

Quando o jornalismo e a literatura trocam de lugar

Sandra Regina Guimarães

▶ **To cite this version:**

Sandra Regina Guimarães. Quando o jornalismo e a literatura trocam de lugar. Literature. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III; Universidade federal fluminense (Niteroi, Brésil), 2011. Portuguese. NNT : 2011PA030036 . tel-00787218

HAL Id: tel-00787218
https://theses.hal.science/tel-00787218

Submitted on 11 Feb 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED-122 - EUROPE LATINE ET AMERIQUE LATINE

UFR D' ETUDES IBERIQUES ET LATINO AMERICAINES

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

INSTITUTO DE LETRAS

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE BRÉSILIENNE

Auteur : Sandra Regina GUIMARÃES

QUAND LE JOURNALISME ET LA LITTÉRATURE ÉCHANGENT LEUR STATUT

QUANDO O JORNALISMO E A LITERATURA TROCAM DE LUGAR

Dirigée par

Mme Jacqueline PENJON (PARIS 3)
Mme Maria Elizabeth Chaves de MELLO (UFF)

Soutenue le 14/03/2011

JURY

Mme MARIA ELIZABETH CHAVES DE MELLO (CO-DIRECTRICE)
Professeur (Universidade Federal Fluminense)

Mme JACQUELINE PENJON (CO -DIRECTRICE)
Professeur (Université de Paris3 - Sorbonne Nouvelle)

Mme BETHANIA SAMPAIO CORRÊA MARIANI
Professeur (Universidade Federal Fluminense)

M. ROBERTO ACÍZELO QUELHA DE SOUZA
Professeur (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

Mme CLÁUDIA PONCIONI
MCF-HDR (Université de Paris3 - Sorbonne Nouvelle)

RÉSUMÉ EM FRANÇAIS

Mots Clés: Journalisme, Littérature, Realité, Fiction

Dans ce travail nous souhaitons démontrer que le Journalisme et la Littérature sont des activités qui se confondent, qui se complémentent et qui, souvent, échangent leur statut. Ceci parce que tous deux travaillent avec deux éléments inhérents à la parole écrite, le réel et le fictionnel. Tandis que la littérature assume librement la subjectivité et le caractère fictionnel propres au texte, le journalisme tend presque toujours à les nier. Nous tenterons donc de trouver les éléments fictionnels présents dans le texte journalistique et réels dans le littéraire, démontrant ainsi qu'à divers moments depuis l'apparition du journalisme au Brésil, des écrivains-journalistes ont utilisé l'espace réservé au fictionnel pour dire ce qui – pour des raisons politiques, historiques, etc. – ne pouvait l'être dans l'espace réservé au réel, en même temps qu'ils osaient, dans les journaux, orner la réalité de manière à la rendre plus séductrice et vendeuse, la rendant ainsi plus fictive. Le thème soulève des questions telles que : Littérature et Journalisme échangent-ils de place quand cela leur convient ? La suppression de certains faits et la censure rendent-elles ou non les articles journalistiques essentiellement subjectifs ? Jusqu'à quel point la littérature peut-elle traduire la réalité ? Quelle est la limite entre réalité et fiction dans les livres et dans les journaux ?

PHD THESIS – ENGLISH SUMMARY

Keywords: Journalism, Literature, Reality, Fiction

This project aims to try to show that Journalism and Literature are activities that overlap, complement each other and that they often change places. This is because both work with two elements inherent in the written word, the real and the fictional, but while literature freely takes the subjectivity and the fictional nature of the text itself, journalism often tends to deny them. For that reason, we will try to find the fictional elements present in the journalistic text, and the real ones present in the literary text, showing that, at several times, since the appearance of the press in Brazil, literary journalists used the space reserved for the fictional to say what didn't fit in the space intended for the real – due to political, historical reasons, etc. – at the same time that they dared to adorn reality in the newspapers in order to present it more appealing and marketable, making it therefore more fictitious. The issue raises questions such as: Do Journalism and Literature switch roles when it suits them? Do the suppression of some facts and censorship make journalistic reports essentially subjective or not? To what extent can Literature translate reality? What is the boundary between reality and fiction in books and newspapers?

