o discurso da história dita canonizada também sofre revisões e transformações.

Além disso, abordar o texto jornalístico como uma narrativa sem começo, meio e fim, pois trata o episódio aberto, não é suficiente, pois é bom lembrar que já o romance é propriamente classificado como aberto e fechado. Aguiar e Silva (1979, p. 305) aborda esta questão, dando ao romance picaresco esta característica, porque o pícaro vai contando sua história, uma sobreposta a outra, continuamente. Temos aqui, curiosamente, mais uma parecência entre o jornalismo e o romance picaresco. Autran Dourado (1973, p. 27) faz eco a essa comparação:

Graças à estrutura aberta do barroco é que Cervantes conseguiu escrever mais de um Dom Quixote – o de 1605 e o de 1615. Tanto a estrutura do Quixote é aberta, que Cervantes poderia, como fez, acrescentar quantos episódios quisesse na narrativa, sem com isso alterar o plano geral, a estrutura da obra. Tanto é aberta, que um outro autor, que se dizia chamar Alonso F. de Avallaneda, tomou a si a tarefa de continuar

o Dom Quixote de 1605. Tanto é aberta, que o próprio Cervantes, talvez sentindo o perigo que correm as narrativas míticas de caírem no domínio público e terem depois a sua autoria discutida, como é o caso da Odisséia, que Vico sabiamente atribui a todo o povo helênico, o próprio Cervantes se apressou em publicar o segundo Quixote dez anos depois do primeiro, só não escrevendo o terceiro, segundo o meu mestre imaginário, porque cansado ou por ter sentido que o seu público ia se cansando ou por qualquer outro motivo.

Tal qual o jornalismo, o picaresco existe além do escritor, de tal monta que o narrador pode ser alternado, mudado, que a história pode correr solta – como que independente deste autor.

Assim, pode o romance também ser aberto, com fatos vívidos a sucederem-se continuamente. Daí a necessidade de buscarmos outras distinções entre o fazer jornalístico e o romance.

De outra parte, enquadrar os textos como ficção e realidade também é uma forma simplificadora, à medida que o texto jornalístico sofrerá influências da ficção – apenas com margens menores de manobra.

Talvez o que se possa acrescentar é o fato de que na história do presente a audiência, o espectador, sofre uma espécie de compartilhamento, de cumplicidade.

Ao tombarem as torres gêmeas nos Estados Unidos, com imagens instantâneas em nossas casas, a impressão é a de presentificação, como se estivéssemos participando dessa história.

As tentativas de definir a fronteira entre jornalismo e ficção resultam frustradas. O binômio subjetividade versus objetividade revela-se pouco eficiente para tentarmos definir a fronteira. De qualquer sorte, é preciso buscar essa fronteira com outra teoria, com outras ferramentas.

2.2 É O JORNALISMO ROMANCE?

Se quisermos de fato saber, conhecer, examinar o século XX, deveremos obrigatoriamente buscar informações no jornalismo. Lá teremos o melhor espelho do século passado – mais que o romance, foi o jornalismo – impresso e eletrônico – a grande forma narrativa desses anos. Talvez mais aquele do que este, à medida que a letra impressa possui a perenidade, a facilidade de acesso que aquele não tem.

Em pós-fácio à edição brasileira de Hiroshima, de Hersey, Matinas Suzuki assinala que em 31 de agosto de 1946, a revista *New Yorker* publicava a reportagem de John Hersey

sobre a bomba de Hiroshima. 300 mil exemplares, ao preço de quinze cents, esgotaram-se rapidamente; a BBC e a ABC puseram atores para ler o texto; Albert Einstein solicitou a compra de mil exemplares. Como a demanda não fora atendida, cópias passaram a ser feitas pelos leitores, e vendidas a quinze ou vinte dólares.

O fato jornalístico precisava ser contado para além dos relatos feitos pela mídia. Havia a necessidade de uma longa reportagem, não com levantamento técnico de dados, mas com uma visão subjetiva e humanizadora do fato. Para atender a essa demanda, o jornalismo deveria buscar outros recursos, talvez provindos da literatura, ou mais expressamente do romance. Inquestionável é que havia, sim, algo a ser contado – e a repercussão estrondosa da matéria revelou isso.

Hersey, que já havia ganhado o prêmio Pulitzer de ficção com o livro *A Bell for Adano*, um ano antes, tinha agora 32 anos e muito talento. Segundo Matinas Suzuki Jr, no posfácio da edição brasileira publicada pela Companhia das Letras, a abordagem da matéria surgiu quando Hersey, durante uma viagem para cobrir o pós-guerra no Oriente, leu na biblioteca do navio o relato de uma catástrofe no Peru, sob o ponto de vista de cinco sobreviventes.

Surgiu então a ideia de contar a história da bomba que arrasou Hiroshima pela experiência de seis sobreviventes – duas mulheres e quatro homens. Isso consumiu seis semanas de trabalho e produziu 15 páginas do original. Em 31 de agosto de 1946, a reportagem foi publicada de forma ousada pela *The New Yorker* – edição monotemática, na qual, das 68 páginas, apenas uma seção foi mantida – no mais era o relato de Hiroshima.

Estavam plasmados os fundamentos do jornalismo literário, conhecido nos Estados Unidos como *New Journalism*, consagrado nos anos 60. Dentro dessas bases, o fato – perseguido como objetivo fundamental da teoria da pirâmide, deixou de ser o centro das discussões, para que os personagens o sejam.

Mas o que, ao final, pode ter despertado interesse nos leitores, pois o fato já estava por si contado? A Bomba de Hiroshima, tinha, fazia um ano, mutilado milhares de vidas e mudara o curso da história. Fatos novos a serem perquiridos pelo jornalismo estavam relacionados a dados técnicos, injunções políticas do fato.

Entretanto, Hersey buscou algo mais simples, a história das pessoas.

A estória, além de dizer uma coisa depois da outra, acrescenta algo por causa de sua conexão com uma voz.

Não acrescenta muito. Não nos dá algo tão importante como a personalidade do autor. Sua personalidade – quando ele a tem – é transmitida através de instrumentos mais nobres, tais como as personagens ou enredo, ou seus comentários sobre a vida.

O que a estória realmente faz nesta função particular, tudo o que pode fazer, é transformar-nos de leitores em ouvintes, para os quais “uma” voz fala, a voz do narrador da tribo, agachado, no meio da caverna, e dizendo uma coisa depois da outra até que o auditório adormeça entre seus despojos e ossos. A estória é primitiva, remonta às origens da literatura, antes da descoberta da leitura, e atrai o que há de primitivo em nós.

O que Forster (1974, p.30-31) deixa-nos claro acima é o fato de que a estória (grafia preferida pela edição da época) é o ascendente mais primitivo de todas as literaturas. E por que não se incluir aqui o jornalismo? Se há um ancestral em comum, a estória, poderemos analisar os graus de parentesco entre a ficção romanesca e o jornalismo moderno.

Voltando a Hersey, há um sentido primitivo e simples na opção do repórter. Como que propôs sentarmos todos à beira do fogo e degustarmos uma história de vida, periférica do grande episódio, para mostrá-lo pelo ponto de vista de quem o viveu. O horror da bomba tinha rosto, intenções, objetivos, coração e sangue. Não há o fato-episódio sem seus personagens. E o que pode interessar mais ao leitor do que a dor de seus pares?

Desse modo, a humanização da história faz o jornalismo aproximar-se expressamente do romanesco – o foco deixa de ser o fato; ele é, por si só, desinteressante. De acordo com Forster: “O rei morreu e depois a rainha – isto é uma estória. Morreu o rei e depois a rainha morreu de pesar é um enredo”. O que transforma estória em enredo é o elemento causalidade, para Forster.

Se as Torres Gêmeas tombaram, quais as causas e conseqüências do fato? O fato em si, como querem as técnicas do jornalismo, dão conta da história – mas o leitor busca o enredo, os contornos, os desdobramentos daquele fato.

Façamos o seguinte exercício: quais seriam das distinções do livro de John Hersey de um romance qualquer?

Já sabemos de antemão que há uma história, a explosão da bomba; que há um enredo pela ótica dos seis personagens, suas vidas, as conseqüências da bomba no cotidiano deles. E, evidentemente, personagens envolvidos.

Forster ressalta, história, enredo, pessoas, fantasia, padrão e ritmo. Define história como a sucessão de acontecimentos no tempo. Ela sacia nossa curiosidade, uma faculdade humana inferior, para o escritor. Segundo ele (1974, p. 70):

A curiosidade é uma das mais inferiores faculdades humanas. Devem ter notado que, na vida cotidiana, quando as pessoas são indagadoras, quase sempre têm má memória e em geral são, no fundo estúpidas. O homem que começa lhe perguntando quanto irmãos você tem, nunca é um indivíduo compreensivo; e se você encontrá-lo um ano depois, é provável que ele lhe pergunte quantos irmãos você tem, novamente de boca mole, com os olhos saltando da cabeça. É difícil fazer amizade com um

indivíduo desse tipo, e deve ser impossível a duas pessoas assim se tornarem amigas. A curiosidade, em si, nos leva a muito pouca coisa, tampouco nos leva muito longe num romance – só até a estória. Se quisermos apreender o enredo, devemos acrescentar inteligência e memória.

A história é definida com um *...e depois*. A história é, portanto, o fato em si mesmo – ou seja, uma sucessão de *e depois*. O enredo já é a sofisticação, com relações de causalidade – entrando aqui a subjetividade do autor. Voltemos a Hersey (2002, p.17):

Na manhã da explosão o padre Wilherlm Kleinsorge, da Companhia de Jesus, estava com a saúde abalada. A dieta japonesa nessa época de guerra não o sustentava, e ele sentia o peso de ser estrangeiro num país cada vez mais xenófobo, inclusive em relação aos alemães, pois a derrota da *Vaterland* era malvista. Aos 38 anos o padre Kleinsorge parecia um menino que estava crescendo depressa demais – o rosto fino, o pomo-de-adão proeminente, o peito arqueado, as mãos pendentes, os pés grandes. Caminhava desajeitadamente, meio curvado. Vivia cansado. Para piorar a situação, havia dois dias que, assim como o padre Cieslik, seu colega, penava com uma excruciante diarreia, atribuída ao feijão e ao pão preto que tinham de comer.

Antes de a Bomba de Hiroshima arrasar a cidade, o padre, um estrangeiro, vivia uma sequência cronológica – uma vida simples que em nada poderia despertar curiosidade, a não ser o fato de que sabemos o que vai acontecer. O trecho é bastante descritivo e visa a introduzir o personagem na ação, a situá-lo no contexto. Imediatamente fazemos ideia do padre, lamentamos um pouco seu problema. Até aqui temos a história, contada ao pé da fogueira.

Dentro da sequência, a Bomba arrasa a cidade. Temos outra situação descrita pelo repórter Hersey (2002, p. 57-58) sobre o padre: ele está ajudando as outras vítimas.

O padre viu um uniforme. Julgando tratar-se de um soldado, aproximou-se, mas, ao penetrar na vegetação, deparou com uns vinte homens, todos no mesmo estado horripilante: o rosto inteiramente queimado, as órbitas vazias, as faces marcadas pelo líquido que escorrera das córneas derretidas (...) Sua boca se reduzira a uma chaga intumescida e coberta de pus, e eles não podiam juntar os lábios para receber o bico da chaleira. O padre Kleinsorge utilizou uma haste de grama como canudinho e dessa maneira lhes aliviou a sede. (...)

A partir desse dia, o padre Kleinsorge se pôs a pensar como era fraco diante da dor, como ficava zozzo ao ver uma pessoa com o dedo cortado. Todavia, lá no parque, estava tão entorpecido que, tão logo se afastou daquela cena pavorosa, parou junto a um tanque e conversou com um ferido sobre a possibilidade de comer as carpas gordas que boiavam, mortas, na superfície da água. Depois de trocar idéias, os dois concluíram que não seria prudente.

Dentro do plano da peripécia, a vida comum e rotineira do padre mudaria – a estória se transformaria em enredo. A simples curiosidade, destacada por Forster, torna-se

algo mais complexo, digno de um enredo – ou seja – a Bomba-fato seguida dos elementos causais, transmutando-se em enredo.

A literatura fez, por assim dizer, a transformação da estória em enredo. O romance tem como principal diferencial a capacidade de trazer a estória banal, do cotidiano, transformada em enredo – decorre daí o jornalismo – o que mostra o parentesco entre ambos.

Há outro elemento importante: a beleza. Também examinada por Forster, há, sim, beleza em tudo e por tudo que ocorre no livro, por mais horripilante que possa ser a cena de homens sem as córneas: a beleza na mesma miséria humana, na solidariedade possível, no descartar das vaidades humanas, dos sentimentos pequenos. A Bomba coloca a experiência humana naquilo que ela tem de mais elevado – rompendo a pequenez do homem, as disputas sociais, os jogos de poder. A miséria, o horror é belo. Essa é uma das principais características literárias da reportagem de Hersey – que emprega em seu trabalho as ferramentas romanescas.

Há, para Forster, um ponto crítico no enredo – trata-se do fim. Todo o escritor é escravo do remate, mesmo que lhe falte inspiração, não pode o escritor acabar quando deseja, precisa do remate. Forster (2002, p. 76) afirma que um defeito inerente ao romance é o fato de estourarem no fim. E prossegue: “Não fosse pela morte ou casamento não sei como o romancista médio concluiria”.

Não há no jornalismo literário, que ora examinamos, um final, um desfecho desse gênero – pois as histórias são abertas, de tal monta que Hersey, quarenta anos depois de sua reportagem, voltou a examinar os seis sobreviventes e continuou sua matéria. De outro modo, este mesmo enredo, que exige planejamento por parte do autor, já está pronto para este tipo de jornalismo. O enredo está ali, provocativo, aguardando alguém com coragem para abordá-lo: não há que planejá-lo, arquitetá-lo como faz um ficcionista tradicional – o material do jornalista está pronto, pendurado em loja de conveniências.

O romancista não prescinde da técnica. Ao elaborar uma história, o escritor tem de dar a ela sabor, objetivos. Segue Forster, (1974, p. 77):

O enredo, então, é o romance no seu aspecto lógico intelectual: requer mistério, mas os mistérios são solucionados mais tarde; o leitor pode estar se movendo em mundos impercebidos, mas o romancista nem suspeita disso. Ele é competente, paira acima de seu trabalho, lançando um raio de luz aqui, atirando um manto de invisibilidade acolá, e (*qua* fazedor de enredos) continuamente negociando consigo mesmo *qua* mercador de personagens, quanto ao melhor efeito que se possa produzir. Planeja seu livro de antemão, ou, de qualquer forma, coloca-se acima dele, sendo que seu interesse em causa e efeito confere-lhe um ar de predeterminação.

O que Hersey fez de diferente do que está assinalado acima? Havia, naturalmente, um fato como ponto inicial, fonte de inspiração. A partir desse fato, o jornalista montou o enredo, organizou seus personagens para dar o ponto-de-vista que lhe interessava. Nessa medida, o fato é apenas fonte de inspiração, marco inicial para contar-se uma história. Quantos e quantos romancistas não buscaram nos fatos reais inspiração para criar sua ficção? E de tal monta ficção e realidade se misturam que, muitas vezes, é impossível saber qual a fronteira correta entre uma e outra.

Partindo desse ponto, pode-se afirmar que o fato não é o que torna o jornalismo diferente do romance.

Voltemos a Forster ao assinalar o que é a estória. O grande serviço que o romancista faz à literatura, portanto, é transformar a estória em enredo. Quando o jornalismo se desenvolve, já encontra pronto este caminho. A diferença é que o fazer jornalístico precisa encontrar estórias todos os dias, um processo industrial de transformá-las em enredo.

O Novo Jornalismo encontrou um método para isso, centrando suas bases nos personagens, ou nas pessoas.

2.3 AS PESSOAS E OS PERSONAGENS

Curiosamente, Forster dá o título de pessoas ao capítulo no qual aborda os personagens. Explica ele o fato de preferir aquela designação a esta porque os protagonistas das histórias são humanos, descontados contos infantis em que animais ou seres inanimados possam ser protagonistas. Para este trabalho, é conveniente a designação de Forster, à medida que pessoas servem tanto para os textos da imprensa quanto para os romances. No jornalismo, não há, ao que parece, personagens, mas pessoas.

Há uma indagação extremamente pertinente para nossos objetivos. Forster (1974, p. 34) questiona: “Qual a diferença entre as pessoas num romance e as pessoas como o romancista ou como vocês, ou como eu, ou como a Rainha Vitória?”.

Assinala que se uma personagem for igual à Rainha Vitória, teremos uma memória. Enquanto o romance trabalha mais ou menos baseado em fatos. Um historiador, por sua vez, trabalha com as ações e com o caráter daquilo que ele, historiador, sabe a respeito de seu objeto de análise. Isso implica dizer que há uma história oculta que o historiador não pode penetrar – e que jamais poderá ser contada.

Desse modo, Forster deixa clara a diferença do que é observável do que não é, como as paixões genuínas, os sonhos, as alegrias, as tristezas – e é isso, essa vida velada, que

mais vai interessar ao romancista. De acordo com ele, a História, escrava dos fatos, tem uma noção de fatalidade. Já o romance de ficção é fundamentado na natureza humana, na qual tudo é intencional.

De fato, as pessoas nos romances podem ser completamente entendidas pelo leitor, desde que o romancista assim o queira. Na vida real, essas pessoas jamais as serão. Decorre, por conseguinte, que o jornalista não poderá entender plena e totalmente suas pessoas abordadas. As pessoas de Hersey, por exemplo, o padre Wilhelm Kleinsorge, teriam verdades, pensamentos, ambições que Hersey desconhecia, ou às quais não tinha acesso. Esse padre, portanto, não era o indivíduo, o cidadão Kleinsorge, mas um personagem criado por este jornalista. Isso quer dizer que o jornalista, ao retratar as pessoas em seus textos, transforma-as em personagens.

Quanto à alegação de que o ficcionista pode oferecer ao leitor a extensão da realidade de seus personagens, quando o quiser, pensemos em Dom Casmurro, de Machado de Assis. Um dos grandes mistérios da literatura brasileira é a traição ou não de Capitu. Bentinho contou a história que lhe competia contar, que lhe interessava. Mas há o ponto de vista de Capitu, explorado por Fernando Sabino em Amor de Capitu, no que Sabino chama de recriação literária. Nada difere este episódio envolvendo estes dois personagens literários de uma pessoa da vida real, como o padre Kleinsorge.

Forster, por ser escritor, emprega em seu livro recursos estilísticos interessantes. Nesse sentido, traz uma afirmação entre aspas: “Se Deus pudesse contar a estória do Universo, o Universo se tornaria fictício”.

Com isso, pode-se afirmar que a vida das pessoas, contada por outro, por meio da linguagem, não serão mais estas pessoas pessoas, mas personagens. Não há, portanto, nenhuma diferença entre Bentinho e o Antônio Conselheiro, de Euclides da Cunha.

A diferença, até aqui observada, reside na questão da ênfase. Enquanto o jornalismo privilegia o fato em si, o episódio, ou o enredo, os romances de ficção preferem os personagens. O Novo Jornalismo se aproximou ainda mais da Literatura justamente por isto: buscar focar as pessoas e não o fato em si.

O Novo Jornalismo, ou o Jornalismo Literário, implementou o deslocamento do fato para as pessoas. É exatamente isso que dá a esse gênero jornalístico a feição de literatura.

Vamos em busca de outras análises sobre esta distinção: literatura e jornalismo. Para tanto, é fundamental dissecarmos uma preliminar: a definição de literatura.

Lima (1990, p. 33, 34,35) divide a literatura em três acepções, em razão do âmbito mais ou menos genérico da palavra: em sentido *lato*; em sentido *corrente*; em sentido *estrito*.

Assim a literatura, em seu sentido mais amplo, açambarca os textos específicos de áreas de atuação, os textos da medicina. A Constituição, vista assim, também o é; uma conversação simples entre dois passantes igualmente é literatura. Segundo Lima (1990, p. 34), em seu sentido corrente, literatura: “ (...) é toda expressão verbal com ênfase nos meios de expressão. Expressão verbal, antes de tudo, pois a palavra é a diferença específica da literatura entre as outras artes”.

Segue o autor naquilo que consideramos mais importante, a diferença da literatura específica das outras, como a da História, da Física ou da Filosofia é que aquela tem a palavra como valor de fim; História, Literatura, Física têm a palavra como valor de meio.

Talvez aqui possamos incluir o jornalismo, no qual a palavra tem valor de meio e não de fim. Segue Lima (1990, p. 34, 35):

O meio verbal é um fim em si, enquanto na Ciência, na Filosofia, na História é um meio. Quando esse meio, em cada uma dessas atividades mentais, assume uma feição de fim, ou uma importância especial, então já se pode falar de um filósofo-esteta, como Bergson, ou de um matemático-escritor, como Poincaré ou de um historiador-literato, como Michellet ou Macaulay. São os gêneros mistos, que há dentro das fronteiras literárias, como há entre Literatura e Ciência, ou entre Literatura e Metafísica, e assim por diante.

Continua Lima afirmando que, de acordo com o sentido corrente do conceito de literatura o que faz arte arte é justamente a transformação de um meio em um fim. Dessa maneira, poderemos dizer que o jornalismo utiliza a palavra como meio, no entanto as formas encontradas por Hersey e pelos novos jornalistas, ao empregarem recursos estéticos mais apurados, podem confundir meio com fim.

Falta o terceiro aspecto na análise deste autor: o sentido estrito, que preconiza a beleza, o absolutismo estético, a separação entre Estética e Vida.

Segue Lima (1990, p. 36):

Se considerarmos a literatura como a arte da palavra com fim puramente estético, então não podemos colocar o jornalismo como um pretendente a essa dignidade e muito menos como um gênero literário.

Sou dos que consideram a literatura como arte da palavra. Mas como arte da palavra compreendida no sentido do senso comum, isto é, da expressão verbal com ênfase nos meios e não com exclusão dos fins. A literatura não substitui os fins pelos meios, como quer a concepção purista e extremada. Ela faz dos meios um fim, mas

sem excluir outros fins. Assim é que a literatura não exclui nem a verdade, nem o bem, nem a história, nem a autobiografia, nem a filosofia, nem as ciências, nada. Tudo é literatura desde que no seu meio de expressão, a palavra, haja uma acentuação, uma ênfase no próprio meio de expressão, que é o seu valor de beleza. A beleza é uma integração de todos os valores. Não um valor em si. É tudo mais, com uma acentuação primacial na sua forma de expressão, seja a palavra na literatura, seja o som na música, seja a cor na pintura e assim por diante.