COM AÇUCAR E COM AFETO

AOS MEUS PAIS

AGRADECIMENTO ESPECIAL

Às minhas queridas orientadoras

Beth, pelo longo e proveitoso caminho que trilhamos juntas.

Jacqueline, pela rara delicadeza com que soube me acolher.

AGRADECIMENTOS

Às queridas amigas Aline e Lili, por participarem comigo dessa história

À Ana Lúcia Morais, por me ajudar a tornar sonhos possíveis

À Selma, pela amizade de toda uma vida

Ao Hélder pelo enorme incentivo.

À tia Efigênia, por acreditar

A todos os amigos, pelo carinho com que souberam entender a minha ausência.

ESTE TRABALHO FOI POSSÍVEL GRAÇAS AO APOIO DA

COORDENAÇÃO DE CAPACITAÇÃO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....12

PRIMEIRO CAPÍTULO.....24

1 O PARADIGMA BRASILEIRO: A FRANÇA

1.1 A CRÔNICA :O DIA A DIA EM PALAVRAS.....47
1.2 O ARTIGO EDITORIAL/ PREMIER-PARIS : O ADVOGADO DAS PEQUENAS E DAS GRANDES CAUSAS.....53
1.3 A REPORTAGEM : UMA LONGA VIAGEM A MUNDOS DISTANTES.....63
1.4 PENSANDO A HISTÓRIA EM FORMA DE TEORIA.....89
1.5 FALANDO UM POUCO DE MEMÓRIA E HISTÓRIA.....95

SEGUNDO CAPÍTULO.....100

2 JORNALISMO E LITERATURA: AS DUAS FACES DE UMA MESMA MOEDA

2.1 ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA:
A ARTE DE SER APENAS ESCRITOR.....104
2.2 MACHADO DE ASSIS: A OUSADIA DE VIVER DAS PALAVRAS..... 110
2.3 A CRITICA: O JORNALISTA MADURO FORJA O GÊNIO DA LITERATURA.....120
2.4 JORNALISMO X LITERATURA:
UM MERGULHO TEÓRICO EM FRONTEIRAS INDISTINTAS.....128

TERCEIRO CAPÍTULO.....145

3 ILUSÃO REALISTA X REALIDADE FICCIONAL

3.1 A AURORA DE UM NOVO SÉCULO.....146
3.2 JORNALISMO E REPRESSÃO NA DÉCADA DE 20.....160
3.3 SOBRE O JORNALISMO QUE FICCIONALIZA-SE: UMA BREVE REFLEXÃO.....172
3.4 GRACILIANO RAMOS E A GERAÇÃO DE 22.....174
3.5 A ERA VARGAS.....191
3.6 FICÇÃO JORNALÍSTICA X REALIDADE LITERÁRIA:
ALGUNS TÓPICOS PARA REFLEXÃO.....208

QUARTO CAPÍTULO.....218

4 MENTIRAS SINCERAS ME INTERESSAM

4.1 REDAÇÃO E ESTILO.....247
4.2 ENTRE O JORNALISTA E O ESCRITOR: O NARRADOR.....261
4.3 O JORNALISMO VAI AO TEATRO.....265
4.4 O ANTI-NELSON RODRIGUES.....268
4.5 VIÚVA, PORÉM HONESTA 269
4.6 BOCA DE OURO.....274
4.7 O BEIJO NO ASFALTO.....277
4.8 UM PASSEIO COM UMBERTO ECO PELOS BOSQUES DA FICÇÃO.....286

CONCLUSÃO.....292

BIBLIOGRAFIA.....295

Encontrei hoje em ruas, separadamente, dois amigos meus que se haviam zangado. Cada um me contou a narrativa de por que se haviam zangado. Cada um me disse a verdade. Cada um me contou as suas razões. Ambos tinham toda a razão. Não era que um via uma coisa e outro outra, ou um via um lado das coisas e outro um lado diferente. Não: cada um via as coisas exatamente como se haviam passado, cada um as via com um critério idêntico ao do outro. Mas cada um via uma coisa diferente, e cada um portanto, tinha razão. Fiquei confuso desta dupla existência da verdade.