Tudo o que empregar a palavra, ainda segundo Lima, poderá estar inserido no âmbito da literatura e, se usar com ênfase essa palavra, será literatura. Um texto sobre um acidente de trânsito se tiver como objetivo colocar a palavra como meio, não será propriamente literatura, mas ao empregar outros recursos, enfatizando a palavra, como fizeram os novos jornalistas, como fez Euclides, como fez Graciliano em Memórias do Cárcere, será, sim, literatura. Não há como excluir o primeiro do emprego da palavra como meio, no entanto guardando o privilégio da palavra, seus recursos variados. Lima (1990, p. 38) segue:

O jornalismo, por conseguinte, tem todos os elementos que lhe permitem a entrada no campo da literatura, sempre que seja uma expressão verbal com ênfase nos meios de expressão, e com todos os riscos e perigos, que possa produzir nos outros gêneros, seus companheiros, ou que os outros nele possam produzir, quando desviados de sua natureza própria. E ocupando, com todos, uma posição precária, que depende de sua qualidade e não de sua natureza. O mau jornalismo será posto à margem da literatura, como a má poesia.

E assim, agora examinados desta forma, poderemos incluir Graciliano e João do Rio na mesma esfera.

Claro que esta visão incomoda os jornalistas, e especialmente aos que sobrevivem agarrados à pirâmide, para não cair nesse oceano subjetivo proposto por Lima.

3 OS GÊNEROS LITERÁRIOS E BAKHTIN

As teorias bakhtinianas já foram empregadas em larga escala em várias áreas do conhecimento. Robert Stam (2000, p. 75) assinala que o russo criticava as limitações dos teóricos interessados apenas na “série literária”. Para Stam, Bakhtin é, sobretudo, um culturalista, pois a literatura está obviamente inserida num contexto mais amplo.

Ao tentar definir o autor, percebem-se as influências de seus estudos em todas as áreas. Portanto, não é um linguista, menos ainda um gramático. Mais que um filósofo da linguagem, ele foi um pensador. Com esse termo generalizante, Stam o define em prefácio de livro sobre o russo. Nesse sentido, dado o seu caráter amplo, culturalista na acepção de Stam, o dialogismo, aspecto central de suas teorias, é aplicado às mais diversas atividades culturais.

Se assim o é, por que não buscar aplicar o conceito de dialogismo ao texto jornalístico? O objetivo do presente capítulo é justamente esse. As causas desse exercício, cabe ressaltar aqui, são exclusivamente as de buscar novas teorias que expliquem o texto jornalístico e essa atividade, já que, segundo nossa visão, os conceitos de objetividade e de subjetividade, além de insuficientes, prejudicam a compreensão do fazer desse profissional.

Outra observação importante neste ponto do trabalho reside no fato de que não buscamos, em absoluto, uma análise crítica pormenorizada das teorias bakhtinianas, não só porque não é esse o objetivo deste exercício, mas também porque seria um outro trabalho.

Feitas as ressalvas, segue-se a importância de buscar uma síntese do pensador. Em primeiro lugar. Vejamos alguns trechos reveladores na obra de Stam (2000, p.30):

Ele desmascara o apreciado mito burguês da autonomia da consciência individual. A consciência individual é um fato sócio-ideológico: sem seu conteúdo semiótico, ideológico, ela não existe. A consciência individual, para Bakhtin, não pode ser usada para explicar seja lá o que for; ela própria necessita ser explicada a partir de um ponto de vista sociológico e translíngüístico. O estudo das ideologias, portanto, não deveria apoiar-se na psicologia.

Se não existe o indivíduo a não ser visto pelo social, portanto condena-se o psicologismo, igualmente o pensador critica o marxismo, pela forma reducionista de examinar o mundo pela ótica exclusivamente econômica, chamada por ele de “causalidade mecânica”.

Na base de sua teoria, está a ótica da pluralidade – é nela que ele se baseia para construir a teoria do dialogismo. O sujeito existe apenas porque foi construído pelo processo social. No capitalismo, o sucesso do capitalista não se impõe pela sua capacidade de retirar do

mercado o lucro, mas pelo embate dialógico entre o capitalista e o mercado. Só existe o capitalista porque há o mercado.

A visão e os conceitos do teórico são libertárias, à medida que se opunha à unicidade, à monofonia, ao discurso monovocal.

3.1 A VISÃO CLÁSSICA DOS GÊNEROS LITERÁRIOS

Este trabalho tem procurado mostrar que as zonas de confluência do jornalismo com o romance não são coincidências fortuitas, obras do acaso ou do estilo mais ou menos literário de alguns autores. A tentativa de criar um ramo próprio do jornalismo com nomes diversos (jornalismo literário, novo jornalismo, jornalismo autoral) mostra a dificuldade de enquadramento da atividade jornalística.

Estas dificuldades são também sentidas na própria literatura. Tentar classificar as obras por determinadas características de aproximação acaba, ao fim e por fim, simplificando a atividade de criação literária. Nessa medida, examinemos o Modernismo como movimento festejado na literatura verde e amarela. Dentro dele, tivemos submovimentos que tentaram explicar a colocação ao par de escritores tão divergentes. A Geração de 30, por exemplo, não possui nada em comum com Cornélio Pena. Nada mais insensato do que alinhar Érico Veríssimo, Graciliano Ramos a Cornélio. Em decorrência disso, pelo fato de ter nascido em data errada, este autor foi marginalizado em detrimento dos outros nomes festejados pela simpatia que a crítica lhes pôs.

Da mesma maneira, o Movimento Modernista criou o Pré-Modernismo e o Pós-Modernismo – o que, em síntese, nada mais é do que admitir a hegemonia da intelectualidade paulista sobre a carioca, ao colocar o Movimento de 22 como centro do mundo cultural brasileiro. Ao criar o Pré-Modernismo, puseram-se lado a lado autores que não tinham absolutamente nada em comum, a não ser o fato de terem vivido antes dos visionários paulistas. Inquestionavelmente é uma ótica paulicêntrica da literatura. O enquadramento neste rótulo de João do Rio, Euclides da Cunha, Augusto dos Anjos e um Simões Lopes Neto é totalmente absurdo. O que havia nestes dois últimos de pré do modernismo dos Andrade? Vejamos Fischer (1999, p. 174):

O caso é que o termo “Pré-Modernismo” não presta. Ou melhor: presta, mas para um específico fim, ressaltar o Modernismo paulista. Sim, é exatamente assim: o termo Pré-Modernismo foi inventado, ou mais precisamente fortalecido, por São Paulo, a partir da figura totêmica de Mário de Andrade e da USP em geral. Os paulistas resolveram que seu Modernismo deveria estar no centro da história da

literatura brasileira, tanto quanto estivera o Romantismo. A equação seria, e acabou sendo (porque a gente repete esta asneira ou este imperialismo sem gemer), a seguinte: aquilo que o Romantismo foi para o Brasil pós-independência, o Modernismo o seria para o Brasil Moderno, do século 20, a saber, a expressão da identidade brasileira legítima.

É verdade que o enquadramento tem funções que se dirão didáticas: não se pode invalidar a tentativa de encontrar em autores o que lhes há em comum. De outra parte, esses rótulos acabam prejudicando a análise e a compreensão dos textos.

Os gêneros literários padecem do mesmo mal. Colocar este ou aquele autor em determinada escola literária é tão difícil quanto analisar os gêneros. Vejamos Aguiar e Silva (1979, p. 203):

O conceito de gênero literário tem sofrido múltiplas variações históricas desde a antigüidade helênica até os nossos dias e permanece como um dos mais árdios problemas da estética literária. Aliás, o problema dos gêneros literários conexiona-se intimamente com outros problemas de fundamental magnitude, como as relações do individual e do universal, as relações entre visão do mundo e forma artística, a existência ou inexistência de regras, etc., e estas implicações agravam a complexidade do assunto. Existem ou não existem os gêneros literários? Se existem, como deve ser concebida a sua existência? E qual a sua função, o seu valor?

Postas de lado as dúvidas, inclusive, da existência ou não dos gêneros, a teoria literária consagrou a visão fundada nos gregos. Aristóteles fundamenta essa divisão em modo narrativo e dramático – havendo aqui a diferença na voz: no primeiro caso, o poeta narra em seu próprio nome ou assumindo personalidades diversas; no segundo, os próprios personagens é que falam. Ainda para Aristóteles, os gêneros também precisavam ser analisados conforme o conteúdo. Desse modo, distingue-se a poesia séria e a faceta. Há, portanto, um juízo de valor. A forma do poema, sua metrificacão, também estava associada ao conteúdo. O método narrativo estava ligado ao épico; o dramático à tragédia.

No século XVI, essa análise clássica tripartiu-se em narrativa dramática, épica e lírica, na qual a diferenciação era gerada pela posição do narrador, ou seja, pela posição das vozes. Dessa feita, a lírica era de primeira pessoa; a dramática, terceira pessoa e a épica, um modelo misto. Novamente, esse modo clássico pressupunha uma hierarquização, haja vista que a tragédia e a epopeia tratavam de temas elevados, com as figuras de reis e de heróis. A comédia ia ao encontro da burguesia e dos elementos do povo.

O classicismo impôs ditatorialmente a diacronia sobre a literatura, à medida que não previa mudanças, surgimento de variações, mas um modelo estático, imutável e limitador. Essa visão passou a ser contestada pelo Barroco, em especial pela literatura espanhola do século XVII, de Calderón de La Barca e Lope de Vega. Naquele momento surgia um

hibridismo no qual a linguagem do povo ganhava força. Estava posta uma revolução na cultura grega dos gêneros. Segue Aguiar e Silva (1979, p. 213):

Com efeito, afirmar o progresso dos valores literários e defender o seu relativismo equivalia a negar o caráter imutável dos gêneros, a admitir que os modelos Greco-romanos não possuíam o estatuto de realizações supremas dos diferentes gêneros e, portanto, equivalia a concluir pela historicidade e pela variabilidade dos gêneros e das regras. Novas formas literárias, que despontam ou adquirem particular importância no século XVIII, como o drama burguês e o romance, contribuem para enraizar estas conclusões.

O Romantismo vai encarregar-se de contestar ainda mais o modelo tradicional, e a popularização do romance, não mais como forma menor de arte, vai trazer vozes sociais que passam a ter relevo.

3.2 A PROSIFICAÇÃO DA CULTURA

Justamente é esse romance que será valorizado por Mikhail Bakhtin, por ser uma forma de trazer as figuras dos homens que falam e por valorizar o cotidiano, a vida ordinária das pessoas. Foi o romance a forma libertária de um mundo até então pouco tocado pela literatura clássica, ao impor sua visão pela ótica de reis e nobres. Além disso, para o formalista russo, essas múltiplas formas de valorizar enunciações ordinárias servem como recurso para a polifonia.

A prosa é a verdadeira libertação, que acaba com a fixidez, com a hierarquia, com o purismo. A paródia, a carnavalização, a estilização são, agora, possibilidades ricas de análise, pois a prosa traz as contaminações de formas pluriestilísticas. Contudo, entenda-se, o fenômeno da prosificação não é visto pelo russo como a libertação pela forma. Não se deve cair no embate entre prosa e poesia. Prosificação é uma cultura, um novo modo de examinar o mundo, visto que a própria poesia se prosifica, à medida que toma a vida comum, do homem comum, como tema. Prosificar, dessa forma, é inserir vozes sociais até então caladas, com todas as consequências que isso poderá trazer à arte.

Mais do que isso, o rompimento da hierarquia classista é feito pela carnavalização, que valoriza o que, antes, era marginalizado. A paródia terá importância singular para Bakhtin, pois retrata o rompimento dos padrões, a contestação ao estabelecido. Examinemos, então, o que afirma outro estudioso do russo, Beth Brait (2007, p. 174):

Para Mikhail Bakhtin a prosificação da cultura letrada pode ser considerada um processo altamente transgressor, de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável. Trata-se da instauração de um campo de luta, da arena discursiva onde é possível se discutir idéias e construir pontos de vista sobre o mundo, inclusive com códigos culturais emergentes.

Visto desse modo, o romance é resultado de um processo, não a imposição de um modelo. Ele dá conta de um conjunto sistemático e inexorável de forças. É o reconhecimento pleno de que o estudo dos gêneros literários deve ser visto pela ótica sincrônica, um organismo vivo que está em constante transformação.

O jornalismo, cabe dizer a esta altura do trabalho, está dentro deste imenso caldeirão cultural de prosificação da cultura e da possibilidade de dar voz ao conjunto da sociedade. São vozes comuns, das pessoas ordinárias, que vão compor o jornalismo como um grande concerto.

3.3 O DIALOGISMO BAKHTINIANO

Uma discussão na Teoria Literária dá conta das influências que determinados autores exercem sobre outros. Essas influências podem ocorrer de forma explícita ou implícita. Desse modo, um texto, qualquer que seja este texto, literário ou jornalístico, vem carregado de outros textos, de um modo ou de outro. Bakhtin analisa essas interrelações no dialogismo.

O dialogismo funda a concepção bakhtiniana de linguagem. A língua, em sua totalidade viva, tem a propriedade de ser dialógica. Não se trata aqui do simples diálogo, dentro das técnicas do diálogo que um texto pode trazer. Existe, sim, uma dialogização interna em que um discurso inevitavelmente, intencionalmente ou não, é perpassado por outros discursos. Já que não há como transmitir a realidade a não ser pela linguagem. Mediada por esta, negociada por esta, sempre um objeto qualquer do mundo virá carregado de conceitos subjacentes à linguagem. Todo objeto estará contaminado pelo discurso.

Fiorin (2006, p. 33) relaciona duas maneiras de inserir o discurso de outrem.

- a) uma, em que o discursos alheio é abertamente citado e nitidamente separado do discurso citante, é o que Bakhtin chama discurso objetivado;
- b) outra, em que o discurso é bivocal, internamente dialogizado, em que não há separação muito nítida do enunciado citante e do citado.

No primeiro caso, há explicitamente técnicas na superfície do texto que marcam a voz alheia: aspas, discurso direto e indireto, conjunções conformativas. Vale lembrar que

essas técnicas são ferramentas imprescindíveis do texto jornalístico. No segundo caso, Fiorin relaciona o discurso indireto livre, a polêmica clara e velada, a paródia e a estilização.

Há uma confusão entre dialogização e intertextualidade. Aquela se classifica no fenômeno bivocal assinalado acima, em que não há uma separação clara dos enunciados.

I

Quando nasci, um anjo torto
 Desses que vivem na sombra
 Disse: Vai, Carlos! Ser “gauche” na vida
 (ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. Rio de Janeiro. Aguillar, 1964)

II

Quando nasci veio um anjo safado
 O chato dum querubim
 E decretou que eu tava predestinado
 A ser errado assim
 Já de saída a minha estrada entortou
 Mas vou até o fim.

(BUARQUE, Chico. *Letra e Música*. São Paulo. Cia das Letras, 1989)

III

Quando nasci um anjo esbelto,
 Desses que tocam trombeta, anunciou:
 Vai carregar bandeira.
 Carga muito pesada pra mulher
 Esta espécie ainda envergonhada.
 (PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro. Guanabara, 1986)

O próprio texto precisa do outro, conversa com o outro e, para o leitor entendê-lo, também carece do outro texto. Isso que dizer que os textos de Adélia e de Chico Buarque somente são possíveis em função do de Drummond. Há, também aqui, outro aspecto importante que é a perenidade da obra original, como objeto artístico aberto, não fechado em si mesmo, e em constante transformação. O poema de Drummond abre portas e, conforme a sociedade se modifica, modifica-se como um organismo vivo.

Fiorin (2006, p. 52) afirma que o a palavra intertextualidade é introduzida no universo bakhtiniano por Júlia Kristeva, na apresentação que fez do russo, na França, em 1967, na revista *Critique*. Roland Barthes vai difundir o pensamento de Kristeva, e intertextualidade vai substituir dialogismo.

Esse uso é equivocado, porque há, em Bakhtin, uma distinção entre texto e enunciado. E este é um todo de sentido, marcado pelo acabamento, dado pela possibilidade de admitir uma réplica. Ele tem uma natureza dialógica. O enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido. O texto é uma manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada de materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido; o texto, do domínio da manifestação. O enunciado não é manifestado apenas

verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual, etc).

Esse é o nosso interesse maior, nos diálogos implícitos, escamoteados, expressos como ferramenta clara no texto jornalístico. O dialogismo revela que todos os enunciados constituem-se a partir de outros. Há, portanto, vozes que agem no discurso, que provêm do indivíduo e da sociedade. Existe, sim, uma voz permanente plasmada no superdestinatário, e não apenas no destinatário. Há toda uma visão cultural, formada por forças da ciência, da política, da igreja que direcionam as conversações, mesmo que cotidianas.

É fundamental compreender isso, pois está no cerne do dialogismo. A sociedade possui forças centrípetas e centrífugas. O sujeito bakhtiniano não está completamente submetido aos discursos sociais, força centrípeta, que impulsiona o cidadão para a corrente de pensamento daquele momento. A força centrífuga é a forma de contestação, o espaço de liberdade e de inacabamento. Aqui entram a paródia e o conceito de carnavalização, como forças centrífugas.

Dessa maneira, cada ser humano é social e individual.

Examinemos esta conhecida passagem de Os Sertões, em que Euclides da Cunha (2004, p. 146) aborda o sertanejo, seguramente um personagem importante do livro.

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.

A aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas.

É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparente a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela.”

A descrição acima está perpassada de outros discursos. Longe de ser uma análise simples, o texto euclidiano está contaminado de conceitos e preconceitos de sua época positivista, determinista e cientificista. A contaminação darwiniana está reluzindo neste texto. Antônio Conselheiro é a própria patologia – o feio, o repugnante. O homem é produto genético e ambiental, portanto o nordestino é um tipo a ser estudado cientificamente e faz parte do evolucionismo. Essas patologias não são vistas como comédia, a provocar riso.

Além disso, o descritivismo euclidiano, seu perfeccionismo, é a forma individual, digital, de impor seu estilo às tendências da época. Percebe-se, portanto, um diálogo bakhtiniano entre as vozes que estão implícitas nesta descrição de Euclides.

Ainda sobre esta passagem descritiva, cabe observar que estamos falando de um texto subjetivo, à medida que está carregado de conceitos do autor, que está submetido totalmente à ótica do autor. Sabemos também que o livro é um registro importante deste conflito, como é o objetivo de qualquer texto jornalístico. Observe-se, portanto, a dificuldade em delimitar a fronteira entre o fazer literário e jornalístico. Tentar imprimir ao texto euclidiano a dualidade subjetividade e objetividade resulta impossível – decorre daí, exatamente, a importância de buscar um novo conceito a fim de enquadrar o texto euclidiano, e outros do mesmo diapasão.

Fiorin (2006, p. 20), ao fazer sua leitura de Bakhtin, conceitua o que seja enunciado:

As unidades da língua são os sons, as palavras e as orações, enquanto os enunciados são as unidades reais da comunicação. As primeiras são repetíveis. Com efeito, um som como /p/, uma palavra como ‘irmão’, uma oração como ‘É preciso ser forte’ são repetidos milhares e milhares de vezes. No entanto, os enunciados são irrepetíveis, uma vez que são acontecimentos únicos, cada vez tendo um acento, uma apreciação, uma entonação próprios.

As unidades linguísticas empregadas por Euclides no exemplo assinalado neste trabalho são as ferramentas para o enunciado irrepetível da descrição dos sertanejos. Só é possível uma boa leitura da obra de Euclides se o leitor estiver atento às influências, à época, às ideias predominantes de seu tempo – isso implica dizer que uma boa leitura do discurso indica compreender também o diálogo, no sentido bakhtiniano, estabelecido.

Para o pensador russo, segundo Stam (2000, p.31), “a linguagem é um campo de batalha social, o local onde os embates políticos são travados tanto pública quanto intimamente”. A linguagem, nesse sentido, é uma arena ideológica, em constante embate de poder.

Decorre dessa teoria a importância da historicidade e da diacronia. Para Saussure, a língua é um código estável de elementos fonéticos, gramaticais e léxicos. Esse código leva a uma norma. Está pronto todo o sistema que o falante da língua já encontra acabado. Os motivos ideológicos, as variações individuais e sociais da fala têm pouca importância.

Bakhtin refuta Saussure, a língua não está pronta nem é ordenada com tamanha nitidez, mas um sistema em constante mutação. Imaginar que o sistema está pronto e acabado mostra-se conservador. Segundo Stam (2000 p.32):

A linguagem, para Bakhtin, não é um sistema acabado, mas um contínuo processo de vir a ser. Os indivíduos não recebem uma língua pronta; em vez disso, é através da linguagem que elas se tornam conscientes e começam a agir sobre o mundo, com e contra os outros.

Nessa medida, todo o texto terá um enunciado, seja uma obra de ficção, seja uma reportagem.

3.4 CANUDOS E O NOVO JORNALISMO

Há uma pergunta, e imensas tentativas de resposta: Os Sertões é literatura ou jornalismo? Buscamos algumas respostas neste trabalho e vamos ainda perseguir esta definição.

Em primeiro de agosto de 1897, Euclides da Cunha partia de São Paulo para o Rio de Janeiro, pelo trem do norte, com o objetivo de chegar a Canudos, palco de uma guerra que havia destroçado três expedições da República brasileira recém-instalada. Cobriria a Guerra de Canudos como adido ao estado-maior do ministro da Guerra, por solicitação expressa de Júlio Mesquita ao presidente da República, Prudente de Moraes, em telegrama de 29 de julho de 1897. Nosso repórter, longe da isenção jornalística e das teorias da pirâmide que surgiriam mais tarde, viajaria identificado com uma das partes do conflito, fazendo seu trabalho, inclusive, usando farda.

A República em fraldas exigia reparação pelo que os canudenses fizeram com a Terceira Expedição, de Moreira César, coronel com largo prestígio, morto no combate. A imprensa, especialmente a do centro do país, filiava-se ao exército brasileiro, contra uma horda de fanáticos restauradores que desejavam a volta de Dom Pedro II.

Em 14 e 17 de março do mesmo ano, Euclides publicou no Estadão um artigo, dividido em dois, intitulado “A nossa Vendéia”, no qual o autor comparou o episódio do arraial de Canudos com a ação contrarrevolucionária e religiosa ligando camponeses e nobres em reação à Revolução Francesa, em 1793. O texto está registrado em livro de Walnice Nogueira Galvão (2000, p. 57, 58, 59):

Sob este título, há tempos, ao chegar a notícia de lamentável desastre, descrevemos palidamente a região onde nesta hora, com extraordinário devotamento, batem-se as forças republicanas.
Adotemo-lo de novo.
Infelizmente prevíamos os perigos futuros e aquela aproximação histórica, então apenas esboçada, acentua-se definitivamente.

A situação não pode, entretanto, surpreender a ninguém.

Os tropeços que se antolham às forças da República, a morosidade das operações de guerra e os combates mortíferos realizados, surgem naturalmente das próprias condições de luta, como um corolário inevitável.

O nosso otimismo impenitente, porém, que preestabelecera às marchas das colunas do general Artur Oscar, a celeridade e o destino feliz das legiões de César, mal sofria uma nova desilusão e caracteriza como um insucesso, como um prenúncio inequívoco de derrota, o que nada mais é do que um progredir lento para a vitória. (...)

A marcha do exército nacional, a partir de Jeremoabo e Monte Santo até Canudos, já constitui por isso um fato proeminente na nossa história militar.

É uma página vibrante de abnegação e heroísmo.

E se considerarmos que, a partir daqueles pontos, convergindo para o objetivo da campanha, as colunas, nesse investir impávido para o desconhecido, como se levassem a certeza de uma vitória infalível e pronta, não se ligaram por intermédio de pontos geográficos estratégicos à longínqua base de operações em Monte Santo, deixando, portanto, que entre elas e esta última se interpusesse extensa região crivada de inimigos, somos forçados a admitir que a arte, esta sombria arte da guerra que obedece a leis inexoráveis, foi ofuscada num admirável lance de coragem.

Este trecho mostra claramente o tom ufanista reinante na época. O Exército brasileiro defendia a honra nacional – e os conselheiristas eram inimigos da nação. Havia de ser aniquilado. O heroísmo de nossos soldados já era revelado nas dificuldades do terreno a ser vencido – o clima, o terreno, a vegetação, amplamente descritos no livro que se seguiria e também abordados no artigo em pauta, já eram por si inimigos.

As forças centrípetas agiam sobre o texto euclidiano, fazendo-o uma voz a mais no coro de vozes da imprensa e da República recente. Não há aqui um autor autônomo, objetivo, científico a desenrolar fatos sem colocar cores próprias.

Mas essas mesmas forças centrípetas, como preconiza Bakhtin, deixam um espaço para a mudança. E ela ocorreu.

O livro de Euclides da Cunha é o registro da atrocidade que foi cometida pelo exército brasileiro contra brasileiros, que foram eleitos como inimigos da República, sem o sê-lo. O Arraial de Canudos era um atentado contra os grandes proprietários de terras, que tinham naqueles miseráveis mão-de-obra barata. O conflito prestou-se como ponto de afirmação de nacionalidade, como forma de unir a nação vilipendiada.

Os Sertões foi publicado em 1902, em seu final, o tom do autor era bem distinto do artigo aqui reproduzido. Vejamos novamente Euclides da Cunha (2004, p. 597):

Fechemos este livro.

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.

Segue em tom de denúncia abordando o assassinato dos prisioneiros de guerra. Os heróis da República eram agora cinco mil soldados rugindo raivosamente, bem distinto da horda de defensores da pátria, agora simplesmente assassinos.

Morto Antônio Conselheiro, vivo o personagem criado por Euclides, e tão vivo que a revista VEJA, em 18 de junho de 2003, colocou-o na capa. Agora representado pelo novo perigo à República, já não tão nova: o novo beato é José Rainha Júnior. Líder do MST, Rainha, na matéria, afirma que deseja criar uma Nova Canudos, lugar dos deserdados. Na matéria, Antônio Conselheiro é revivido como um louco, ou fanático, exatamente como a imprensa o via na época.

Em 26 de dezembro de 2001, por ocasião dos duzentos anos da publicação de Os Sertões, Carta Capital também examina em matéria de capa, diferenciando-se da Veja pelo fato de que agora os repórteres foram até Canudos, palco do massacre, a reconstituir a cena do genocídio um século depois. Carta Capital lembra que Euclides deixou Canudos em três de outubro de 1897, antes de as cinco mil casas serem cremadas com querosene, e antes da prática comum da degola e das perseguições aos canudenses, que se seguiram ao conflito. Ainda na referida matéria, Euclides, por suas ligações com o exército, não denunciou as atrocidades na época em que estava no conflito.

O Comitê Patriótico da Bahia foi instalado no mesmo ano de 97, por membros influentes da sociedade baiana, em função da necessidade de auxiliar os soldados, seja buscando donativos, seja prestando socorro aos feridos. O Comitê publicou um relatório em dezembro de 1901, republicado pela editora Portfolium em 2002. Trata-se de um documento vivo do embate. No prefácio, assinado por Antonio Olavo (2002, p. 19, 20), estudioso do assunto, encontramos a seguinte passagem:

Outra manifestação que merece destaque é a de Rui Barbosa, senador pela Bahia, que em 8 de outubro de 1897, três dias após o final da guerra, emitiu telegrama ao governador Luís Vianna em que felicitava “cordialmente nossa terra V. Exa. e seu governo terminação luta Canudos com tão solene desafronta honra da Bahia contra seus Detratores e os de V. Exa.” Reafirmando este posicionamento, em 17 de outubro, enviava nova mensagem de felicitações “pela bravura suas tropas, firmeza seu povo e bom êxito dos atos seu governo”.

O mesmo prefácio (2002, p. 20) assinala que tempos depois foi encontrado, nos arquivos do senador baiano, um discurso contundente com sua mudança radical de opinião:

Aqueles, por quem eu não pude, vivos, requerer o habeas-corpus, isto é, a justiça, obrigam-me, mortos, a impetrá-lo de Deus para minha consciência, dopais para o seu governo, do mundo civilizado para a nossa terra, porque a nossa terra, o nosso

governo, a nossa consciência estão comprometidos: a nossa terra seria indigna da civilização contemporânea, o nosso governo indigno do país, e a minha consciência indigna da presença de Deus, se esses meus clientes não tivessem um advogado. Nunca este recinto conteve auditório igual. Os mortos pululam por entre os vivos (...).

Havia, nessa medida, uma mudança de opinião paulatina, longe da consensualidade, mas vozes discordantes do discurso vigente contra os conselheiristas. Mostra-se aqui a ação da força centrífuga como modo de libertação, de questionamento. Há, sobretudo, nestas vozes o discurso de poder, como afirma Bakhtin: a linguagem é uma arena de embate de forças.

Olavo (2002, p.14) aborda a memória popular em confronto com a oficial. Há na memória do povo, bilhetes, cartas, música, poesia de cordel que ressalta a história viva.

Isso é importante por conta de que a secular política de valorização apenas da memória das elites contribuiu, de forma decisiva, para um crescente processo de baixa estima nas camadas majoritárias da população brasileira. Ter uma memória de fracassos é fundamental para o não desejo e a não realização dos sonhos, que deve ser viável apenas para as elites, cabendo a ‘nós outros’ embalar a distância via tv, jornais e revistas, os sonhos dessa mesma elite. Não é à toa, tanto investimento na divulgação da vida dos “ricos” para os “pobres”, tão bem explorada pela mídia.

Antônio Conselheiro encarnou o mal. Para auxiliar essa versão do personagem, atribui-se-lhe ser monarquista e foi acusado por jornais florianistas de abrigar tropas monarquistas que tomariam de assalto a República. Essa farsa toda foi montada, a opinião pública sentiu-se atraída por ela – o clima de nacionalidade, as rivalidades existentes nos vários conflitos, entre eles a Revolução Federalista no Rio Grande do Sul, exigiam a eleição de um inimigo comum. Conselheiro tinha o perfil ideal, e surgiu no momento exato: a República de fato precisava do beato, que lhe serviu exemplarmente.

Contudo, falta ainda saber o que havia no fundo do conflito. Agora Moniz (1978, p. 11-12) busca resolver os reais motivos:

Canudos foi a tentativa de estabelecer uma sociedade socialista no sertão da Bahia, tendo em vista o fato de a burguesia unir-se aos latifundiários quando se apossou do poder político com a proclamação da República em vez de efetivar a reforma agrária, tarefa histórica que lhe competia realizar. Os camponeses de Canudos não lutaram contra o regime republicano que, para eles, não se distinguia do regime monárquico. Lutavam contra a burguesia em ascensão que se unira aos grandes proprietários rurais para a preservação dos latifúndios.

Moniz revela uma leitura outra do embate. Era impossível para Euclides perceber essas evidências, assim como o era para a imprensa da época. Curioso é notar que, se de fato a

luta era pela terra, a aproximação que a revista *Veja* faz de Conselheiro a José Rainha, líder do Movimento dos Sem-Terra, recupera o fundo da questão canudense.

O fato de Antônio Conselheiro, um século depois, ainda suscitar arrepios em parte da mídia, mostra que o personagem continua vivo – e isso é seguramente uma diferenciação do personagem da pessoa. Este personagem continua dialogando com a sociedade, sua voz não se cala. Antônio Conselheiro não é mais Antônio Conselheiro, mas apenas o resultado do diálogo que se faz com sua imagem.

Como já vimos anteriormente neste trabalho, Forster examina a diferença entre personagens e pessoas. Ao leitor o autor faz saber o que ele também sabe a respeito das pessoas em biografias, por exemplo, mas há um universo desconhecido. No jornalismo, temos o mesmo fenômeno, pois o jornalista conta aquilo que sabe de seu objeto de análise. Assim, o Conselheiro de Euclides é idiossincrático, construído a partir dos diálogos de Euclides com a sua subjetividade, com o seu tempo, já que tanto Euclides quanto Conselheiro são produtos culturais de seu tempo.

Se uma das diferenças entre o jornalismo e literatura é o fato de no romance haver personagens e no jornalismo pessoas, fica aqui registrado que, transposto pela subjetividade do autor, pessoas deixam de sê-las, para transformar-se em personagens.

Essa é outra característica romanesca do texto jornalístico.

Já analisado neste trabalho, Motta examina as distinções do jornalismo e do romance. Uma delas é o fato de o jornalismo ser uma narrativa inconclusa, em formação, ao passo que a obra literária ter fim. Já buscamos contestar essa visão. Mais uma vez, surge a oportunidade de questionar esta diferenciação, à medida que, pelo dialogismo, o texto literário continua aberto, em constante mutação, sofrendo releituras, à medida que um Antônio Conselheiro continua vivo, atuante, dialogando com a sociedade, cem anos depois. *Canudos* não é um episódio encerrado, mas um produto dialogizado em constante transformação. O mesmo se pode dizer de *Capitu* e *Bentinho*, um século depois da morte de seu criador.

O texto de Euclides da Cunha é um bom exemplo de que jornalismo nada mais é do que uma variação do romance. O engenheiro empregou no seu trabalho os artifícios da ficção, todo o cabedal de recursos de que se vale um ficcionista da mais pura estirpe. No entanto, o produto de seu trabalho é um registro fundamental para o desvelamento de um acontecimento importantíssimo da vida nacional, que trouxe e continua trazendo repercussões, análises e polêmicas até hoje.

Retornando às análises de Alceu Amoroso Lima, Euclides tinha um fim, que não era a linguagem, mas empregou-a com ênfase, isso parece inquestionável. Para Lima, portanto, o texto euclidiano é literatura.

Adiante surgiriam estilos de jornalismo próximos à literatura, até atingir o Novo Jornalismo americano, passando depois para o jornalismo de denúncia, ocorrido no Brasil na revisão da ditadura militar de 64. Nada original diante de Euclides que, no começo do século, já fez este tipo de jornalismo.

Quanto à pergunta que abre esta exposição, se *Os Sertões* é jornalismo ou literatura, chegamos à outra resposta: é jornalismo, porque é literatura, porque é romance.

A obra de Euclides serve a este trabalho por vários motivos. Em primeiro lugar, por configurar uma fronteira entre jornalismo e literatura. No entanto, mais importante do que isso, é o fato de um e outro rivalizarem na tarefa de cobrir seu tempo, de narrar a história viva – característica do romance, já estudado neste trabalho. O livro de Euclides é a convergência feliz da necessidade imponente da história acontecendo, aliada ao talento do escritor. Ninguém melhor do que ele, mais bem preparado pela sua cultura ampla, para contar o episódio. No texto, surgem associações com o mundo amplo que se descortinava no começo do século XX e final do XIX. Enquanto outros jornalistas também cobriam a Guerra de Canudos (*Jornal do Brasil*, *Gazeta de Notícias*, *A Notícia*, *República*, *Jornal do Comércio* e *O País* enviaram correspondentes), Euclides sobressaiu-se justamente pela sua visão de mundo, pela sua cultura, pelo seu preciosismo de quase-cientista, pela sua visão de engenheiro.

Soube, como um cientista, sair a campo para analisar o entorno do conflito, a vegetação, o clima, as pessoas. Soube ampliar o que ali estava acontecendo como uma crise do próprio país em busca da sua identidade. Revelou, com o apuro de um repórter, a imensa distância que havia entre o Brasil do litoral e do sul e o país do interior e do nordeste.

À literatura brasileira naquele momento cabia apenas o país do litoral, as questões ligadas à Capital Federal e à poesia parnasiana. Era o Rio de Janeiro, indiscutivelmente, a experiência literária maior do Brasil – com Raul Pompéia, com Machado de Assis e com Olavo Bilac, este em busca da forma perfeita.

Estávamos em transformação, em profunda mudança, mas a literatura maior praticada pela Capital Federal estava longe das exigências do próprio país. Euclides abriu o caminho para o Romance de 30 e ampliou o fazer jornalístico, fundando bases para um jornalismo literário que ocorreria bem mais tarde. Pereira Lima (2004, p. 217) revela isto:

Não importa muito, do ponto de vista da observação de um processo histórico, que *Os Sertões* não sejam um livro-reportagem no sentido estrito do termo. Importa que tenha exibido algumas importantes possibilidades ao tratamento jornalístico. Importa que, por uma analogia de raciocínio, tenha estado para o futuro desenvolvimento do livro-reportagem no Brasil assim como, digamos, *Por quem os sinos dobram* tenha estado como estímulo para o jornalismo literário americano das décadas de 1940 e 50.

O trabalho de Euclides foi marcante por seus objetivos, por seu conteúdo, por seu caráter jornalístico de retrato de realidade. Ele foi mais do que um repórter, à medida que seu texto possui características básicas da literatura: “... a existência do poeta no autor de *Os sertões* – do poeta e até do ficcionista”. E segue Franklin Oliveira (1986, p. 209) destacando o caráter coletivo da obra:

Essa capacidade de fazer psicologia coletiva pode ser até traço de sua incapacidade para ver individualmente o mundo do sujeito, da mesma forma pela qual vê o mundo do objeto. Talvez sua impossibilidade de atuar através dos meios-tons, a sua menor sensibilidade para as nuances, as transições mais finas, as distinções mais sutis. Uma certa impotência discriminatória, no sentido de incapacidade para apreensão do mais delicado e do mais tênue.

O principal personagem de *Os sertões* não é o Conselheiro, nem seus seguidores fanáticos – é o próprio sertão. A maneira com que ele manipula na narrativa as massas em marcha, ou em retirada – tudo é grandioso, hiperbólico e grandiloquente, como deveria ser para uma guerra como aquela, a obra revela o viés coletivo. Não existe o indivíduo como tal, mas dentro de um processo coletivo, assim o é o sertanejo, o gaúcho na comparação que autor faz de ambos.

Se o processo do jornalismo hoje privilegia o substantivo, Euclides abusava da adjetivação – colados a um substantivo, iam às vezes dois ou três adjetivos – empregando adjetivação binária e ternária. Usava igualmente a derivação imprópria, adjetivando o substantivo. A qualidade estava acima do objeto. Segue Oliveira (1986, p. 211):

Esse apego ao adjetivo, ou à função qualificativa, Euclides o estendia aos próprios verbos, cuja função não era só de acionar a frase, dinamizar o tecido expressivo. Na sua prosa vê-se constantemente o gerúndio funcionando como adjetivo – o tempo verbal dura para qualificar a ação ou o objeto.

No entanto, há algo que se tornaria moda nos modernistas de 30, no jornalismo da objetividade dos anos 50, a preferência pelo processo de coordenação, com períodos curtos, muitas vezes, parágrafos com apenas um período. Esse recurso dá velocidade à narrativa, bem como oferece mais tensão a ela.

E foi uma debandada.

Oitocentos homens desapareciam em fuga, abandonando as espingardas; arriando as padiolas, em que se estorciam feridos; jogando fora as peças de equipamento; desarmando-se; desapertando os cinturões para a carreira desafogada; e correndo, correndo ao acaso, correndo em grupos, em bandos errados, correndo pelas estradas e pelas trilhas que a recortam, correndo para o recesso das caatingas, tontos, apavorados, sem chefes...

Entre os fardos atirados à beira do caminho ficara, logo ao desencadear-se o pânico – tristíssimo pormenor! – o cadáver do comandante.

Essa passagem de Euclides (2004, p. 367) retrata a retirada desordenada da terceira expedição, massacrada pelos conselheiristas. Destaca-se o processo de coordenação, com orações de gerúndio para revelar a densidade da ação, suspendendo-a para dar-lhe mais destaque.

Noutra medida, *Os Sertões* é o livro dos contrastes – repleto de antíteses e de paradoxos, coloca lado a lado realidades opostas:

O gaúcho do sul, ao encontrá-lo nesse instante, sobreolhá-lo-ia comiserado.

O vaqueiro do norte é a sua antítese. Na postura, no gesto, na palavra, na índole e nos hábitos não há equipará-los. O primeiro, filho dos plainos sem fins, afeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa que o encanta, tem, certo, feição mais cavalheirosa e atraente. A luta pela vida não lhe assume o caráter selvagem da dos sertões do norte.

Observem-se nesse trecho (2004, p. 149) os adjetivos, como o caso de *feição cavalheirosa e atraente*, com adjetivação binária. Recorre a uma visão idealizada do gaúcho para confrontá-la com a do jagunço, seu oposto. No final do trecho, emprega zeugma, omitindo a palavra vida.

Portanto, a importância do texto euclidiano, além das já assinaladas, reporta-se à qualidade do seu texto, rico em recursos literários. Com tamanha força de recursos, não se poderia classificá-lo como jornalismo. Os críticos veem nele literatura. Para os teóricos da objetividade, *Os sertões* são um caso à parte, um meio caminho entre literatura e jornalismo.

Euclides da Cunha, há cem anos, revelaria claramente a nós que ambos, literatura e jornalismo, são apenas variações do mesmo tom – revelaria a crise que se instalaria na crítica para tentar definir um e outro, revelaria que a objetividade seria uma apenas invenção industrial e empresarial a fim de dar verniz profissional ao fazer jornalístico.

3.5 O NOVO JORNALISMO

O jornalismo literário alcança o ápice nos anos 60, com o advento do *Novo Jornalismo* americano, ou do *periodismo informativo de creación*, para os espanhóis. Esse

tipo de jornalismo empregava recursos literários expressos para atrair o leitor, sair do lugar comum do texto formatado, enlatado e previsível das redações. Isso impõe, portanto, observar que as narrativas objetivas introduzidas nos anos 50 bem como o romance dessa época não cumpriam convenientemente a função de narrar a sociedade em transformação. O romance brasileiro tinha alcançado o píncaro da qualidade nos 30.

O jornalismo literário foi – e talvez continue a ser – a resposta a essa crise.

Aqui é necessários fazermos algumas observações. O jornalismo impresso, representado pelos tradicionais jornais brasileiros, está em profunda crise. As mídias alternativas, as redes sociais, a internet, de um modo geral, se incumbem com agilidade incomparável de narrar os fatos, os acontecimentos. Ninguém mais compra jornal para saber o que aconteceu ontem. Desse modo, falar em objetividade/fato parece anacrônico.

Qual a saída para os jornais impressos? O que o leitor busca é análise, portanto um jornalismo mais opinativo. Para isso, a palavra não serve apenas como meio. Os textos opinativos buscam aproximar-se da literatura, com ênfase na palavra. E talvez tenhamos a volta das grandes reportagens – com mais aproximação da literatura.

Pode-se dizer, então, que as alternativas de sobrevivência dos jornais impressos apontam ao retorno ao passado do jornalismo, a busca das origens e o distanciamento dos textos factuais. Talvez até, quem sabe levando ao extremo de retornarmos ao jornalismo doutrinário do século XIX.

Isso não ocorre subitamente, mas vem dentro de um processo gradual. Examinamos esse fenômeno em Euclides, no Brasil – nos próprios romancistas de 30. Nos Estados Unidos, examinamos a importância de Hersey, com seu Hiroshima, como prenúncio do que faria Tom Wolfe e Truman Capote posteriormente. Pereira Lima (2004, p.178) esclarece muito bem esta fusão:

O jornalismo absorve assim elementos do fazer literário mas, camaleão, transforma-os, dá-lhes aproveitamento direcionado a outro fim. A literatura está, até então, basicamente interessada na escrita. Mesmo quando representa o real, pela ficção, a factualidade concreta, efetiva – de acontecimentos, personagens e ambientes perfeitamente existentes e nominados, no espaço social verdadeiro – não é, na maioria dos casos, o item primordial. As exceções estariam com os livros de memórias, autobiografias, relatos de viagens. Mas, grosso modo, não há na literatura contemporânea aos primórdios da imprensa moderna atual a necessidade do reportar, **completamente factual**. E é esta tarefa, a de sair ao real para coletar dados e retratá-lo, a missão que o jornalismo exige das formas de expressão que passa a importar da literatura, adaptando-as, transformando-as. Num primeiro movimento, o jornalismo bebe na fonte da literatura. Num segundo, é esta que descobre, no jornalismo, fonte para reciclar sua prática, enriquecendo-a com uma variante bifurcada em duas possibilidades: a de representação do **real efetivo**, uma espécie de reportagem – com sabor literário – dos episódios sociais, e a incorporação do estilo de expressão escrita

que vai aos poucos diferenciando o jornalismo, com suas marcas distintas de precisão, clareza e simplicidade.

Pereira Lima consegue muito bem sintetizar os movimentos de literatura e do jornalismo, nesse bailado de aproximação e de distanciamento. Entretanto, segue preso à tentativa de diferenciar ambas pelo prisma do *fato*, do *real*, do *factual*. Se esse fato é perpassado pela linguagem, deixará de ser o fato em si, mas a reprodução dele. Não é, por conseguinte, a busca do *real efetivo* que diferenciará ficção de jornalismo. Bóris Schnaiderman, em entrevista concedida a Pereira Lima (2004, p. 178-179), consegue marcar bem essa mistura, essa fusão:

Os anos 20 foram um momento de ênfase nisso, havia **a literatura do fato real, a literatura fática**, que era justamente o resultado de um certo desencanto com a ficção e uma vontade de apreender aquela realidade muito rica, muito nova que estava surgindo. Mas isso vem de mais longe. Vem do fim do século XIX. Tolstói, nos diários, diz que estava enjoado de inventar fatos que não aconteceram. O que ele queria era apreender a realidade viva. O próprio Dostoiévski foi um grande jornalista. Ele tem um escrito, notas de inverno sobre impressões de verão, sobre a primeira viagem que fez à Europa Ocidental. E ali há observações extraordinárias. Em Cuba, José Martí foi um grande escritor do imediato, do cotidiano, da escrita jornalística, e que chegou a escrever um romance contendo um prefácio onde manifestava um desencanto completo com a ficção, dizendo que o mais importante era captar a realidade viva.