FERNANDO PESSOA

QUANDO O JORNALISMO E A LITERATURA TROCAM DE LUGAR

INTRODUÇÃO

Ao longo da história, o homem sempre buscou obstinadamente traduzir a realidade e, para tanto, abusou dos artifícios das mais diversas formas de expressão. Com o advento da palavra escrita, as cores e as dores do mundo real serviram de inspiração para que pedras, o pergaminhos, papiros e papeis acolhessem desde a mais desatinada ficção até os relatos mais comportadamente próximos da razão. Do romance entre a palavra escrita e o mundo real, nasceriam, portanto, o Jornalismo e a Literatura – irmãos, guerreiros e amantes – que, fosse em um romance incestuoso, ou em campos opostos de uma mesma batalha, perseguiriam como ela – a palavra – o ideal utópico de retratar a realidade. Ao longo desse percurso, os filhos da palavra, sempre que prestes a atingir seu ideal, acabavam cedendo à sedução da subjetividade e da ficção. E assim, deixaram pelo caminho um lastro de histórias contadas que nos permite questionar se, quando a realidade não cabe mais no espaço "oficialmente" a ela destinado, esses dois guerreiros-amantes não trocariam de lugar?

Esse projeto tem por objetivo tentar mostrar que o Jornalismo e a Literatura são atividades que se confundem, que se complementam e que, muitas vezes, trocam de lugar. Isso porque, embora ambos trabalhem com dois elementos inerentes à palavra escrita, o real e o ficcional, enquanto a literatura assume livremente a subjetividade e o caráter ficcional próprios do texto, o jornalismo tende, quase sempre, a negá-los. Procuraremos, portanto, encontrar os elementos ficcionais presentes no texto jornalístico e os reais presentes no literário, mostrando que, em diversos momentos,

desde o surgimento da imprensa no Brasil, escritores-jornalistas usaram o espaço reservado ao ficcional para dizer o que – por razões políticas, históricas, etc. – não coube no espaço reservado ao real, ao mesmo tempo em que ousaram, nos jornais, adornar a realidade, de forma a apresentá-la mais sedutora e vendável, tornando-a, consequentemente, mais fictícia. O tema dá margem a questões como: Literatura e Jornalismo trocam de lugar quando lhes convém? A supressão de alguns fatos e a censura tornam, ou não, as matérias jornalísticas essencialmente subjetivas? Até que ponto a Literatura pode traduzir a realidade? Qual o limite entre realidade e ficção nos livros e nos jornais?

Na busca por solucionar a questão do que é pertinente ao jornalismo e o que é literatura, acabamos descobrindo que, trabalhando com a mesma matéria-prima, a palavra escrita, alguns escritores-jornalistas terminaram por lapidar tanto a nossa memória histórica quanto as lembranças imaginárias que guardamos do que fomos e do que somos. Assim sendo, ao longo desse mergulho na história da dialética entre o real, o ficcional e a narrativa, cruzaremos com alguns dos principais escritores-jornalistas que, em seus respectivos períodos, marcaram as nossas letras. No entanto, analisar cada um deles faria com que nosso trabalho se estendesse para além das fronteiras do possível. Assim sendo, não nos propomos aqui, de forma alguma, a examinar, particularmente, nenhum escritor, e sim a verificar, com a ajuda deles, de que maneira Jornalismo e Literatura confundem-se, complementam-se e trocam de lugar.

Tomaremos por base, para esse questionamento, os jornais e a produção literária do Rio de Janeiro e de São Paulo, em três momentos específicos, do período entre 1850 e 1950. Ou seja, falarei de três gerações de escritores-jornalistas que viveram períodos decisivos do casamento entre os dois gêneros. Começaremos por um grupo de escritores, ao qual vou me referir aqui como geração Machado de Assis. O autor de *Memórias Póstumas* nos servirá como referência de literatos-jornalistas que vivenciaram um momento particular da nossa história em que, ambos – Literatura e Jornalismo – adotam o paradigma francês e disputam acirradamente o status de copistas da realidade, culminando na criação de uma literatura realista e na escolha de um modelo jornalístico extremamente literário. Falarei, em seguida, de uma segunda geração, a que chamo de geração Graciliano Ramos, escritor que também será a nossa principal referência no seu período. Com o autor de *Vidas Secas* percorreremos uma

fase da história brasileira na qual, pressionados pela ditadura Vargas, os escritores passam a utilizar o jornalismo para exercitar a ficção e a literatura para retratar uma realidade proibida. Finalmente, abordaremos, na nossa pesquisa – com a ajuda de Nelson Rodrigues – o início da década de 50, momento em que o jornalismo brasileiro adere ao modelo americano – que se pauta pela busca de uma imparcialidade e de uma objetividade utópicas – e em que fica relegada à literatura a função de explorar o universo subjetivo, o imaginário e o ficcional.