Acho errado ver uma barreira intransponível entre o jornalismo e a literatura. Há jornalistas que fazem questão de dizer: “Nós somos jornalistas, nós fazemos jornalismo, isto é jornalismo. Não tem nada que ver com literatura.” Ora, literatura e jornalismo estão tão próximos, tão ligados. O jornalismo apropria-se das técnicas da literatura e vice-versa. O jornalismo tem dado maior vivacidade à literatura moderna. Qualquer reportagem bem-feita tem elementos literários. O Graciliano Ramos é uma lição de boa literatura e uma lição de jornalismo. Porque o literário não é apenas o ornamento. Graciliano Ramos explorou o despojamento, esse descarnar da linguagem. Memórias do Cárcere traz essa marca. Onde está o jornalismo? Onde está a literatura? Fica muito difícil demarcar a fronteira. Há uma “orelha” do Joel Silveira, que escreveu para um livro jornalístico do Antonio Callado, em que ele diz exatamente isto: Que o bom jornalismo é literatura. Eu concordo com ele. Em termos modernos, a literatura e o jornalismo são vasos comunicantes, são formas diferentes de um mesmo processo.

O que Schnaiderman ainda não esclareceu a nós é qual a diferença, tendo em vista que o fato ou a realidade não podem ser esta diferença. Observe-se o grifo nosso no texto: **literatura do fato real, literatura fática**. As tentativas de marcar objetiva e claramente a diferença resultam frustradas até aqui.

Contudo, reconhecer isso é reconhecer, especialmente, que o diploma de jornalista não tem serventia, que o fazer jornalístico não requer tratamento de profissão, que qualquer um pode, a exemplo do que ocorria no século XIX e primeira metade dos XX, exercer a profissão sem passar por verniz acadêmico, que alguém que saiba manejar a pena com

habilidade pode ser jornalista, diferente do cirurgião ao manejar o bisturi. De sorte que, cabe aos jornalistas agarrarem-se à pirâmide como forma de salvarem-se do dilúvio da subjetividade, da literatura, do tudo pode.

O resultado dessa luta por sobrevivência é a própria crise que o periodismo enfrenta, porque não se encontra, porque não se define. Urge, portanto, uma explicação clara sobre a interface jornalismo-literatura, a fim de explorarmos as potencialidades de ambos neste século novo.

Voltemos à literatura praticada na Paris de Balzac e na Londres de Thackeray. Ambos eram cronistas e retrataram os costumes, a linguagem e os personagens característicos daquele cotidiano, praticando o que se definiu como *realismo social*. Novamente temos a palavra realismo associada à ficção.

Nos anos 30, enquanto o Brasil assistia ao desfile de gente do porte de Graciliano, Erico, Jorge Amado, Raquel de Queirós, os Estados Unidos importavam o realismo social europeu via Willian Faulkner, John Steinbeck, Ernest Hemingway, William Saroyan, Erskine Caldwell e John dos Passos.

De qualquer sorte, foi no Novo Jornalismo americano que encontramos o refinamento dessa interface. Há que se balizar até aqui que muitos escritores ganhavam a vida em redações, exercendo as duas profissões. A prática jornalística era forma de sobrevivência (Otto Lara Resende, Graciliano Ramos entre outros). O refinamento e o status da literatura estavam acima, muito acima do jornalismo, escrita menor. Não esqueçamos que o romance, como já foi examinado neste trabalho, também era, na origem, literatura menor.

O Novo Jornalismo veio dar o status necessário, o refinamento apreciado.

O jornalismo do factual deixava as matérias de interesse humano relegadas ao segundo plano – eram matérias frias. Quente eram os furos de reportagem, aquilo que causasse impacto e furor. Criou-se a oportunidade de, em matérias de interesse humano, haver experimentalismo.

A ficção entrava os 60 em crise pós Segunda Guerra, por perder a veia do realismo. Havia, desse modo, espaço para uma nova forma de narrar o entorno. Vejamos novamente Pereira Lima (2004, p. 194):

O psicodelismo grassava, e um desvairado professor da Califórnia desafia as autoridades para poder experimentar, sob certo controle científico, os efeitos do LSD. Timothy Leary. Bandos de roqueiros drogados saíam em seus easy riders – alusão ao filme Sem Destino, com Peter Fonda, Dennis Hoper e Jack Nicholson, lançando-o ao estrelato como o melhor personificador do anti-herói cínico, que substituíra, para essa geração revisionista, os heróis canastrões de Hollywood, tipo

John Wayne -, fazendo seus happenings. E jovens, para o horror dos tios e pais e avôs que tinham honrado a bandeira do Tio Sam na luta contra o nazismo ou no embate do Pacífico, rasgavam seus certificados de convocação militar, desertavam para o Canadá, recusavam-se a combater no Vietnã.

Nada desse caldeirão efervescente mobiliza a veia criadora dos romancistas. Porque, na opinião de Wolfe, esses tinham gradativamente, desde após a Segunda Guerra, afastando-se do instrumento que lhes permitiria a abordagem adequada de todo o fenômeno: o realismo social.

Estava pronto o caminho para os jornalistas das matérias frias encontrarem espaço nos veículos, atingindo o ápice com *A sangue frio*, de Capote.

Afinal, o que fizeram Wolfe, Capote, Maller que deram ao jornalismo status próprio e consagração no final dos 60?

Em primeiro lugar, deixaram o fato de lado, não mais algo a ser perseguido. Trouxeram como prioridade o personagem, pois é dele que emana o fato (e isso não foi diferente do que fez Hersey). Em segundo lugar, buscaram o registro fiel do cotidiano, um descritivismo exaustivo. Há outros dois aspectos trazidos por Wolfe no texto de Pereira Lima (2004, p. 197-198):

O básico era a construção cena a cena, contando a história cena a cena e recorrendo tão pouco quanto possível à narração puramente histórica. Daí as extraordinárias proezas de reportagem que os novos jornalistas às vezes realizavam: podiam testemunhar efetivamente as cenas nas vidas das outras pessoas à medida que aconteciam – e registrar o diálogo por completo, que era o recurso número dois. Os redatores de revista, assim como os primeiros romancistas, aprenderam por tentativa e erro algo que os estudos acadêmicos demonstraram: que o diálogo realista envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro instrumento. (...) Os jornalistas estavam trabalhando com o diálogo a todo vapor, revelando um estilo completo no mesmo instante em que os romancistas retrocediam, usavam o diálogo de formas mais e mais enigmáticas, excêntricas e abstratas.

Explicando de outro modo, o Novo Jornalismo redescobriu o diálogo direto, do auge do romance no século XIX e juntou-o à construção de cena por cena, como num videoclipe. Empregou, desse modo, uma técnica do século anterior à linguagem moderna da mídia eletrônica do século XXI. E mais: usou uma literatura atual, empregada por escritores-roteiristas, que beberam na linguagem visual. Essa é a grande descoberta do Novo Jornalismo, e é essa a genialidade desses escritores-jornalistas.

De sua parte, o romance naufragava em experimentalismos, em preciosismo, como o *nouveau roman*, chegando ao sucesso da literatura hispano-americana dos 60.

Para expressar a transformação social e cultural dos 60, a ficção era insuficiente: coube ao jornalismo buscar formas de retratar esse novo mundo. No Brasil, os movimentos sociais dos 60 não foram diferentes. Nesse contexto surge a revista Realidade em oposição à

O Cruzeiro e à Manchete. A efervescência dessa época não encontrava resposta nos veículos de comunicação da objetividade. Havia algo novo a ser fundado – e a Realidade foi a maior dessas experiências.

4 UMA NOVA FORMULAÇÃO TEÓRICA PARA O JORNALISMO

Os jornais brasileiros sofrem um profundo desgaste e uma crise de identidade. Afinal, a imediatividade do fato passou a ser atributo da mídia eletrônica. Sem investimentos nas longas reportagens ou nas matérias de mais fôlego, os grandes veículos de comunicação encontraram a alternativa do texto de opinião dos colunistas como forma de buscar a interpretação dos fatos.

Decorrem daí os articulistas-show, homens midiáticos, com projeção acima dos próprios veículos, que vivem de dar opinião sobre tudo, em todos os veículos. Eles aparecem nas televisões, eles falam nas rádios, eles escrevem, ao mesmo tempo, para vários jornais país a fora.

De fato, não há jornalismo nisso.

Diferentemente dos novos jornalistas dos 60, que eram cientistas-laboratoristas, saindo em busca da notícia, examinando as circunstâncias como um botânico examina a vegetação, os articulistas tornaram-se ensaístas – sem sabermos ao certo o que há de distinto entre um ensaio e um artigo.

Pouca substância, se comparados a João do Rio ou a Euclides da Cunha.

Instalada a crise de leitores e de interesse, os diários despencaram para o apelativo jornalismo de denúncia. Tornaram-se programas dominicais a expor o extravagante, o extraordinário, o escandaloso.

Diante dessas constatações, Pereira Lima (2004, p.317, 318) vê no livro-reportagem a grande saída para suprir a lacuna deixada pelos veículos tradicionais:

Porque se nosso esforço ao longo deste livro tem sido o de demonstrar o papel particularizado que o livro-reportagem exerce no processo moderno de comunicação coletiva, entendemos que a esse veículo cabe uma missão experimental de vanguarda, de ampliação da tarefa jornalística a novos patamares de excelência.

Constatado também o fato de o romance estar igualmente em profunda crise, não existem no Brasil formas de narração à altura das necessidades do presente. Entretanto, antes mesmo de eleger o livro-reportagem como saída para a crise, há que se observar que precisamos substituir o binômio subjetividade, objetividade por outra teoria mais eficiente. Reinaugurar o jornalismo diário por outras análises mais ricas talvez nos leve a entender a crise atual e as saídas possíveis para ela.

Não se trata de buscar uma variante do jornalismo, como defende Pereira Lima, a fim de dar conta dessa demanda, mas de o próprio jornalismo perceber-se como agente literário do entorno, com a função de atender a uma demanda contida de narração do mundo. Jogar, definitivamente, a objetividade na lata do lixo, o que parece quase impossível, dado o número de estudiosos do assunto que ainda insistem na possibilidade de uma tal objetividade. Novamente Pereira Lima (2004, p. 318-319):

Mostra-nos uma certa lacuna que se apresenta entre a imprensa brasileira, na sua forma convencional de cobertura da contemporaneidade, e as céleres transformações que ocorrem no mundo. O instrumento de que se tem valido o jornalismo convencional, para a abordagem do real em profundidade, está aquém do possível, se considerarmos os métodos de captação já existentes noutras áreas do conhecimento, se levarmos em conta a ótica sob a qual tem nascido a pauta da imprensa.

Se a tecnologia trouxe ferramentas inestimáveis ao profissional desta área, a tal ponto que é impensável fazer jornalismo sem o acesso à internet, de outra parte houve um profundo retrocesso na capacidade de o periodista buscar a notícia – esta sim ferramenta fundamental desta atividade.

Já analisamos neste trabalho, em outro momento, que a eleição do fato como deus soberano no Olimpo foi uma imposição necessária a fim de dar personalidade ao fazer jornalístico. Determinou uma fronteira clara entre literatura e jornalismo, entre ficção e realidade, por assim dizer, ou como querem alguns.

Se foi imposição de um momento, passado o tempo, há que se buscar a maturidade. Nesse sentido, é mais do que hora de o jornalismo se encontrar na sua vertente maior: o romance, de cunho antropocêntrico, denunciador das dúvidas, contradições provindas do sujeito, do qual parte a história. Era, como igualmente já analisamos aqui, a resposta à epopeia, que narrava acontecimentos grandiloquentes.

Voltemos a Pereira Lima (2004, p. 269), que obcecadamente propõe o livro-reportagem como solução do universo jornalístico:

Estamos defendendo a idéia de que o livro-reportagem de um nível superior de complexidade temática e estilística apresenta características intrínsecas assemelhadas ao romance. Ambos visam ao conhecimento da realidade humana, são antropocêntricos. Ambos devem construir uma fórmula estética que torne ao leitor aprazível a leitura. Ambos podem romper estruturas estabelecidas ou conformar-se com elas para cumprir, com o máximo de eficiência, a transmissão de uma mensagem dotada de fluidez. Em certos casos específicos, ambos combinam a sólida

documentação factual para garantir a veracidade do real que representam com a estilística, para atingir grandes massas de consumidores de informações, realizando um importante papel de divulgação cultural que – para certas camadas da população – é educativo. E ambos tanto relatam uma trama – fictícia no primeiro caso, real no segundo – quanto simultaneamente realizam, através desse enredo, uma reflexão direta ou sugerida de um tema representativo de valores duradouros.

Como quer Pereira Lima, a revolução por meio do livro-reportagem, essa revolução já foi praticada aqui entre nós por Euclides da Cunha, por João do Rio, pelo Romance de 30, pelos revolucionários do Novo Jornalismo, pela literatura de resistência na era do Regime de 64.

Isso implica dizer simplesmente que a forma já existe, há muito, no entanto houve, sim, foi um desvio de rota a partir dos anos 50 do século passado, quando o tecnicismo desfocou o antropocentrismo.

O livro-reportagem tornou-se jornalismo à parte, fora das páginas dos diários, constituindo-se uma mescla entre ficção e jornalismo.

Neste trabalho, queremos avançar um pouco mais. Queremos propor uma teoria nova a fim de substituir o binômio subjetividade-objetividade.

Para isso, o fundo basilar será Affonso Romano de Sant’Anna, com Paródia, Paráfrase & Cia. Neste trabalho, Sant’Anna examina a paródia e a estilização, focando dois formalistas russos: Tynianov e Bakhtin, este já examinado em nosso trabalho.

4.1 PARÓDIA, PARÁFRASE E ESTILIZAÇÃO

O interesse que o romance despertou em Bakhtin repousa no plurilinguismo: “O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais” (1993, p.74). Esse gênero literário representa a diversidade social, os níveis de linguagem, profissional, oral, gírias, jargões. Autoridades, cidadãos comuns, cenas cotidianas se entrelaçam nas páginas desses livros. Antes disso, os gêneros clássicos, como a epopeia, não privilegiavam estas múltiplas vozes. O discurso literário faz parte, é mais um, em meio a esse plurilinguismo.

Entre o discurso do autor e o objeto em si, existe o discurso do outro, são os discursos alheios. O objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz – esse coro de vozes cria o fundo necessário para a voz central, sem a qual não há coro, as vozes “não ressoam”. Essa voz central, a do autor, é a

caixa de ressonância do coro, o coro precisa daquela voz central. Exatamente aqui repousa a arte do romance.

Desse modo, o locutor, e é essa a sua função, penetra no ambiente do ouvinte, constrói sua enunciação no território de outrem, oferecendo o resultado ao ouvinte. O romance é, portanto, revolucionário: “O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o homem que fala e sua palavra”. (1993, p. 135). E esse homem é um ser essencialmente social e historicamente concreto.

No entanto, falar a palavra de outro não é, absolutamente, exclusividade desse gênero, pois a vida prosaica, nas mais diversas formas, também expressa essa característica. Os ditos populares, por exemplo, são significativos nesse sentido, perdendo a referência da voz inicial, original, que a tenha proferido, como se fizesse parte de um coro único. A terceira pessoa do plural, como indeterminação do sujeito, tem essa marca. Várias vezes, em nossa vida cotidiana, ouvimos frases como *dizem, afirmam, falaram que, me contaram que*. Essas expressões não possuem declaradamente um autor categórico – mais parecem um autor coletivo, fazendo parte de um todo uníssono. Mas o falante exerce sobre esses verbos em terceira pessoa sua opinião, concordante ou não. Fala-se, o tempo todo, sobre a fala de outro.

Entretanto, parece mesmo que a arena onde estas vozes conseguem se realizar plenamente é no romance – depois, como veremos, no jornalismo. Isso quer dizer que o romance se alimenta do falante, necessita dele, vive com e para ele. Por isso, a fala, as vozes, são tão importantes nesse gênero. De modo distinto da fala prosaica, aqui o discurso é representado artisticamente. Para ele (1993, p.135):

O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre um ideograma. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. Precisamente enquanto ideograma, o discurso se torna objeto de representação no romance e, por isso, este não corre o risco de se tornar um jogo verbal abstrato.

Segue Bakhtin comparando o herói épico ao herói romanesco, afirmando que aquele apenas age, este age e fala, mas sua ação não é incontestável. O herói romanesco é uma fonte de conflitos mal resolvidos, mal decididos, inacabados. Assim é em relação a um personagem já examinado neste trabalho: Antônio Conselheiro age e fala, no entanto sua fala é contestável e ideológica. Ele representa forças centrífugas na sociedade, dialogando até hoje com as vozes da atualidade, como na reportagem destacada da revista *Veja*. Por isso, pode-se afirmar categoricamente que Conselheiro é herói romanesco e não épico.

Para o pensador russo (1993, p. 138, 139), o plurilinguismo se alimenta dessas falas:

A transmissão e o exame dos discursos de outrem, das palavras de outrem, é um dos temas mais divulgados e essenciais da fala humana. Em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Quanto mais intensa, diferenciada e elevada for a vida social de uma coletividade falante, tanto mais a palavra do outro, o enunciado do outro, como objeto de uma comunicação interessada, de uma exegese, de uma discussão, de uma apreciação, de uma refutação, de um reforço, de um desenvolvimento posterior, etc., tem peso específico maior em todos os objetos do discurso.

Também é necessário destacar novamente aqui que Bakhtin não está se referindo às formalidades sintáticas da transmissão das palavras do outro, a fala do outro na aparência do discurso do prosador. Isso implica dizer que o discurso direto ou indireto são apenas formas gramaticais, técnicas propriamente ditas, fazendo parte de um conjunto ainda maior, mais amplo e mais rico da transmissão do discurso alheio.

Curiosa é a quantificação disso feita pelo russo: “Entre todas as palavras pronunciadas no cotidiano não menos que a metade provém de outrem”. Metade, quarta parte ou qualquer outra quantificação, interessa aqui é a importância que esse fato tem na vida social. Como se o mundo em sociedade exigisse, até mesmo, o concerto dessas vozes. Se isso é importante na vida prosaica, será fundamental no romance e na sua extensão: o jornalismo.

Para aqueles que ainda defendem a objetividade do discurso e sua neutralidade, segue Bakhtin (1993, p. 141):

É necessário observar o seguinte: por maior que seja a precisão com que é transmitido, o discurso de outrem incluído no contexto sempre será submetido a notáveis transformações de significado. O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande. Recorrendo a procedimentos de enquadramento apropriados, podem-se conseguir transformações notáveis de um enunciado alheio, citado de maneira exata. O polemista inescrupuloso e hábil sabe perfeitamente que fundo dialógico convém dar às palavras de seu adversário, citadas com fidelidade, a fim de lhes alterar o significado.

Sendo dessa forma, a escolha das palavras alheias, a edição no texto, a inserção em determinado contexto, e não em outro, é a manipulação do autor no texto alheio, inserindo sua voz, em diálogo, com o outro. O resultado jamais será apenas a palavra do outro, mas o próprio diálogo. Dessa maneira, não há contexto mecânico, mas ideológico.

Para a história da literatura, para a poética, para a história em geral, não se pode falar da palavra como um estado neutro, mesmo no mais pleno positivismo. Ainda assim, o

dialogismo se processará não como uma simples referência, mas penetrando no sentido ideológico da palavra e a transformando, pois que o dialogismo se mostra como meio de transformação da língua. Afirma Bakhtin (1993, p.142):

O objetivo da assimilação da palavra de outrem adquire um sentido ainda mais profundo e mais importante no processo de formação ideológica do homem, no sentido exato do termo. Aqui, a palavra de outrem se apresenta não mais na qualidade de informações, indicações, regras, modelos etc., - ela procura definir as próprias bases de nossa atitude ideológica em relação ao mundo e de nosso comportamento, ela surge aqui como a palavra autoritária e como a palavra interiormente persuasiva.

A palavra ideológica não possui o componente da persuasão, ela é transmitida socialmente e dá conta da religião, da política, da moral, da palavra do pai, dos professores, dos adultos, sobretudo, o que nos importa bastante aqui, da palavra autoritária da *opinião pública*, tomada muitas vezes pelo discurso midiático, apropriando-se dela, e fazendo-se valer por ela.

Este discurso autoritário aparece na página dos periódicos não apenas expressando o discurso do poder constituído nas suas mais diversas manifestações, como também revelando a palavra autoritária do dono do veículo, do anunciante.

O discurso persuasivo fica por conta dos articulistas, que possuem em certa medida também autoridade, mas empregam muito mais o convencimento, o jogo de palavras para transmitir o seu valor ideológico.

A palavra autoritária acaba tendo repercussões no discurso persuasivo, ela gerará uma massa de outros discursos, como motivador deles, mas jamais se confundirá este com aquela.

Retornando às técnicas convencionais de transmitir a palavra do outro (discurso direto e indireto) o pensador separa em discurso “de cor” e o “com as próprias palavras” (1993, p.142). Nesse sentido, a prosa do romance alcançou intensa sofisticação com o fluxo de consciência, por exemplo, ao longo do século passado. O Novo Jornalismo, aliás, avançou no emprego dessa técnica, sendo bastante criticado por isso. O fluxo de consciência mistura as vozes do personagem com a do autor – o que se mostrou como heresia em jornalismo. A delimitação clara de *quem diz o que* parece ser regra nesta atividade. Formalmente se poderia dizer que sim, mas não esqueçamos que a voz do outro, de qualquer maneira, como já exposto aqui, sempre aparecerá em nossa voz. Segue Bakhtin (1993, p. 142):

O ensino das disciplinas verbais conhece duas modalidades básicas escolares de transmissão que assimilam o de outrem (do texto, das regras, dos exemplos): “de cor” e “com suas próprias palavras”. Esta última modalidade coloca em pequena escala um problema puramente estilístico para a prosa literária: relatar um texto com nossas próprias palavras é, até certo ponto, fazer um relato bivocal das palavras de outrem; pois as “nossas palavras” não devem dissolver completamente a originalidade das palavras alheias, o relato com nossas próprias palavras deve trazer um caráter misto, reproduzir nos lugares necessários o estilo e as expressões do texto transmitido.

Desse modo, até aqui, pode-se concluir que o discurso jornalístico nada tem de distinto do que o do romance. Assim, todo texto conterá um diálogo, mais ou menos evidente, no qual participará o autor do texto: um concerto de vozes do texto jornalístico. Isso implica dizer que a pretensa objetividade com a isenção são engodos.

4.1.1 PARÓDIA

Vamos avançar no sentido da demonstração das possibilidades estruturais de introduzir a voz de outro. Bakhtin estudou a estilização, a variação e a paródia, como gradação na busca pela reprodução da palavra alheia.

Affonso Romano de Sant’Anna, partindo do russo, introduziu o conceito de paráfrase – que, de algum modo, foi tangenciado pelo russo, à medida que ele aborda o discurso direto e indireto, maneiras parafrásicas do discurso.

A aplicação desses quatro conceitos serve ao estudo literário, ao enquadramento das obras, às técnicas da tradução. Nosso objetivo é empregá-los na formatação da teoria do jornalismo.

Sant’Anna coloca Tynianov como um marco na sofisticação do conceito da paródia, então confundida como *burlesco*, ou como mero sinônimo de *pastiche*, trabalho que se resume a juntar peças de outro, empregado este conceito das artes. Segundo Sant’Anna, Tynianov foi seguido por Bakhtin, que se tornou referência obrigatória nos estudos sobre paródia e sobre carnavalização.

Iuri Tynianov, em seu texto sobre Gogol e Dostoiévski, publicado em 1919, já teria tratado o assunto paródia. Como podemos observar, os conceitos de paródia postos pelos dois russos se referem exclusivamente à literatura; sabemos, entretanto, que são empregados nas artes, de um modo geral.

Por paródia em literatura, entende-se um efeito de linguagem que busca subverter completamente o texto original. Trata-se do contradito do modelo original. Nessa técnica, portanto, parte-se expressa e declaradamente de um modelo original – há uma voz de

referência, sem a qual a paródia perde o sentido, no entanto, ao subverter esse sentido, a paródia consolida o modelo matriz, aliás, vive dele – sem ele não haveria aquela.

Vejamos os exemplos trazidos por Sant’Anna (1998, p.24):

Texto original: Gonçalves Dias
 Minha terra tem palmeiras
 Onde canta o sabiá,
 As aves que aqui gorjeiam
 Não gorjeiam como lá.

Exemplo de paródia: Oswald de Andrade em Canto de Regresso à Pátria:

Minha terra tem palmares
 Onde gorjeia o mar
 Os passarinhos daqui
 Não cantam como os de lá.

Ocorre um completo deslocamento, tendo, sim, o texto original como ponto de partida. O discurso romântico inicial sofre profunda politização, análise crítica, basicamente na substituição de *palmeira* por *Palmares*, com o emprego da paronomásia – palavra com sons semelhantes, mas com sentidos diferentes. A metáfora da árvore, visão do dominado, pela do quilombo, exemplo de resistência contra a ordem colonial. A genialidade está no fato de que Oswald consegue ao mesmo tempo ser irônico e crítico. Aqui se plasma claramente a maestria da paródia, revelando-se plena e totalmente. Desse modo, constata-se como se pode partir da palavra de outrem e enriquecer esta palavra por meio do dialogismo bakhtiniano.

Esse dialogismo fica ainda mais interessante à proporção que as falas se dão no deslocamento do tempo e do espaço. Nesse concerto literário, Oswald possibilitou que Gonçalves Dias pudesse dialogar com o quilombo. Aliás, o romântico trazia como tema a escravidão. O resultado foi seguramente mais pluralizado, mais dinâmico e histórico.

Moisés Massaud (1982, p.388) define a paródia:

Designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria. O intuito da paródia consiste em ridicularizar uma tendência ou estilo que, por qualquer motivo, se torna conhecido e dominante.

Um modernista satirizando um romântico. No entanto, resumir a paródia à simples possibilidade de ridicularizar o original não é o suficiente, como vimos, pelo efeito estilístico, pela crítica social – como se pode imaginar menos séria que o original? A paródia é bem mais do que assinala Massaud. Além disso, a paródia poderia ser considerada um texto menor comparado ao original, assim como a comédia seria inferior à tragédia. Novamente chegamos

à conclusão que isso não ocorre e que esta se revela como visão elitista e limitada da arte de recompor as palavras do outro.

Segundo Bakhtin, dialogismo é pôr a palavra de um a conversar com a palavra de outro. Para além da valoração, trata-se de uma técnica a serviço da arte de escrever.

Vamos a um exercício.

As caricaturas, sempre em espaço nobre nas páginas dos periódicos, são parodísticas, ao destacar este ou aquele elemento do retratado. Na série de Luis Fernando Verissimo, *As Aventuras da Família Brasil*, temos a representação da típica família classe média brasileira, com todas as suas contradições. Verissimo cria um espelho no qual o homem urbano pode mirar-se, entretanto o espelho é distorcido, com o fito de destacar algum aspecto. Seguindo ainda Sant'Anna (1998, p.12):

Por isto, Shipley, mais acuradamente, registraria que o termo grego paródia implicava a idéia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto. A origem, portanto, é musical.

O deslocamento do conceito da música para a literatura produz bom rendimento, assim como a interface entre literatura e artes plásticas produziu o deslocamento do conceito de pastiche.

4.1.2 ESTILIZAÇÃO

O que temos, até este ponto, é a constatação de que nossas palavras ecoam a de outrem, assunto visto exhaustivamente por Bakhtin. Estamos no ponto de examinarmos as técnicas empregadas para isso. A atenção deve ser dada ao *quanto* desviamos do texto original. Na paródia, o desvio é grande, e esse desvio possibilita uma riqueza intensa na aproximação de contrastes.

Observemos outro exemplo dado por Sant'Anna (1998, p.24):

Cassiano Ricardo em *Um dia depois do outro*

Esta saudade que fere
Mais do que as outras quiça,
Sem exílio nem palmeira
Onde cante um sabiá...

O distanciamento do texto original de Gonçalves Dias é menor – o autor declaradamente inspira-se no romântico, mas não o nega, como fez Oswald no exemplo

anterior. Portanto, agora temos a *estilização*, que não provoca rupturas, confirma o texto original, apenas impondo a voz de um novo autor, com outra leitura.

Sant'Anna (1998, p.13-14) traz Tynianov, que estudou tanto a paródia quanto a estilização:

A estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo cada um de seus elementos pelo cômico); a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas, quando há a estilização, **não há mais discordância**, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia. (o grifo é nosso)

A estilização não quer a ruptura, mas a confirmação, ela aquiesce à obra trabalhada. O efeito já não é o mesmo. De qualquer modo, é importante observar que a estilização e a paródia estão na mesma linha de diálogo, mudando em gradação.

A voz do autor, na paródia, mostra-se maior do que a do original, produzindo um efeito de quase-apagamento do original, que fica imobilizado e superado pela paródia. Na estilização isso não ocorre, as vozes têm o mesmo peso, equivalem-se, o original permanece forte: a estilização lhe dá mais autoridade e notoriedade.

Bakhtin (1993, p. 154) interessou-se pelo romance, porque percebeu nele a arena de um embate produtivo, rico e dinâmico do dialogismo.

O romance serve-se duplamente de todas as formas dialógicas de transmissão da palavra do outro, elaboradas na vida cotidiana, e nas relações ideológicas não literárias as mais variadas. Em primeiro lugar, todas essas formas são representadas e reproduzidas nos enunciados familiares e ideológicos – dos personagens do romance, e também nos gêneros intercalares – nos diários, nas confissões, nos artigos de jornal etc. em segundo lugar, todas as formas de transmissão dialógicas do discurso de outrem podem igualmente depender indiretamente dos problemas da representação literária do sujeito falante e de sua palavra com uma orientação para a representação da linguagem, submetendo-se com isso a uma transformação literária precisa.

Como o romance prosifica a literatura, traz o embate social, a palavra do outro elaborada prosaicamente, está prenhe de relações ideológicas. O pensador russo classifica as categorias da linguagem do romance para além dos diálogos puros, destaca a *hibridização*, que é a mostra de diferentes linguagens numa mesma língua. O híbrido intencional representa a consciência do personagem e a consciência e vontade do autor. São variados os depoimentos de autores afirmando que seus personagens acabaram tendo vida própria, como se descolados

da vontade do autor. No híbrido intencional, as duas consciências linguísticas permanecem individualizadas, separadas.

Isso é bem distinto do híbrido orgânico, porque aqui há um entrelaçamento, uma sobreposição, uma fusão completa que elimina a individualização – surge uma massa densa e sombria, implicando excelente efeito estilístico.

Em nossa literatura, temos um narrador-personagem dos mais famosos: Bentinho. A voz dele, como narrador, está claramente diferenciada. No entanto, sabemos que a voz do autor, Machado de Assis, sobrepunha-se à voz de Bentinho, como num exercício do ventríloquo com o seu boneco. Sabe-se que era Bentinho quem narrava, mas o quanto do autor havia na voz de Bentinho é impossível determinar. Uma zona sombria se impõe ao romance, dando-lhe mais vida e riqueza.

Quanto mais sofisticados forem os métodos narrativos, tanto mais orgânico será o processo de hibridização dialógica.

Talvez possamos retornar a nosso livro de força: Os Sertões. A voz do autor paira onipresente e onipotente sobre a narrativa – os personagens não têm voz expressa, suas opiniões não aparecem: Antônio Conselheiro jamais foi ouvido. Portanto, não há a organicidade acima descrita – isto o aproxima do jornalismo, que busca o híbrido intencional, a individualização das vozes. Temos, agora sim, uma diferenciação entre jornalismo e literatura, jornalismo e romance.

Convém dizer que essa distinção não torna Euclides menos literário, simplesmente não empregou toda a liberdade que a ficção possibilita com a organicidade das vozes.

4.1.3 – PARÁFRASE

Esta palavra provém do grego *para-phrasis*, repetição, continuidade. Portanto, ela está ao lado da cópia, da imitação, bem distintos dos conceitos destacados até agora. Esta técnica pretende ser uma reprodução a mais fiel possível do original, colocando o parafraseador como uma figura menor do que o original. Voltemos aos exemplos de Sant'Anna (1998, p. 24):

Carlos Drummond de Andrade, no poema Europa, França e Bahia:

Meus olhos brasileiros se fecham saudosos
 Minha boca procura a Canção do Exílio,
 Como era mesmo a Canção do Exílio?
 Eu ando tão esquecido da minha terra...
 Aí terra que tem palmeiras

Onde canta o sabiá!

Não se trata aqui de julgar qual o melhor poema, em absoluto. Dentro do diálogo estabelecido com Gonçalves Dias, Drummond submete-se a uma posição vocal menor, pois reproduz a voz integral do autor.

Vamos buscar agora exemplos do jornalismo, que de fato é nosso objetivo final. Em 1992, um fato revolucionou o país: a renúncia do presidente da República Fernando Collor de Melo. Em 27 de maio daquele mesmo ano, Dimenstein (1992, p. 2) escreveria na Folha de S. Paulo, sobre as suspeitas que já se acirravam:

Em toda a história do Brasil, raramente um presidente foi atacado tão duramente e com tanto estardalhaço público em sua honra. Independente de provas, dissemina-se a suspeita ou a convicção de que Fernando Collor está envolvido em irregularidades administrativas.

Ele foi eleito carregando a bandeira da luta contra a corrupção. Já era complicadíssimo quando as acusações atingiam sua assessoria direta. Mil vezes mais incômodo é quando o próprio dono da bandeira é acusado com tanta dureza.

No mesmo dia, na mesma página, Otto Lara Resende (1992, p. 2):

Aqui entre nós, que ninguém nos ouça. Quem é que não sabia desse segredo de polichinelo? Nos clubes Grã-finos, aqui no Rio e aí em São Paulo. Em Brasília então, minha Nossa Senhora! Nem seria o caso de dizer que era à boca pequena. Como diria a minha avó, até o defunto Elias, que nasceu cego, surdo e mudo, e já tinha morrido, até ele estava farto de ouvir histórias.

Dentro da dupla objetividade versus subjetividade, poder-se-ia dizer que Dimenstein busca comentar com mais objetividade o fato. Resende, ao contrário, mostra-se totalmente literário, repleto de recursos linguístico, totalmente subjetivo: traz a voz da avó; afirma que todos já sabiam, em Brasília, no Rio e em São Paulo. E para encerrar, a voz do defunto Elias. Dimenstein é mais objetivo, evidentemente, pois não apela a defuntos. Entretanto, dado por dado, estamos no mesmo nível, no sentido de que as informações também não estão claras:

Raramente um presidente foi atacado tão duramente; o dono da bandeira é acusado; dissemina-se a suspeita.

Nas duas primeiras citações, há voz passiva analítica, com a omissão do agente da passiva; no terceiro caso, é voz passiva sintética. Não há defuntos, mas não há agentes explícitos das ações assinaladas.

Por conseguinte, cabe a pergunta: Qual dos dois tem mais qualidade informativa?

Por óbvio que os estudantes de jornalismo, país afora, aprendem como referência o primeiro texto – o segundo não se aprende em escola.

De qualquer modo, o binômio falacioso não consegue apreender a extensão do problema.

Tendo como referência o fato em si, podemos afirmar que Dimenstein dialoga com esse fato, a renúncia de Collor, empregando a estilização, ou seja, há uma via dupla, concorrentes: o fato e o estilizador. O estilizador aponta para o fato, não discorda dele.

A diferença, portanto, está no emprego da técnica: a estilização e a paródia.

Não mais agora em relação ao texto original, como propôs Bakhtin, mas substituindo-o pelo fato jornalístico. Com isso, chegamos ao ponto central de discussão nesta dissertação.

A busca do jornalismo não é pelo fato, mas pela paráfrase do fato.

Resende subverte completamente a notícia, empregando a paródia. Segredo de *polichinelo*, de palhaço, *que ninguém nos ouça*, emprega a ironia. Não busca explicar a notícia, mas subvertê-la, mostrando a demagogia da sociedade – e dos jornalistas – diante das denúncias contra o presidente. Ele desmascara a hipocrisia que envolve o poder e suas relações. Resende supera o fato em si, as suspeitas, com algo ainda maior: o cinismo que envolve o poder. Segue Otto no mesmo artigo (1992, p. 2):

E não é caixinha de dona Baratinha, não. Uns trocados gorjetas e comissões. Hoje são milhões. Bilhões de dólares, nesta época de recessão e de penúria. Foi assim, num clima de diz-que-diz, que se fez na sombra o misterioso perfil do personagem. O tal PC, que voa de jatinho. E tem jeitinho para tudo. De repente, é como se fosse rompido um pacto secular. Um juramento sagrado. Vem abaixo a muralha do silêncio.

Paulo Cesar Farias não é *qualquer baratinha*, e a palavra *caixinha*, no diminutivo, fica ressaltada – utiliza também a paranomásia jatinho e jeitinho. No final, *pacto secular*, *muralha do silêncio* referem-se ao rompimento da hipocrisia reinante.

A esta altura, comparemos a paráfrase com a paródia. Nesse confronto, a segunda é o oposto ao fato jornalístico, ela subverte a ordem expressa, revolve as aparências e perquire os hábitos. Mais criativa e reveladora, utilizando recursos linguísticos mais dinâmicos e ricos, a paródia é a revolução, a paráfrase é a continuidade. A paródia é a ruptura; a paráfrase é a permanência. Dentro do discurso bahktiniano, a paródia é força centrífuga; a paráfrase, centrípeta. Voltemos a Sant'Anna (1998, p. 29):

Ora, a ideologia tende a falar sempre o mesmo e do idêntico, a repetir suas afirmações tautologicamente diante de um espelho. Por isto é que, assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos denunciando o próprio jogo e colocando as coisas fora de seu lugar “certo”. Já a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si. Nesse sentido, ela difere da paródia, pois, nesta, a máscara denuncia a duplicidade, a ambigüidade e a contradição. Por isso é que, usando um paralelo numa linguagem mística, se pode dizer: a paráfrase faz o jogo do celestial, e a paródia faz o jogo do demoníaco.

A ruptura se dá pelo desvio completo oferecido pela paródia, ela é a não-continuidade, a individualidade, e por isso deve ser assinada, há um autor totalmente desnudo diante de nós.

A paráfrase é o noticioso factual, confunde-se com o fato, sem sê-lo, compõe com ele uma única voz, provocando o efeito chamado de *condensação*.

Se no modelo teórico objetividade versus subjetividade busca-se o fato, nessa nova proposição, a busca se dá pela *condensação*: a fusão do fato com sua paráfrase. Quanto à paródia, o compromisso é pela ruptura do fato.

Se a paródia é um texto autoral, na paráfrase ele compõe uma voz a mais, sem a mesma expressividade. Para Sant’Anna (1998, p. 30): “O texto parafrásico pode converter-se também numa outra enfermidade, num tipo de afasia que é a ecolalia: repetição sonora do discurso alheio”. Não apenas, acrescentaríamos, sonora, mas também ideológica.

O processo de modificação iniciado pelo Diário Carioca rompeu não com a subjetividade, mas com a estilização ou com a paródia, buscando, agora, a paráfrase. Nessa tentativa, eliminou-se gradualmente da imprensa o rebarbativo, a bijuteria, o desnecessário. Tomado desse modo como modelo reinante, a serviço da objetividade, deu ao jornalista e ao jornal a feição profissional necessária naquele momento histórico. No entanto, a ecolalia tomou conta do discurso nos jornais, com apenas algumas brechas, patrocinadas pela crônica, hoje quase extinta, e pelos articulistas.

Dito isso, a busca do jornalismo não é pela objetividade; mas pela parafrasia, mais especialmente pela *condensação*.

5 OS CAVALEIROS DO APOCALIPSE

O ranço cotidiano dos jornais sofreu um abalo em 1º de maio de 1991: Otto Lara Resende estreava na página 2 da Folha de S. Paulo.

Premido nas laterais por três editoriais e uma coluna opinativa, que muda de autógrafa diariamente; acima, por dois artigos que igualmente alternam de proprietário, Otto reiniciava uma carreira de sucesso na imprensa brasileira. Para a revista *Imprensa* (1992, p. 14):

Houve um momento, no primeiro semestre de 1991, em que a grande novidade da *Imprensa de São Paulo* era um jornalista de 69 anos de idade, com mais de meio século de profissão. Para aumentar a perplexidade que então se instalou entre muitos de seus leitores e colegas, ele desembarcava num jornal, a *Folha de S. Paulo*, onde até bem pouco tempo parecia proibido ter mais de 30 anos. E não era só: sua coluna, publicada todos os dias da semana, com exceções das terças-feiras, e, ainda, aos domingos, primeiro na hoje extinta *Folha D*, depois no *Caderno Mais*, trazia um colorido e uma graça até então inéditos na circumspecta página 2, de alto a baixo dominada pela política e pela economia. Como se isso não bastasse, a prosa do novo colunista volta e meia passava ao largo dos mandamentos do *Manual de Redação* da casa – sem maior cerimônia, por exemplo, ela abria frases com o pronome pessoal *me*.

Enfim, qual era a grande novidade? A surpresa é alguém escrever alheio às convenções modernas em jornal de vanguarda, nos anos 90. E mais, ainda, disputava a audiência com os nomes mais famosos do veículo, na página nobre dos editoriais e da linguagem objetiva. A coluna do Otto representava um animal estranho na selva de concreto da página 2 da *Folha de S. Paulo*.

Sobretudo representava mais. Otto dialogava com o resto da página, visto que opunha à linguagem sisuda, aos assuntos prementes da nação, assuntos vários, outros, dispersos e pessoais, como se estivesse debochando dos fatos urgentes do jornalismo moderno.

E isso atraía, constantemente, leitores.

Otto não compôs vasta obra, dado que o jornalismo tomou seu tempo. No currículo do sexagenário revolucionário figuram *O Lado Humano* (1952); *Boca do Inferno* (1957); *O Retrato na Gaveta* (1962); *as Pompas do Mundo* (1975); *Elo Partido* (1992), todos contos e um romance, *O Braço Direito* (1963). Em 1979, ingressou na Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira número 39.

Fardão à parte, a novidade durou de 1º de maio de 1991 até 29 de dezembro de 1992, quando foi republicada sua primeira crônica naquele jornal, em homenagem ao escritor, falecido em 28 do mesmo dezembro.

Por este estranhamento em página nobre em tão importante veículo, cabe analisar o fenômeno Otto mais estreitamente e concluir pelo seu ato revolucionário do fazer jornalístico, pela total inversão da lógica da notícia. O sucesso de Otto deveria levar os

veículos de comunicação à época a uma revisão de seus textos, a uma crítica aos cânones estreitos da pirâmide. Otto representou uma pílula de sucesso não bem avaliada até hoje pelos meios de comunicação impressos. Servirá também como exemplo para este trabalho no aspecto de que o fato não é o mais importante no jornalismo, mas as pessoas, ou melhor, os personagens. Foi exatamente isso que fez o Novo Jornalismo americano, ao dar relevo aos indivíduos, ao acompanhar suas rotinas – deixando o fato como secundário, para escândalo dos puristas do jornalismo objetivista. É igualmente o que fez o jornalismo pós-64, revisionista, que denunciou, agora não nas páginas dos jornais, mas em livros, as atrocidades da ditadura militar. Segue-se a literatura-jornalismo de Ruy Castro e Fernando Morais. Em todos estes casos, este tipo de literatura ainda não teve uma análise melhor, ora vista como jornalismo, ora vista como literatura, ora vista como gênero híbrido.

Naquele momento histórico, começo dos anos 90, a Folha de S. Paulo alcançava tiragens significativas, especialmente com a crise do governo Collor, e surgiria um tipo consagrado de jornalismo: o denunciismo.

A contratação do cronista coube a Matias Suzuki Júnior, editor-executivo da Folha. O receio maior de Otto era justamente escrever na página 2, território da política e da economia. Segundo Suzuki, em depoimento à revista *Imprensa* (1992, p. 14): “O que o jornal pretendia era exatamente o contrário: injetar novos temas, abrir uma janela numa página árida”.

A medida deu certo, evidentemente com Otto, e foi repetida até hoje, com a substituição por outro profissional também antigo da mídia, com experiência larga e texto educado nos tempos que pirâmide havia, mas não no jornalismo: Carlos Heitor Cony.

A página 2 passou a ser uma arena entre a total subjetividade do texto de Otto com a objetividade árida de seus parceiros. A luta estava posta.

A economia e a política disputavam as manchetes e o maior número de matérias. O que pode interessar mais ao leitor do que as trocas de ministros, os desmandos sucessivos dos governos e os ditames da economia globalizada? Esse era o desafio da novidade sexagenária. Para Suzuki, no mesmo depoimento à revista *Imprensa* (1992, p. 14):

Algum tempo atrás, por exemplo, ele divertiu e comoveu seus leitores com a história do desaparecimento do seu gato Zano. Jornal é muito brutal, muito duro, desgastante, todo dia massacrando o leitor com as realidades pesadas, observa Matias Suzuki. “O mundo ficou assim, o Brasil pior ainda”. Nesse contexto, Otto veio resgatar uma idéia de mundo menos para baixo, e sempre de um ponto de vista original.

Diante das urgências do mundo povoado por dramas e holocaustos, o gato Zano pode parecer deboche. Talvez algo de somenos, no qual os senhores empertigados das Bolsas de Valores, executivos ou empresários, dediquem uma simples “olhadela”, desinteressada e com ares de superioridade. Em um primeiro momento. No depois, vencem o primeiro parágrafo, chegam ao quarto ou quinto, quiçá terminem a leitura da crônica e esbocem, vejam só, um sorrisinho de cumplicidade. Vitória do autor.

E se o jornal é “duro”, “árido”, “desgastante”, não estava justamente em tempo de mudá-lo? Voltemos a Suzuki (1992, p. 14):

As reações dos leitores não tardaram. Poucas vezes tivemos repercussão igual, registra Matias, informando que Otto logo se tornou um dos colunistas mais lidos na Folha, ao lado de Jânio de Freitas e Gilberto Dimenstein. O índice de leitura entre mulheres, ele acrescenta, na masculina página 2, aumentou consideravelmente após a entrada do novo colaborador.

Vitória do gato Zano, que conseguiu, também, arregimentar leitoras, iluminar a página, colorir o jornal. E o veículo não quer justamente isto: ser lido por um maior número de pessoas, não importando o sexo, credo e time pelo qual torcem?

O gato pode ser mera distração, se o fosse, já resgataria um pouco de humanidade ao texto e à página sisuda da Folha. Mas vai além, informa, atualiza dados, resgata a memória e a pesquisa, tão longe do jornalismo atual. Apenas aparência de ingenuidade, Otto vai, na brincadeira e na despreensão, falando de assuntos áridos, com habilidade de um cirurgião em nariz de madame.

Contudo, havia outra tarefa para Otto.

A objetividade tratava do livro recém-lançado pela ex-ministra Zélia Cardoso de Mello. Coube a Fernando Sabino a tarefa de escrever a biografia da ministra. Os críticos de plantão não pouparam o escritor por emprestar sua pena à causa menos nobre. Naquele momento, Zélia estava sendo satirizada pelo seu envolvimento com outro ministro.

Como sair em defesa de um velho amigo, conterrâneo, mosqueteiro do grupo “Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse”? Helio Pelegriño não poderia fazê-lo, tampouco Paulo Mendes Campos, os dois já mortos, restava a Otto essa tarefa, entretanto o ambiente era hostil, não poderia ferir suscetibilidades. Não havia um clima favorável para empreender a tarefa de defesa. Sabino deixou o amigo em situação difícil.

Resultado, a crônica “Um escritor, uma paixão”, publicada em 29-12-1991; o título já fazia alusão clara ao fato.

(...) Outro dia dei com os documentos de uma festa de 1941. (...) o discurso de Murilo Rubião, chamando o homenageado de Benjamim. Sim, era um garoto de 17 anos que tinha publicado o seu livro de estréia: 'Os grilos não cantam mais' (...) Louvei o jovem estreante com um severo distanciamento. Estava fingindo de crítico de verdade. (...)

50 anos! Volvido este tempão, sou insuspeitíssimo para enaltecer, agora bem perto, o escritor de 1941. Ninguém o supera na consciência literária. Os mais velhos logo reconheceram o recém-chegado. Teve sempre a admiração dos melhores. Merecida. (...) Ninguém foi mais fiel à sua vocação do que Fernando Sabino. E à sua paixão realizada; a literatura.

Não é apenas o desagravo ao amigo; mais do que isso, é o resgate da história daquele escritor, de todo o seu trabalho, atirado ao lixo pela associação com a desastrada ex-ministra.

Do gato Zano ao amigo Sabino, um Otto eclético e polemista, que consegue atrair leitores abordando algo extremamente simples: a própria vida. No assunto Fernando Sabino, o fato em si, o livro publicado e criticado, é menor do que o indivíduo.

Além de buscar assunto na sua própria vida, Otto conseguiu desencavar outros já polemizados, guardados entre acadêmicos e professores de literatura: a possível traição de Capitu a Bentinho, no livro Dom Casmurro de Machado de Assis.

Naquele ano, a cobertura de vestibular seguia a mesmice de sempre, privilegiando o fato: cursos mais procurados, número de candidatos etc. Otto repousou os olhos sobre algo menor, examinou a prova de português e resolveu polemizar. Vejamos novamente Resende (1992, p. 2):

Se entendi bem as questões propostas e as resoluções que saíram no FOVEST 92, a prova não apenas opta pela versão do ciúme, como nela insiste de maneira tão enfática que nem admite sombras de controvérsia. (...)

Pois nessa prova do vestibular, o drama do Bentinho se apresenta como 'centrado no ciúme doentio e na suposta traição da esposa'. Suposta? De onde os senhores professores fizeram este despropósito e o passam aos imberbes e indefesos vestibulandos?

Dom Casmurro saiu em 1900. Machado morreu em 1908. Nenhum crítico nesses oito anos jamais ousou negar o adultério de Capitu.

E segue arrolando um número de argumentos, nos quais o cronista afirma a traição de Capitu. Desinteressante? Imprópria a uma página econômico-política? Ao contrário, o mérito de trazer ao público comum uma discussão acadêmica foi tão grande que as repercussões diversas se seguiram.

O resgate de Machado e a polêmica acerca de Capitu mexeram com o imaginário da literatura – polêmica que ainda movimenta professores de literatura. A atualização do assunto não só pôs a polêmica traição na ordem do dia, mas também questionou verdades soberanas dos professores que elaboraram as provas de vestibular. São açoitados publicamente, têm suas orelhas puxadas: “Machado merece respeito!”, grita o cronista indignado.

É necessário contextualizar a Folha de S. Paulo naquele momento histórico. Estávamos em pleno processo de impedimento do governo Collor, culminando com a votação pelo impedimento em 29 de setembro de 1992. A Folha foi um dos veículos que liderou a campanha contra Collor, dentro de sua linha editorial, que buscava isenção, pelo fato de não precisar de verba publicitária do governo, justamente pelo grande número de assinantes.

O jornal da moda trazia consigo o manual de redação, que industrializava cada vez mais a notícia. Brasília era inquestionavelmente o centro nervoso de informações, e os grandes veículos disputavam a primazia da descoberta de novos desmandos da figura sinistra daquele governo: PC Faria.

Enquanto isso, Otto abordava a traição de Capitu, pois há vida inteligente no verso da notícia vigente, da pauta do dia.

Em 16 de janeiro de 1992, a polêmica serviu de capa para a *Ilustrada* sob o título “Capitu retorna e provoca polêmica sobre infidelidade e chauvinismo – professores discordam de Otto Lara Resende e defendem a ambigüidade de Capitu”.

Antônio Gonçalves Filho assinou a reportagem local, e assinalava as repercussões da crônica inicial, afirmava que a polêmica estava chegando à Inglaterra, onde o livro estava sendo lançado. Depois relaciona um sem-número de professores que apoiam e que discordam do cronista.

Esse tipo de jornalismo, que inverte a pauta e busca o lado humano, foi a grande lição de Otto. É bem verdade que o cronista estava isento da faina diária da redação, que aprisiona o profissional e o industrializa. A mecânica bruta das redações não permite vislumbrar um horizonte além da pauta rasa da mídia.

Enfim, a notícia não está no fato, mas no indivíduo, pois ele é quem produz o fato, sem ele não há fato. A lógica da pirâmide deveria dar primazia a uma das cinco perguntas fundamentais do texto jornalístico: quem?

5.1 A SUBJETIVIDADE NA CRÔNICA ESPORTIVA – A APROPRIAÇÃO

Quando o capitão Carlos Alberto ergueu a taça Jules Rimet, em 1970, o brasileiro já era cativo do futebol. O gesto simbólico do lateral direito mostrava a supremacia de um povo naquele esporte, três campeonatos mundiais: eram 90 milhões em ação.

Este esporte já estava inserido na rotina do povo, inclusive na linguagem cotidiana com expressões conotadas do futebol: estar impedido, dar de bico, cobrar o escanteio e cabecear na área, todas são expressões empregadas fora do contexto futebol. Vejamos alguns exemplos de Fernandez (1974, p. 34):

Adhemar de Barros driblou os adversários. (O Cruzeiro, 1-9-1960)
 O escore fica 3 x 1 favorável a Sérgio Magalhães, sem contar as bolas na trave e os argumentos com efeito que os lacerdistas botam pra corner – como aquele da Av. Chile, por exemplo, que o juiz, até agora não sabe se confirma o gol, ou se manda bater Pênalti. (Última Hora, 1-9-1960)
 O Jânio na Europa está driblando todos os coleguinhas repórteres de lá. (Jornal do Brasil, 28-11-1960)

Os grandes estádios eram testemunhas de domingos repletos de torcedores, de acontecimentos com repercussão nacional. Nos anos 70 do século passado, o Campeonato Nacional passou a ser visto via satélite, em transmissão nacional.

Falar sobre futebol era, sobretudo, uma questão de sociabilidade, de boa informação. Escrever sobre o jogo, uma tarefa que exigia o rescaldo dos acontecimentos de domingo, o exame apurado do detalhe, da jogada de efeito. O jornalismo nessa área trazia a narrativa do final de semana, destacando os acontecimentos.

Nelson Rodrigues, cronista de futebol antes mesmo da televisão, misturava literatura à narrativa futebolística, carregando de subjetividade, criando personagens inexistentes, termos novos. Nelson foi uma singularidade na crônica esportiva.

Em 1958, o Brasil conquistou o primeiro campeonato mundial, na Suécia. Na Crônica publicada em 12 de julho do mesmo ano, na Manchete Esportiva, sob o título *É chato ser brasileiro!* Rodrigues (1993, p.60, 61) conseguia transcender a arte do futebol das quatro linhas, aplicando esta arte à literatura e à vida do brasileiro:

Dizem que o Brasil tem analfabetos demais. E, no entanto, vejam vocês: - a vitória final, na Copa da Suécia, operou o milagre. Se analfabetos existiam, sumiram-se na vertigem do triunfo. A partir do momento em que o rei Gustavo da Suécia veio apertar as mãos dos Pelés, dos Didis, todo mundo aqui sofreu uma alfabetização súbita. Sujeitos que não sabiam se gato se escreve com “x” iam ler a vitória no jornal. Sucedeu essa coisa sublime: - analfabetos natos e hereditários devoravam vespertinos, matutinos, revistas e liam tudo com uma ativa, uma devoradora

curiosidade, que ia do “lance a lance” da partida até os anúncios de missa. Amigos, nunca se leu e, digo mais, nunca se releu tanto no Brasil. E a quem devemos tanto? Ao escrete, amigos, ao escrete que, hoje, é o meu personagem da semana, meu múltiplo personagem. Personagem meu, do Brasil e do mundo.

Enquanto as crônicas narravam objetivamente o grande acontecimento, Nelson punha Pelé e Didi no plural, a representar a horda de brasileiros analfabetos, apertando a mão da realeza. Tudo em Nelson era hiperbólico; e o futebol, um processo coletivo. A vitória do escrete era a vitória da nação. Ele empreendia essa paixão, que era sua paixão, especialmente pelo pó de arroz (Fluminense), nas páginas dos periódicos, fazendo da narrativa esportiva uma peça de literatura.

Uma crônica sobre o jogo impõe a narrativa cronológica da partida. Essa é a paráfrase da contenda; Nelson Rodrigues impunha a estilização ao fato – não tinha compromisso com a narrativa detalhada, inventava personagens, uns deles era o *Sobrenatural de Almeida*, para explicar o inexplicável. Empregava sempre o vocativo *amigos* para fazer um chamamento ao leitor. Impunha-se como autor, em texto totalmente autoral, logo estilizado.

No Rio Grande do Sul, Ruy Carlos Ostermann certamente é o comentarista mais respeitado e de trajetória de sucesso. Trabalhou na Calda Júnior e fez história no comentário esportivo da Rádio Guaíba. Em final dos 70, transferiu-se para a RBS, primeiro como diretor da Rádio Gaúcha, com a qual cobriu a Copa do Mundo de 1978, na Argentina, depois como comentarista de todas as mídias da casa.

Dono de um estilo muito próprio, seja nas crônicas diárias dos veículos em que trabalhou, seja nos comentários nas rádios, Ruy passou a ser conhecido como *O Professor*. Assim chamado pelos colegas jornalistas de todo o país.

Filósofo por formação, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cassado pela ditadura, diretor de escola, deputado estadual e secretário de educação, a trajetória de Ruy Ostermann foi singular. Sua linguagem era totalmente distinta da linguagem comum dos comunicadores que trabalham com este esporte. Se um comentarista simplesmente dizia que o lateral avançava pela direita, Ruy buscava um vocabulário idiossincrático: o lateral fazia evoluções pela direita.

Esses estranhamentos, a exemplo dos estranhamentos empregados por Nelson Rodrigues, dão ao texto, seja ele escrito seja oral, a característica da estilização, estudada neste trabalho.

Ostermann escreve sobre variados assuntos, especialmente os não-relacionados ao futebol. Ao que parece, ele emprega o futebol apenas como motivo inicial para tratar de

outros. Em suas viagens, motivadas pelo esporte, aborda a culinária, os hábitos locais, o tempo etc.

Em 1986, o país acompanhava a Seleção Brasileira na Copa do México, a mobilização era contra a França, último obstáculo para a grande final. O Brasil, depois da vitória no mesmo México em 70, amargava derrotas em 74, na Alemanha, em 78, na Argentina, em 82, na Espanha. Eram três copas do mundo sem seu maior ídolo: Pelé. A conquista do título era uma imposição, uma necessidade nacional. O escrete verde-amarelo vinha de vitórias significativas: 4 x 0 contra a Polônia; 3 x 0 contra a Irlanda do Norte.

Depois de um empate sofrido contra o time Francês, o time nacional perderia nos pênaltis por 4 x 5. Ao comentarista isento caberia a explicação racional da amarga derrota, no entanto Ostermann (1992, p. 106-107) faz uma reflexão interior que descortina a própria dor do cronista, de tal monta que soa como um desabafo. Se em Nelson, no exemplo aqui firmado, temos a exaltação, a comemoração do campeonato vencido, o brasileiro dentro do processo coletivo, em Ruy vemos o cronista, singularmente dolorido, mergulhado em reflexões que transcendem a mecânica do jogo.

(Essa vitória da França me faz muito mal. Muito mal. Sei melhor do que muitos que o futebol foi exaltado, que houve uma celebração dele a cada jogada e desfecho. Mas sou brasileiro e me vergo com dores pelo corpo.

A verdade do futebol é uma lixa, um pedaço de pau, e fala francês ao meu ouvido como se eu fosse um preso político e quisessem a minha confissão. Nada tenho a confessar senão que fui vencido com a nossa seleção. Helás.)

Estive sentado no mercado público dessa cidade. Mesas simples com toalhas de plástico, uma senhora gorda que sorri para mim e pergunta se quero comer. São três horas da tarde, estou sozinho, um pouco triste. Sim, quero comer. A senhora sorri satisfeita. Ela tem panelas de alumínio muito grandes sentadas em cima da chama do gás. Espicho o pescoço, olho para dentro de uma delas. Pozole? Pergunto. Sim, era Pozole, um sopão de milho que ferve e apetece. (...) Estou, agora, atrás de uma pirâmide com uma colher na mão. A bondosa senhora me olha a distancia esfregando as mãos. Pagarei meia hora depois dois dólares.

(Não esperava menos dos franceses. O futebol evoluiu na direção do que eles estão fazendo em campo: uma ocupação inteligente e talentosa do meio campo, dois avantes desbravadores na frente e esses avanços pelas surpresas despencadas dos flancos. Não há mais surpresas no futebol que não sejam aquelas elaboradas lentamente pelo meio campo. A surpresa é um assomo de talento. Me vergo a esse fato diante da vitória francesa que registro com pesar, torto nesta máquina de escrever.)

Vou sair à rua agora, vou sentar na praça. Esse sentimento do jogo eu quero gozar numa solidão indispensável. Os tapadinhos, terra da minha solidão, gostam das praças, sentam nelas para nada, apenas pelo prazer de serem vistos. Eu nesse banco fico quieto e me revejo continuamente como um assistente do que sempre vi e só aos poucos vou decifrando em mim mesmo.

Em vez do exame do jogo, da acusação inevitável ao treinador, de críticas veladas ao jogador que perdeu o pênalti, os responsáveis diretos pela frustração, o cronista prefere

relatar seu sentimento de dor – que é, enfim, o de todo o torcedor, e depois se deixa levar pela fome angustiada diante de uma “pirâmide com uma colher na mão”. Traduzia o sentimento alheio através de seu cotidiano, de sua angústia; colocava o leitor no objeto lido, representava-o.

O exame do fato ficou entre parênteses, em menor proporção do que seu momento pessoal de dor. Há uma busca da compreensão da derrota, mas a frustração é maior e não pôde ser contida pelo cronista, que a revela ao leitor. Ele abre seu mundo. Compara o gosto da derrota à confissão arrancada pelo preso político – num país que acabara de sair de longa ditadura, ele próprio cassado pela ditadura. Encontra conforto diante da senhora gorda, que, após servi-lo, torna-se bondosa.

O cronista não tem respostas definitivas; não lhe cabe neste momento o exame acurado do fato. A paráfrase seria insuficiente para traduzir o sentimento de frustração; a estilização não desvia totalmente do fato. Os trechos da crônica que estão fora dos parênteses representam a negação do fato, o desvio é, portanto, muito mais acentuado. De outro modo, a visão dolorida do cronista não é parodística, como já foi descrito no subcapítulo anterior. De que forma defini-lo então?

Assim, o lamento do cronista está em lugar do exame do jogo em si, ou seja, do fato. Há uma troca, uma inversão, a paráfrase está colocada de cabeça para baixo. Eis justamente a surpresa. O que Ostermann utiliza é a *apropriação*. Voltemos a Afonso Romano de Sant’Anna (1998, p. 43):

A técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas. Principalmente pelas experiências dadaístas, a partir de 1916. Identifica-se com a colagem: a reunião de materiais diversos *encontráveis no cotidiano* para a confecção de um objeto artístico. Ela já existia nas ready-made de Marcel Duchamp, que consistia em apropriar-se de objetos produzidos pela indústria e expô-los em museus ou galerias, como se fossem objetos artísticos. (o destaque é nosso)

A técnica da apropriação consiste no deslocamento; a utilização de elementos conhecidos fora do espaço normal. Ela possibilita um corte no cotidiano, oferecendo uma re-apresentação. O cotidiano da crônica esportiva seria o fato esportivo mais importante do momento: a derrota dramática da Seleção Nacional. Porém, Ostermann utiliza outros elementos do cotidiano, decorrentes, distantemente, do futebol, e os re-anima, os re-apresenta em lugar do fato.

Os anos 60 foram pródigos em apropriações. Elas eram instrumentos da contracultura, foi assim com os hippies, ao utilizarem vários estilos conjugados, mesclando o

novo com o velho, o oriental com o ocidental. Cada indivíduo busca a diferença, a individualidade no vestir. Segundo Sant’Anna (1998, p. 47), os Beatles igualmente se apropriaram da moda militar, numa clara alusão crítica.

A iconoclastia dos anos 60 provocou a desmitificação dos heróis em quadrinhos. Ainda segundo Sant’Anna (1998, p. 76): “Na televisão surgiu uma nova versão de Batman e Robin, onde se introduziu uma humanização dos tipos, às vezes, perto da comédia”.

Dessa feita, a paráfrase está para a estilização, à medida que ambas estabelecem um conjunto de similaridades com o fato; a paródia e a apropriação estabelecem um conjunto de distinções em relação ao mesmo fato.

Voltemos às crônicas de Ostermann (1976, p. 76), agora tomando o tom hiperbólico de Nelson Rodrigues:

Se não fosse o último dos passarinhos e não estivesse, mais do que nunca, tratando a pires de leite uma úlcera histórica, o dia de hoje seria de Nelson Rodrigues para uma crônica patológica, transcendental, com gemidos e apelos patéticos aos Sobrenatural de Almeida, no subsolo das chuteiras imortais – porque só um texto absurdo e sideral pode explicar o inenarrável e imemorial que foi o desastre, o tombo, a hecatombe sofrida pelo Internacional. Ninguém a explica, há uma espécie de omissão lógica e racional, o temor e conspurcado, naquilo que fede e suja todos os textos, todas as frases, nem uma criança levada ao amor pelo colorado sob a mão suave e paternalista está autorizada a dizer o que foi aquilo. Sequer a palavra dos inocentes, estaria vociferando pelos corredores da apoplexia o Nelson Rodrigues, explica o inexplicável.

Mas se aquele jogo foge das razões do futebol, as suas conseqüências são anotações frias e objetivas, uma matemática simples e desagradável. E nela ressurgem o Cruzeiro que parecia liquidado pelo Grêmio naquela noite tão enérgica e ao mesmo tempo tão amável para os interesses do futebol gaúcho: Tostão tem 11 pontos perdidos, um menos do que Internacional e Flamengo que jogam amanhã, “*a lãs cinco em punto de la tarde*” como dizia o poeta Federico Garcia Lorca num longo poema sobre a morte do toureiro. E um poema sobre a morte, reconheço, é a pior lembrança possível. O leitor outra vez desculpa o cronista e eu sigo adiante.

Aos recursos grandiloquentes, à lembrança de Rodrigues, temos adjetivações binárias, também característica de Nelson: *texto absurdo e sideral, omissão lógica e racional*. Temos ainda gradação: *desastre, tombo, hecatombe*.

Além desses recursos literários, o autor novamente se apropria de motivos longe do futebol, agora com a poesia de Lorca. A crônica tinha simplesmente que comentar a derrota do Internacional diante do Cruzeiro, e o que significa isso na competição. O cronista ampliou o fato, levou-o a outros horizontes para enriquecê-lo.

Em várias oportunidades, Ostermann usa linguagem metalinguística, na crônica a seguir, ele justamente discute a crônica diante do fato, do jogo, do detalhamento do jogo em contraposição a um universo subjetivo, pouco factual em torno dele. O próprio cronista revela a dificuldade de tratar o factual. Vejamos Ostermann (1973, p. 17):

O primeiro Grenal foi numa tarde muito antiga e bastante imprecisa nos detalhes. Me trouxeram pela mão, me largaram de pé, junto a uma trave do parapeito. E não me lembro de mais nada, sequer do cheiro de éter. Era o tempo da burra inocência. Depois, sim, fui me educando, até que um dia mandaram escrever uma crônica de Grenal. Pedissem para escrever sobre touradas, pedicures, Maria Degolada, e eu seria ainda um assustado aprendiz de jornalista, mas a caminho do trabalho, perguntas organizadas, abertura de texto já começando a ser pensada. Mas o Grenal era um pouco de mais. Estavam, sem saber, me quebrando a espontaneidade de vê-lo, queriam que eu o examinasse com frieza e método. Claro, como sempre, eu era um exagerado. Estavam me pedindo menos. Me pediram que falasse dos gols, das jogadas, que desse os destaques. E não esquecesse os detalhes.

Essa palavra sempre me perseguiu, os detalhes. Na crônica de uma partida de futebol ela não queria dizer nada. Detalhes era o nome do juiz, dos auxiliares, a renda, os times e o tempo dos gols. Detalhes era um texto pequeno, substantivado, que no geral os editores colocavam num canto de página. Eram importantes os detalhes, mas não tanto, e a sua triste justificativa era esta: sempre havia quem quisesse ler tudo.

Mas nos detalhes, me esquecia, e isso é imperdoável, entravam também, sem qualquer provocação aparente, as anormalidades. Um jogo de futebol podia ter uma anormalidade, isso a princípio me intrigou. Uma anormalidade é um fato grave, decisivo. Mas não era, eu ainda não tinha aprendido a curiosa semântica do futebol, ou da literatura do futebol. As palavras não precisam ser exatamente o que as palavras estão dizendo. Elas podem, por exemplo, dizer uma coisa bem simples. As anormalidades não eram um defeito, uma ruptura do Ego, uma deformação do caráter de uma partida de futebol. Era, na verdade, coisas muito simples. O juiz não deu dois minutos de desconto na partida, uma anormalidade. O time entrou com atraso no campo, outra. As anormalidades, aprendi de uma vez para sempre numa manhã do Ghilosso, eram entidades perfeitamente sociáveis. Não passavam de uma amável correção da realidade. É verdade, às vezes elas eram quase sinistras. Mas então não eram mais chamadas de anormalidades. Ganhavam outro lugar no jornal, e até passavam para um colega de maior experiência. A perna quebrada, por exemplo. Daquele tempo até esta tarde de domingo nem passou tanto tempo como possa estar imaginando o leitor. Foram dez anos talvez, não me lembro mais. O Grenal foi me ensinando a enfrentar um pouco a vida, a conhecer as pessoas, e se o futebol não é como a tourada, que permitiu os melhores textos de Hemingway, porque o futebol não lida com a contraposição rigorosa da vida e da morte (e este é o único tema digno da literatura), ele tem uma nobreza diante da vida que não desmerece a preocupação de entendê-lo. E se é certo que na Inglaterra em 66 eu tive de reavaliar alguns conceitos provincianos para me ajustar rapidamente a uma nova realidade – um futebol científico, rigoroso, elaborado por etapas sucessivas, o magnífico espetáculo de uma ação coletiva exaltando o indivíduo – o Grenal é a forma precisa da minha relação com Porto Alegre, com as pessoas que moram em Porto Alegre, e que vêm do interior para Porto Alegre como eu mesmo fiz, sei lá quantas vezes, deslumbrado e bobo diante do entusiasmo uniforme e imenso do público. Não é apenas um jogo de futebol, é uma recriação, uma vitória da imaginação e um engrandecimento pessoal. E estas solidificações que foram se acumulando hoje me fazem um cara feliz, comprometido com esta realidade que exige uma alta definição das pessoas, o nobre jogo da bola.

Ostermann consegue nesse texto expressar a diferença que existe em apenas se ater aos fatos ou transcendê-los. Dos fatos ligados ao jogo, há os detalhes e as anormalidades. Discute o valor destas palavras dentro do contexto futebol e define o que o jornalista deve buscar na peleja de domingo. Para o cronista, o futebol, mais especificamente o Grenal,

transcende isso, porque é matéria de vida, ensina a viver – a tal ponto que o Grenal serviu-lhe para enfrentar a vida e conhecer as pessoas.

É dessa elevação que tratamos neste capítulo. A paixão do cronista pelo jogo, pelo evento, precisa buscar elementos fora dos detalhes e das anormalidades.

Percebe-se em seu texto alusões à literatura, como na outra crônica transcrita abordando Lorca, agora temos Hemingway. Decorre disso um estranhamento ao mundo do futebol: afinal, que relação Lorca e Hemingway têm com o esporte bretão? Novamente o cronista fala de si, mais da sua relação com o mundo do futebol do que propriamente do futebol: essa colagem de elementos revela a apropriação.

A riqueza de recursos tira a crônica esportiva do marasmo, do clichê, do previsível: por isso, tanto Nelson Rodrigues quanto Ruy Carlos Ostermann são libertários, como a paródia e a apropriação os são. Como já citamos aqui Afonso Romano de Sant’Anna, elas são demoníacas, rompendo com o bom-mocismo da paráfrase. Voltemos a Sant’Anna (1998, p. 75).

Curiosa a relação entre o eixo parafrásico e os regimes totalitários. Veja-se o que ocorreu com a arquitetura italiana durante o fascismo de Mussolini, o que ocorreu com o cinema alemão durante o nazismo, e com a arte em geral na Rússia e na China depois das revoluções comunistas. A arte passou a ser a arte da reprodução, da cópia. A arte foi submetida a um texto autoritário, a um código imóvel. Os artistas deixaram de ser criadores, para serem súditos.

Nelson Rodrigues e Ruy Carlos Ostermann produziram textos com marcas autorais, valendo-se dos recursos da literatura, tratando de assunto que busca a paráfrase, conseguiram transcender o fato esportivo, a movimentação da bola, a expulsão do jogador, e até mesmo o gol. Usaram tão somente o futebol a fim de discutir assuntos mais amplos, ou discutir suas vidas. Essa marcação de autoria perenizou essas crônicas. Senão, estariam desatualizadas.

Se houvesse a limitação estreita do factual, a crônica esportiva brasileira teria perdido estes dois momentos importantes. O fato foi de somenos.

6 AS TENDÊNCIAS ATUAIS DO JORNALISMO

Se quisermos fazer uma visita ao século recém-acabado, a fim de traduzi-lo, dissecá-lo, obrigatório torna-se examinar a narração jornalística. Ela percorreu o século XX como nenhuma outra forma de narrar percorreu. Acompanhou as tendências modernas,

modernizou-se, criou profissionais próprios inseridos em ambientes cujo objetivo é traduzir os grandes acontecimentos do mundo a um número cada vez maior de pessoas. Daí ganhou relevo e fama.

Desse contato, o jornalismo muitas vezes fez parte da história, a exemplo da derrocada de Nixon e mais proximamente do impedimento de Collor. Assim, o jornalismo confunde-se com a própria história. Isso significa dizer que da pretensa função de relator distante dos fatos, o fazer jornalístico é participante, atuante cada vez mais deles – logo não poderá ser isento na medida que faz parte da própria sociedade. Tornou-se força política à parte (acima de governos com mandato demarcado), e grandes grupos empresariais de comunicação são entidades dentro do sistema, com seus interesses cada vez maiores, dada a multiplicidade de atuações como empresas que o são. Para Wainberg (2002, p. 408):

Os mercados monopolizados ou oligopolizados por empresas de comunicação encabeçadas por empresários não-jornalistas têm provocado imensa preocupação e reflexão em decorrência do poder que tais *moguls* acabam concentrando em suas mãos e o impacto potencial que suas decisões podem ter na formulação do clima de opinião pública de uma comunidade sobre um tópico determinado.

Em seguida, Wainberg relata que, no Brasil, a década de 20 do século passado assistiu ao surgimento de inúmeros novos títulos: “O país revelava-se sedento de informação desde o alvorecer da República, o que provocaria um crescimento de 72% no número de publicações noticiosas no período de 1912 e 1930, elevando o número de jornais para 260 no país em 1930”.

Estava formada, portanto, a indústria da notícia.

6.1 OS PERÍODOS DO JORNALISMO

A sociedade é composta por uma infinidade de forças atuantes extremamente complexas de tal modo, que se torna impossível delimitar, estreitar ou generalizar conceitos. Assim o é com o pós-moderno.

Não se trata aqui da busca por conceituação do que seja pós-modernismo – polêmica singular, e no mais das vezes estéril. Vamos, simplesmente, enquadrar o fazer jornalístico nessa tendência inquietante. Mais do que isso, seria interessante perguntar se essa mídia consegue traduzir o mundo veloz e em constante transformação – de que modo está inserida nessas mutações.

Para dar mais relevo a essas afirmações, parece interessante trazer uma visão histórica e marxista a fim de comparar os estágios do capitalismo com os do jornalismo. Jameson (2006, p.61) cita Mandel:

(...) que houve três momentos fundamentais no capitalismo, cada um marcando uma expansão dialética com relação ao estágio anterior. O capitalismo de mercado, o estágio do monopólio ou do imperialismo, e o nosso, erroneamente chamado de pós-industrial, mas que poderá ser mais bem designado como o do capital multinacional.

E segue Jameson relacionando esses estágios com o realismo, com o modernismo e com o pós-moderno.

Dessa maneira, o estágio a que Wainberg se refere, logo após a instauração da República, identifica-se com o modernismo. Surgem os grandes grupos empresariais no Brasil, em especial, Os Diários e Emissoras Associados. Esse fato, por si só, já traria profundas transformações a esta atividade.

Nessa modernidade do jornalismo brasileiro, foram introduzidas as novas formas de construir um texto. Era o tempo de ganhar maioridade, desprender-se totalmente da Literatura, como forma de ganhar identidade própria, e de entrar em escala empresarial, de acordo com os novos tempos. O fazer jornalístico precisava de um método científico, verificável, palpável, e não mais ficar ao sabor da subjetividade de jornalistas, que se confundiam com escritores. O jornalismo nasceu da literatura, como um ramo desta, um apêndice.

6.2 O PRÉ-MODERNISMO

Outra realidade surgiria após Euclides da Cunha e após a maturidade da República: as revoluções havidas na metade do século passado buscaram uma fronteira concreta entre a ficção e o jornalismo. Para tanto, criou-se a teoria da pirâmide e buscou-se a objetividade em contraponto à subjetividade. Estava feita a separação. Isso quer dizer que jornalismo passava a ser algo totalmente distinto da literatura. Atendia-se, portanto, a um estágio de Mandel, o do monopólio. O jornalismo tinha de entrar na era da esteira, da produção em série, da grande indústria para ser produtivo, não poderia, de modo algum, continuar a ser praticado por homens das letras, num processo ainda artesanal.

Surge a figura do jornalista pago para retratar tão somente fatos, sem opinar. Segue a teoria da pirâmide, do lide, que padroniza o texto. O autor expesso, manifesto,

inserido euclidianamente na matéria, agora se esconde por debaixo da pirâmide, não se pode mostrar, pois isso seria literatura – e a modernidade execra a literatura.

Essas mudanças, de qualquer modo, seguem-se como exigência das próprias transformações pelas quais passa a sociedade. O jornalismo, por fazer parte desta, adapta-se às novas circunstâncias. O passo seguinte é verificar como o fazer jornalístico entra na era do pós-moderno ou na lógica do capitalismo tardio.

6.3 O PÓS-MODERNISMO

Em Pós-Modernismo ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio, Jameson busca mostrar que a lógica é mesmo cultural. Uma nova sociedade muda o comportamento em todas as áreas, não apenas os aspectos econômicos, mas o novo homem pós-moderno é fruto de uma mudança total. A globalização, nesse sentido, não é apenas um acontecimento econômico, mas, sobretudo, cultural. Para ele, as transformações econômicas iniciaram especialmente no pós-guerra – entre 1945 e 1973, naquilo que ele chama de curto “século americano”. Decorre daí justamente o capitalismo tardio, com a substituição das regras imperialistas para uma lógica de empresas transnacionais, substituindo as antigas multinacionais. Estas transferiam tecnologia obsoleta para países periféricos; aquelas, tecnologia de ponta para os países do Terceiro Mundo, buscando vantagens relacionadas a taxas e a impostos e liberaram-se dos organizados sistemas sindicais do Primeiro Mundo.

Associado a isso, temos o capital volátil, de exploração de taxas de juros e negócios cada vez mais crescentes em todas as partes do planeta. O capital sem fronteiras vai buscar o mercado de bolsas – isso apoiado pelas novas tecnologias. Evidentemente que o impacto no trabalho, na sociedade, nos hábitos cotidianos do homem comum será sentido.

É justamente nesse pós-guerra que o jornalismo ganha maturidade – e as modernas técnicas são empregadas largamente.

No que tange à cultura, o impacto ocorrerá nos anos 60, emblemático em matéria de revoluções comportamentais. Havia a necessidade de se quebrarem paradigmas, de rupturas profundas no conservadorismo – a moda, a sexualidade, a música irão expressar esses radicalismo.

A paisagem humana atual das grandes metrópoles mundiais atesta um embaralhamento de tendências no vestir, com roupas orientais misturadas a alusões ao antigo. A arquitetura não fugiu a isso no surgimento de shoppings *kitsch*. Entretanto, há um aspecto

muito importante nas observações de Jameson (1991, p. 28) trata-se do apagamento da distinção entre a alta cultura e a cultura de massa.

De fato, os pós-modernismos tem revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem “degradada” do brega e do kitsch, dos seriados de TV e da cultura do Reader’s Digest, dos anúncios e dos motéis, dos late shows e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura – com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias dos romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistérios e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não são mais apenas “citados”, como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância.

Ocorre a invasão nas mais sérias livrarias e feiras de livro de literatura de auto-ajuda, de neurolinguísticas e dos dez passos para ficar rico. Essa literatura não se apresenta como algo esporádico, sucesso de um autor ao acaso, mas de uma variante literária altamente disputada por grandes editores – e que de risível e pouco sério, passa a ter status no mundo chamado intelectual.

A literatura de experiência, com ex-prostitutas, ex-marginais dando relatos de suas biografias – modelos internacionais, de alta conta em banco, vão expor sua vida pobre na pequena cidade do interior até o sucesso nas passarelas internacionais, ex-namoradas de pilotos de fórmula 1 estarão em evidência mostrando sua vida íntima ao mundo.

Dentro do mundo pós-moderno, vale tudo para chegar à celebridade, especialmente mostrar sua vida particular em sites específicos. Os programas estilo *big brother* servem de exemplo de como o prosaico vira célebre; de como a rotina do indivíduo transforma-se em acontecimento midiático; o RAP constitui-se numa clara expressão do prosaico celebrado pelos meios de comunicação: a vida da periferia, narrada informalmente, com rimas e metáforas pobres, é festejada como novo gênero musical. A favela carioca torna-se ponto turístico, visita obrigatória de estrangeiros interessados no exótico distinto do exótico marcadamente brasileiro: não mais a fauna e a flora estudadas por pesquisadores desde o século 18, notadamente o caso de Auguste de Saint-Hilaire, que em 1816 empreendeu uma viagem de seis anos, percorrendo 2.500 léguas no lombo de muares no interior do país, com o objetivo de pesquisar o novo continente.

Agora a miséria cotidiana da favela, do favelado, é arte, é exótica, é atração. Jamais Euclides da Cunha, que cunhou a palavra favela para designar as miseráveis construções dos conselheiristas no final do século XIX, poderia imaginar isso.

E o marginal da favela, o traficante, é figura pop pós-moderna em confronto com a imagem de Che Guevara, ou de um Antônio Conselheiro. O herói pós-moderno não tem ideologia, causa ou virtudes. Não se exaltam mais as ideias, coisa do passado – exalta-se o

indivíduo pelo indivíduo. Qual a distinção entre o ganhador do *big brother* e o traficante da vez no morro carioca? A celebridade pós-moderna é aquela que se deu bem no sistema – que apareceu na Revista Caras, que foi entrevistada no *talk show* do momento.

Para não perdermos Jameson (1991, p. 32), voltemos ao que ele sintetiza como as características essenciais do pós-moderno.

(...) uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na ‘teoria’ contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; um conseqüente enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura ‘esquizofrênica’ (segundo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática.

Segue-se a profunda relação disso com a tecnologia e o que Jameson chama de “canibalização aleatória de todos os estilos do passado”.

Neste trabalho, abordaremos especialmente a questão da esquizofrenia, da fragmentação e da ahistoricidade do texto jornalístico pós-moderno.

Jameson analisa algumas obras de arte para dar exemplos mais concretos de suas teorias. Um importante artista dessa fase é Andy Warhol, lembrado em especial por *Diamond dust shoes*, comparado aos sapatos de camponês de Van Gogh.

Warhol é um mestre em expressar a mercantilização – exemplificada na famosa imagem da sopa Camp’bells; na transformação de mitos, como Marilyn Monroe, em mercadoria.

6.4 O PASTICHE

A paródia é um recurso literário bastante comum. Ela se apropria do texto original e lhe impõe outra leitura, desta vez ridicularizando o original. É claro que a imitação recai sobre autores consagrados, com estilo marcado e facilmente perceptível. Essa leitura cômica tem no fundo o objetivo de criticar certas tendências. De qualquer forma, a paródia nada mais faz do que dar relevo à obra matriz, por considerá-la emblemática de uma era.

Entretanto, o que nos interessa propriamente aqui é o conceito de pastiche, originado das artes visuais, e trazido como uma característica do pós-modernismo. Voltemos a Jameson (2006, p. 23):

O pastiche, assim como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, o discurso em uma língua morta; entretanto, ele é uma

prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico.

Passaremos a examinar agora, como exemplo de texto pós-moderno do jornalismo, a matéria intitulada *Já vai tarde*, publicada na Revista Veja em 27 de fevereiro de 2008, p.70, matéria escrita por Diogo Schelp (2008, p. 70 a 79).

Vale frisar que a escolha da revista Veja se dá pela importância deste veículo de comunicação. Isso também ocorre porque as revistas semanais romperam completamente os cânones da objetividade, buscando formas textuais próximas à literatura.

Essa volta ao texto literário e o rompimento completo com o fato (já exaustivamente relatado em outras mídias) não significa dizer que devam ser rompidas as longas aprendizagens do jornalismo no século XX. A ética, a apuração das informações, as pesquisas detalhadas continuam sendo extremamente importantes, independentes de o texto ser mais ou menos literário; independentes do número de metáforas empregadas, ou das técnicas de discurso (direto, indireto) o bom jornalismo deve seguir padrões de apuração.

Por ser a revista Veja emblemática e antiga publicação de tradicional empresa, ela foi escolhida como exemplo. As revistas semanais ou mensais tornaram-se campo aberto para experiências textuais muito próximas da literatura.

Em 1953, levado a julgamento pelo crime de ter enviado seus primeiros seguidores para um ataque suicida a um quartel, o jovem advogado Fidel Castro Ruiz assumiu a própria defesa e o fez de forma magnífica. Antecipando a retórica magnética, grandiosa, arrogante, mas farsesca que o caracterizaria pelo resto da vida política, disse aos juízes: “A história me absolverá”. Passou-se mais de meio século e, aos 81 anos, conceda-se, Fidel está diante do tribunal da história. Visto o sofrimento que infligiu ao povo durante 49 anos como senhor absoluto de Cuba, a absolvição está fora de cogitação. Cabe recurso? Não dá mais tempo. Fidel está em fase terminal de uma grave doença e, na semana passada, anunciou que não mais concorreria à eleição indireta que escolhe o presidente e o comandante-em-chefe das Forças Armadas.

Confrontando o texto aos cânones do jornalismo tradicional, que preconiza a objetividade, vemos apenas subjetividades. Não há fatos descarnados de leituras individuais, pelo contrário, na presente matéria, emerge um jornalista que se revela por inteiro no texto, julgando, indicando, dando opiniões as mais diversas. A matéria é de opinião, totalmente parcial, em que o autor toma a voz da história como um juiz, condena a figura de Fidel, não lhe dá recurso e, como se não bastasse, ainda serve como porta-voz do povo cubano, numa generalização simplista.

O autor não se dá ao capricho cínico de pôr essas palavras na voz de outros personagens, para mostrar pseudo-isenção. Nem ao menos isso. Declara-se por inteiro autor, subjetivo, opinativo e senhor da história.

Juiz da história que assassina a própria história, ao iniciar o texto com alusão a um episódio histórico, sem historicizar – emprega um recorte, uma imagem de um Fidel jovem. Os adjetivos empregados para seu discurso (farsante, arrogante, grandioso, magnético) dão bem a base do que busca o texto: matar a própria história e construir uma imagem fragmentada de Fidel, imagem que convém à Revista. Nesse sentido, a figura que vai brotando do texto não se parece com Fidel; trata-se de um *pastiche*, de uma colagem de fragmentos. Daí porque não é *paródia*, não traça uma imagem parodística, bem humorada, satírica de Fidel; pois, como vimos, a paródia acaba prestando reverência ao original, imitando seus maneirismos.

Esse narrador *onisciente, onipresente*, voz predominante no texto, sobreposta às outras vozes, e, o mais grave, sobreposta aos fatos, revela-se por inteiro, sem medo, sem receio. As outras vozes ouvidas são apenas ilustrações desbotadas diante desse autor inteiro.

O pós-moderno do jornalismo é um gênero extremamente grave – esse tipo de matéria é, em verdade, um artigo, mas um artigo não assinado por uma autoridade, por um profissional do jornalismo que trabalha explicitamente com opinião, e sabe-se que sua coluna é opinativa, com a responsabilidade da opinião de quem a proferiu. Esse jornalista não tem o peso de sua história, pode ser um profissional qualquer, mesmo assim são alçados a comentadores da história.

Compare-se esse tipo de produção textual ao texto euclidiano analisado aqui. Há em Euclides da Cunha a sua história, um sentido de fundo, um elemento de coesão que busca no texto dos sertões. Ele quer mostrar a carência da educação em um país continental – ele quer retratar a injustiça. Na Veja, a história é assassinada, sem culpa, com objetivos não declarados.

É jornalismo, dentro do conceito de Jameson de pós-moderno, por criar, montar uma figura fragmentária do personagem analisado e por ser o jornalista uma celebridade, não um profissional a serviço da informação, serviçal dos fatos. O jornalista pós-moderno está acima dos fatos, manipula-os a bel-prazer, seleciona partes que lhe convêm, corta elementos que lhe interessam e cria esse verdadeiro frankstein. Mais grave ainda: essa nova forma de jornalismo tornou-se comum, especialmente nas revistas semanais, nos cadernos de cultura – laboratórios de franksteins.

Pois um grande e enorme frankstein emerge do texto da revista Veja, Fidel Castro, retaliado, cortado, fragmentado em mil porções, é reconstruído pela matéria desse jornalismo pós-moderno. Digna obra de Andy Warhol, uma imagem de um Fidel em múltiplas cores, como Warhol fez com Marilyn Monroe.

Observemos mais atentamente para os recursos empregados por Diogo Schelp (2008, p 73):

Seus apaniguados viram o gesto como prova de desprendimento do comandante e evidência de modéstia e renúncia pessoal em benefício da pátria. **Tudo** encenação.
 (...) **Todo** o político tem de ser bom mentiroso. Para ser Fidel é preciso, no entanto, ser um grande farsante. Ele é um dos maiores que a história conheceu.

Observe-se atentamente ao uso dos pronomes indefinidos *todo* e *tudo*. Como indefinidos que são, provocam um tom de generalização – recolhe o antecedente e joga numa única palavra generalizadora. Nesse caso, recolhe toda a história em pequenas pinceladas de *pastiche*. Na sequência, emprega o generalizador para sintetizar os políticos, num tom preconceituoso.

Garcia (1983, p. 300) aborda a questão do silogismo, lógica que parte da generalização para a especificidade, empregando, desse modo, o raciocínio dedutivo. Por esse método, a frase destacada da revista Veja se expressa da seguinte maneira:

Todo o político é mentiroso. (premissa maior)

Ora, Fidel é político. (premissa menor)

Logo, Fidel é mentiroso. (conclusão)

O silogismo é composto da premissa maior, generalizante ao iniciar pelo pronome indefinido; da premissa menor, iniciada pelo *ora*; da conclusão, iniciada pela conjunção coordenativa conclusiva. Para Garcia (1983, p. 301): “O silogismo pode ser válido, quanto aos seus aspectos formais, e verdadeiro, quanto à matéria, ou não ser uma coisa sem ser outra.”

O silogismo montado é válido, porque está formalmente correto, contudo não é verdadeiro, pois a conclusão estará correta se as premissas forem corretas. O fato de existir um bom número de políticos que não são mentirosos torna todo o silogismo falacioso. A premissa menor está correta, mas se a premissa maior não for precisa, correta, todo o silogismo será falacioso.

É exatamente este silogismo falacioso, no qual é baseado o preconceito: Todo o negro é ladrão; ora, ele é negro; logo, ele é ladrão. Todo o judeu é sovina. Ora, ele é judeu; logo, ele é sovina. Voltemos a Garcia (1983, p. 304):

Nem sempre, entretanto, temos consciência de se estar elaborando em nós mesmos um silogismo completo. Às vezes, o que aflora no plano da consciência é apenas a conclusão, traduzida em expressão verbal, em ações, impulsos ou comandos. Mas, antes dela, ou melhor, por baixo dela, subjaz como nos icebergs uma elaborada série de processos mentais, que chega a ser bem extensa quando inclui ainda a indução, que, como sabemos, fornece os elementos ou dados para a generalização que vai ser a premissa maior quando se aceita pacificamente, tacitamente, a regra ou norma que nela se contém. Resulta daí um silogismo truncado ou incompleto, a que a lógica dá o nome de *entimema*.

Esse *entimema* da lógica existe no sentido de se declarar que alguém é político e, rapidamente, formar-se o silogismo acima e concluir-se de que o cidadão é mentiroso. Isso quer dizer que metonimicamente sendo alguém político é o mesmo que ser mentiroso. Esta figura de linguagem torna igual uma coisa à outra – formando no caso o *entimema*.

Por conseguinte, a matéria de Veja se apropria do *entimema* metonímico de igualar políticos à mentira. Por sua vez, o emprego do *tudo*, em *tudo encenação*, tem um caráter de resumo, resumo totalizante e simplificador. Ao empregar essa técnica, destrói-se a história, constrói-se o *pastiche*. Conclui-se que o *pastiche* sofre um processo metonímico – uma aproximação da figura de Fidel ao *pastiche* de Fidel, para que o *pastiche* substitua o original.

Continuemos com Schelp (2008, p. 70):

Vai anunciar o corte da cota de leite para a população adulta de Havana? *Diga* à multidão que não faltará leite para as crianças. Vai ter de recuar, desmontar os mísseis atômicos soviéticos e devolvê-los a Moscou? *Diga* que Cuba é soberana e pode ter as armas que quiser (...).

Na sequência, o jornalista repete o verbo no imperativo *dizer*, como se uma voz surda repetisse insistentemente a ordem a Fidel, repetisse a mentira às massas, à multidão. A essa repetição damos o nome de *anáfora* – uma palavra repetida no início de cada período.

O prazer em matar em cada parágrafo a história se segue. O jornalista passa a régua e, em poucas canetadas (ou estocadas no teclado de seu laptop) resume o governo e a figura do líder cubano. Para Schelp (2008, p. 71):

Ajuda muito a banir a imprensa, dominar a televisão e o rádio (...)
Ajuda a enjaular por tempo indeterminado, e sem juízo formado, toda a oposição (...)

Ajuda muito a abolir as liberdades individuais (...)
Eis a grande obra de Fidel Castro em meio século de governo.

Novamente a anáfora, seguida de uma conclusão em tom de resumo, destruindo a capacidade de remontar a história.

Na formação do pastiche, além da anáfora, da metonímia, emprega-se a ironia – recurso linguístico extremamente eficiente: “Nem que quisesse, a saúde debilitada e a velhice lhe permitiriam candidatar-se a algo mais do que uma vaga no jazigo dos heróis na Praça da Revolução.” (2008, p. 70)

Ironiza a decadência do líder: “O que será de Cuba depois que Fidel for se encontrar com Marx no céu dos comunistas?” (2008, p. 71)

Cria um lugar, um céu próprio, no qual coloca personagens tão díspares da história, Fidel e Marx.

Dentro da exposição ora apresentada, é forçoso comparar, se isso é possível, o texto de Euclides, seus métodos aos da matéria em questão. Euclides foi a campo, vivenciou a Guerra de Canudos. Levou consigo suas ideias, sua subjetividade – não esqueçamos que foi a serviço do jornal Estado de S. Paulo, como adido do governo – logo parcial. Era anticonselheirista, como já mostramos. Ao cobrir o conflito, construiu outro juízo, percebeu, na vivência da própria guerra, o nordeste, o sertão. Coube a ele traduzir ao homem urbano o sertão, com suas asperezas e peculiaridades.

O jornalismo pós-moderno, estilo laptop, é jornalismo de mesa, um *desk-journalism* de celebridade, não está interessado em ideologias, na busca de fatos novos que revisem os conceitos iniciais da pauta. Uma matéria trabalhada descobre outros enfoques, transforma-se, como *Os Sertões* transformaram-se. Lembremo-nos: a celebridade se basta.

A capacidade de tornar a história um quadro morto não para. A matéria forma um pastiche não apenas da figura do político, mas também de Cuba. Novamente Schelp (2008, p. 72):

A revolução cubana foi produto da vontade de uma frente ampla de estudantes, partidos políticos, organizações profissionais e contou com o entusiasmo da população cubana. O objetivo capaz de aglutinar toda essa gente era a restauração da Constituição democrática de 1940, rasgada pelo ditador Fulgencio Batista. Fidel traiu todos eles. No fim de 1959, já tinha iniciado a repressão política. Dois anos depois, aproveitou-se das rivalidades da Guerra Fria para instalar o comunismo e se tornar cliente da União Soviética. Fuzilou antigos aliados, destróçou famílias e arruinou as esperanças de duas gerações de cubanos.

A simplificação é fantástica, à medida que consegue definir a política de Fidel em poucas linhas. A Guerra Fria, período extremamente complexo das políticas internacionais, é

apenas *aproveitada* pelo governo cubano. Pelo pastiche resultante de Fidel, com os verbos *fuzilar, destroçar e arruinar*, a pergunta que se impõe é como esse tirano assassino ainda é idolatrado por grande parte da população?

Uma leitura um pouco mais crítica não se convence desse pastiche primário.

Para finalizar o texto, a matéria acusa o governante cubano de ser o articulador da Crise dos Mísseis e de ter planejado o fim do mundo – o apocalipse tem nome: Fidel Castro. Para Schelp (2008, p. 79):

Além do mais, é bom lembrar, num momento de absoluto fanatismo, Fidel tentou deflagrar a III Guerra Mundial. Em 1962, ele conseguiu que Nikita Kruchev instalasse mísseis nucleares em Cuba. Nos treze dias febris que se seguiram, a humanidade esteve perto da aniquilação. Por fim, Moscou aceitou retirar o armamento em troca da promessa de que a ilha não seria invadida. Sabe-se que Fidel tentou empurrar a União Soviética a levar o confronto até o limite do inimaginável. Assustados com a gravidade do que tinham vivido, John Kennedy e Kruchev deram início ao processo de coexistência pacífica entre as superpotências.

O líder soviético e o presidente americano são, enfim e por fim, pacificadores e marionetes nas mãos do tresloucado Fidel. O pastiche emprega um verbo – saber, em *sabe-se que* – sem que haja um agente humano para a ação. Ou seja, trata-se de uma verdade surgida dos céus, divinamente colocada entre nós: a celebridade jornalística que escreveu a matéria tem o dom divino da adivinhação – dom que, seguramente, vem de outros céus, e não dos céus dos comunistas.

A Editora Abril é um dos maiores grupos de comunicação do Brasil. Nos anos 60, investiu sério no jornalismo, lançando a revista Realidade, um marco importantíssimo. Em 1967, a Veja surgiu com a necessidade de atender a uma demanda, tornar a notícia um produto à venda – um modelo de notícia glamurizado, superficial, destacando não a notícia mais importante, mas a mais atraente. Para Nassif (2003, p. 7), o modelo foi de tal modo bem-sucedido “que assegurou à revista a liderança incontestada das revistas semanais e da formação de opinião nacional até hoje”.

São 40 anos de atividade constante, de liderança, logo a importância do periódico como forma de narrar sua época é incontestável.

Se estamos diante de uma nova etapa no jornalismo, parece que ela é extremamente perigosa – não se trata de algo eventual, mas de uma tendência firmando escola. Mais grave ainda é considerar isso como natural e comum. A comunidade intelectual e sites importantes denunciaram o *imbróglio* da Revista Veja. No entanto, estamos falando sobre a mais importante revista semanal – a mais antiga, de longa tradição. Isso significa dizer que a atividade jornalística se vê profundamente afetada pela escola firmada por este semanal.

De outra parte, o que faz este periódico nada mais é do que expressar uma lógica cultural que se sobrepõe a todas as atividades. Esse pós-jornalismo não foi, portanto, fundado pela Veja, mas consequência, seguindo as ideias de Jameson, de uma superestrutura: a matéria analisada aqui da revista assemelha-se aos quadros de Andy Warhol.

Nassif (2003, p. 3) expressa a identidade do jornalismo neste século:

Em fins dos anos 60, a imprensa descobriu o jornalismo econômico. No início dos anos 70, o jornalismo de negócios. No fim dos 70, o jornalismo crítico. Nos anos 80, o jornalismo de serviços. Nos anos 90, o jornalismo denunciatório. No ano 2000, falta à imprensa se descobrir.

Pois o jornalismo que se funda hoje é o do pós-modernismo, o jornalismo da celebridade, o jornalismo em si mesmo, feito para si, a olhar-se no espelho tal qual Narciso. O jornalismo não mais servil ao fato, mas usando-o para celebrar-se, para tornar-se o fato.

No entanto, há uma questão ainda por esclarecer. Se, como se afirmou aqui, o jornalismo é a narrativa deste tempo, ele tem sido eficiente nisso? O jornalismo de gabinete, o *desk-journalism*, parece criar uma realidade própria. A falta do velho e bom jornalismo investigativo – dispendioso – traz danos irreparáveis para a narrativa. Há que se criarem outras formas de contar nosso tempo – o jornalismo investigativo, de fôlego, expressado por gente mais bem preparada, precisou de outro espaço: temos a literatura investigativa, praticada por jornalistas, agora longe das redações. Em formato de livro, essa nova forma de fazer um jornalismo de profundidade e sério, a narrar seu tempo, retornou ao formato de livro. Curiosamente, o jornalismo moderno, revoltado contra a literatura, retorna às origens – subjetivo, opinativo, literário nesse novo gênero instaurado especialmente pelas biografias.

O trabalho de Euclides da Cunha tornou-se história, registro acima de seu tempo. As denúncias vazias e *ahistóricas* do jornalismo pós-moderno são altamente percíveis e, por isso, incapazes de traduzir seu tempo.

Está aqui posta a alternativa à crise dos veículos impressos: jornalismo analítico, opinativo e também investigativo, com a utilização dos recursos literários. Eis o paradoxo: o que pode haver de mais novo a salvar o jornalismo impresso é o que há de mais antigo – retroceder é, portanto, avançar.

CONCLUSÃO

O que fizemos neste trabalho foi uma tentativa de colocar outra teoria que pudesse explicar o jornalismo. Até então o binômio subjetividade e objetividade recebeu críticas e mostrou-se insuficiente para analisar o jornalismo, especialmente no momento de enquadrar determinados autores.

A produção textual do jornalismo deve privilegiar os indivíduos, os personagens abordados e fazê-lo revelando o autor plenamente, como agente do texto, carregado de subjetividade e de vozes, na arena plurilinguística bakhtiniana. O fato de o jornalista esconder a sua voz, por meio das técnicas da objetividade, não melhora a informação jornalística e, pior ainda, poderá servir a interesses escusos. E foi justamente para isso que serviu a pirâmide muitas vezes.

Com isso, não queremos em absoluto romper as margens do trabalho técnico, não estamos falando em ética, em lisura: um jornalista ou uma empresa jornalística podem estar de acordo com as técnicas da objetividade e não serem éticas, como podem empregar um jornalismo subjetivo cumprindo os critérios éticos, que devem permear qualquer atividade.

Lisura, ética não dependem das técnicas, muito menos da objetividade. E isso se aprendeu no século passado.

Aceito o fato de que o texto sempre será subjetivo, poderemos avançar no sentido de colocar uma nova proposição: a busca não é pelo fato, mas pela paráfrase, mais especialmente pelo fenômeno da condensação, que ocorre quando a paráfrase se aproxima do fato.

Não tem sido isso que a revista Veja patrocina em suas principais matérias – ela rompeu com a pirâmide, não respeita em absoluto os ditames da objetividade, imparcialidade, isenção, mesmo que aparentes. Também fique claro que não nos queremos ajuntar àqueles que criticam a Veja pelo simples fato de criticá-la, mas a escolha desta revista para análise se reporta unicamente no fato de ser a mais antiga, mais influente e mais importante publicação semanal do Brasil.

Temos como finalidade última lançar uma reflexão aos novos jornalistas, aos estudantes, para que encontrem parâmetros de profissionalismo, pois que ao que parece estão sem referenciais, ou com péssimos referenciais.

Ao questionarmos o tecnicismo, ao valorizarmos o autor como um ser pleno, com direito à opinião, não poderíamos neste trabalho fazê-lo de modo diferente, contradizendo nossos ideais. Assim, muitas vezes, este autor sobressaiu-se plenamente no texto, opinativo, ingerente, contrariando no mais a atitude textual de mestrando. Se o autor deste texto fizesse

diferente estaria sendo hipócrita a fim de satisfazer alguns. Preferimos caminho mais árduo, porque o autor, mesmo mestrando, tem lá sua história.

Propomos aqui alternativas à crise imposta ao jornalismo impresso diário: o que dizer que não foi ainda dito em outras mídias?

Esse jornalismo precisa buscar seu caminho. Não parece que os grandes jornais e revistas devam fenecer. A credibilidade, a análise dos fatos, a busca de reportagens com visão centrífuga estão a merecer desses periódicos mais atenção.

Otto, Euclides, João do Rio, o velho Graça se contrapõem às celebridades jornalísticas e estão a ensinar o que há de bom em página de jornais – sendo celebridades. Vintage – o velho e o tradicional como algo inovador e revolucionário. Voltar para avançar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. Teoria da literatura, Coimbra: Livraria Almedina, Coimbra, 3ª edição, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. São Paulo, 3ª Ed, Udesp-Hucitec, 1993.
- BRAIT, Beth. Bakhtin, conceitos-chave. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- BURNETT, Lago. A língua envergonhada. Rio de Janeiro: 3ª ed, Nova Fronteira, 1991.
- COSTA, Caio Túlio. O relógio de Pascal. São Paulo: Siciliano, 1991.
- COSTA, Cristiane. Pena de aluguel. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DA CUNHA, Euclides- Diário de uma Expedição – org. GALVÃO, Walnice Nogueira, editora Companhia das Letras, 2000, São Paulo.
- DA CUNHA, Euclides. A nossa vendéia. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 14 março 1897. In: GALVÃO, Walnice Nogueira. Diário de uma expedição, São Paulo: Editora Schwarcz, 2000.
- DA CUNHA, Euclides. Os Sertões. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- DE OLIVEIRA, FRANKLIN. A literatura no Brasil, Niterói, EDUFF, 1986. In. COUTINHO, Afrânio, org.,
- DIMENSTEIN, Gilberto. A renúncia de Collor. Folha de S. Paulo, S. Paulo, p. 2, 27 maio de 1992.
- DOURADO, Autran. Uma poética do Romance. São Paulo: 1ª ed, Instituto Nacional do Livro, MEC, 1973.
- FERNÁNDEZ, Maria do Carmo L. de Oliveira. Futebol – fenômeno lingüístico. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1974.
- FIORIN, José Luiz. Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo: Ática, 2006.
- FISCHER, Luís Augusto. Para fazer a diferença – ensaios, Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1999.
- FORSTER, Edwin Muir. Aspectos do romance. Porto Alegre, 2ª ed, Editora Globo, 1974.
- FREIRE, Gilberto. O colúmbi e a língua do Brasil. In: PINTO, Edith Pimentel (org). O português no Brasil. São Paulo: Edusp, 1981.
- GARCIA, Othon. Comunicação em Prosa Moderna. Rio de Janeiro, 11ª ed: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1983.
- GENRO, Adelmo Filho. O segredo da pirâmide. Porto Alegre: 2ª ed, Ortiz, 1989.

JAMESON, Fredric – Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio – Editora Ática, 2ª edição, 1991, São Paulo

JAMESON, Fredric – A Virada Cultural, reflexões sobre o pós-moderno – Editora Civilização Brasileira, 2006, Rio de Janeiro.

LAGE, Nilson. Ideologia e técnica da notícia. In: O segredo da pirâmide. Porto Alegre: 2ª ed, Ortiz, 1989.

LIMA, Edvaldo Pereira. Páginas ampliadas. Barueri: 3ª ed, Manole, 2004.

LIMA, Alceu Amoroso. O jornalismo como gênero literário. Edusp: São Paulo, 1990.

MOISÉS, MASSAUD. Dicionário de Termos Literários. Editora Cultrix, 3ª ed, São Paulo, 1982.

MONIZ, Edmundo – A Guerra Social de Canudos – Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Narratologia, teoria e análise da narrativa jornalística. Brasília: Casa das Musas, 2005.

OSTERMANN, Ruy Carlos. Itinerário da Derrota. Crônicas de Cinco Copas do Mundo sem Pelé: org. Ricardo Russo, Editora Artes & Ofícios, Porto Alegre, 1992.

OSTERMANN, Ruy Carlos. A paixão do futebol. O amador às escondidas. Editora Movimento, Porto Alegre, 1976.

OSTERMANN, Ruy Carlos. O primeiro Grenal. Correio do Povo, Porto Alegre, 20 de maio, 1973.

OLAVO, Antônio. Histórico do Relatório do Comitê Patriótico da Bahia, 1897-1901. Salvador, 2ª edição, Portfolium, 2002.

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

RESENDE, Otto Lara. Um escritor, uma paixão. Folha de S. Paulo, S. Paulo, p. 2, 29 de dez. 1991.

RESENDE, Otto Lara. Uma pedrada por dentro. Folha de S. Paulo, S. Paulo, p. 2, 27 de maio de 1992.

RESENDE, Otto Lara. Não traíam Machado. Folha de S. Paulo, S. Paulo, 8 de jan. 1992.

RODRIGUES, Nelson. À sombra das chuteiras imortais, crônicas de futebol. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

NASSIF, Luís – O Jornalismo dos anos 90 – Editora Futura, São Paulo, 2003.

REVISTA IMPRENSA. O jovem Otto. São Paulo, junho de 1992.

ROSSI, Clóvis. O que é jornalismo? São Paulo: 4ª ed, Brasiliense, 1984.

RODRIGUES, Nelson – À Sombra das Chuteiras Imortais – Crônicas de Futebol, Companhia das Letras, S. Paulo, 1993.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Paródia, paráfrase & Cia. São Paulo: 3ª ed, Ática, 1988.

SCHELP, Diogo. Um país de muito passado agora tem algum futuro. Veja, São Paulo, n 8, p. 70 a 79, 27 fev. 2008.

STAM, Robert. Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: 2ª ed, Ática, 2000.

WAINBERG, Jacques. A morte de jornais centenários e o caso do Rio Grande do Sul. In: O Jornal, da forma ao sentido, PORTO, Sérgio Dayrell (org), Brasília, UNB, 2ª ed, 2002.

ANEXOS

ANEXO A**Ilustrada – Capitu retorna e provoca polêmica sobre infidelidade e chauvinismo**

O texto aborda a traição de Capitu, de Machado de Assis, em função da retomada do assunto feita por Otto Lara Resende. As várias pessoas envolvidas na polêmica revelam como Resende conseguiu renovar uma polêmica, justamente numa época em que a pauta da imprensa abordava o impedimento de Collor de Melo.

ANEXO B

Um país de muito passado agora tem algum futuro

Matéria publicada na revista Veja, sobre a qual discutimos as tendências do jornalismo moderno, chamado no trabalho de pós-moderno.

ANEXO C**O beato Rainha**

Matéria publicada na revista Veja, que aborda José Rainha Júnior, encarnando a figura de Antônio Conselheiro, mostrando como ainda, apesar de tantas revisões históricas, o personagem central da Guerra de Canudos é usado para provocar terror nos proprietários de terra.

ANEXO D

Os Sertões 100 anos depois

A recomposição histórica pela revista Carta Capital, ao voltar ao palco do episódio, em trabalho de reportagem, para fazer um confronto com a matéria de Veja, parcial e ahistórica.