No campo teórico, as reflexões de Wolfgang Iser - concernentes ao conflito entre o real e o ficcional - serão a nossa principal referência. Além de Iser, as considerações de Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Umberto Eco, além das observações de Luis Costa Lima, Antônio Candido e José Veríssimo nos servirão como guia nessa longa trajetória.

A partir dos anos 50, o jornalismo brasileiro adotou "oficialmente" a imprensa americana como modelo, em uma tentativa de banir radicalmente o conteúdo literário – determinante no modelo francês – do espaço destinado às notícias. Começava, então, uma batalha linguística que colocava adjetivos, metáforas e demais "miçangas literárias" – como dizia Graciliano Ramos – no banco dos réus. Muitas seriam as vozes que se levantariam contra a "revolução do lead e dos manuais de redação e estilo" e a favor do nariz de cera, da literatice e da invencionice que davam tanto sabor às matérias jornalísticas. Dentre elas, a de Nelson Rodrigues que, afirmando que jornais e jornalistas só eram objetivos e imparciais de araque, sai em defesa aberta de um jornalismo "ficcional" e apelida os copy-desk de "idiotas da objetividade".

Curiosamente, observando, de forma mais detida, tais preceitos de objetividade – que deveriam consolidar a eliminação dos aspectos literários do texto jornalístico – verificamos que eles retomam, em muitos aspectos, a proposta das estéticas Realista e Naturalista de impor um veto à ficção e à subjetividade literárias. Afinal, ao tentarem se afastar da Literatura, propondo, para o texto jornalístico, uma estrutura que se baseasse primeiramente na verdade natural oferecida pelos fatos e, depois, em um método científico que permitisse o estudo da prova e da verificação, não estariam os jornalistas revivendo, exatamente, os princípios desenvolvidos, no século anterior, respectivamente, pelas Literaturas Realista e Naturalista ? Diante de tais reflexões,

torna-se imprescindível abrir espaço para mais um questionamento: afinal, o que é Jornalismo e o que é Literatura?

Embora a palavra jornalismo seja um termo relativamente "moderno" e usado para designar a atividade profissional que visa a coletar, a investigar, a analisar e a transmitir periodicamente ao grande público, ou a segmentos dele, informações da atualidade, utilizando, para esse fim, veículos de comunicação, a sua história é muito antiga. Confunde-se, inevitavelmente, com a da imprensa, principalmente, a partir do momento em que Johannes Guttenberg aperfeiçoou a técnica de reprodução de textos por meio do uso dos tipos móveis.

Por outro lado, a tradição cultural condicionou-nos a chamar de Literatura o conjunto das manifestações verbais (orais ou escritas) e de intenção estética, seja do espírito humano em geral, seja de uma dada cultura ou sociedade. Assim, ao longo do tempo, passamos a empregar a palavra literatura para designar todas as obras literárias de reconhecido valor estético, pertencentes a um país, época ou gênero. [1] No entanto, tal definição também abrange textos cuja temática versa sobre a sociologia, a antropologia, a filosofia, enfim, sobre os mais diversos campos do saber.

Assim sendo, os primeiros documentos escritos produzidos no Brasil tanto podem pertencer à Literatura, como à História ou à Sociologia, mas, sem sombra de dúvida, já encerravam "objetivos" jornalísticos. São obras sobre o nosso país, que visavam a fazer conhecer e a valorizar a terra recém-descoberta, ao mesmo tempo em que eram escritas para "informar" os europeus. Muitas se enquadravam no "ciclo dos descobrimentos" da Literatura Portuguesa, dedicando-se ao relato das expansões marítimas e de suas consequências morais, políticas e econômicas. Tendiam, dessa forma, a oscilar entre o tom ufanista e o catequético e versavam sobre problemas da viagem, a conquista e o desbravamento das novas terras, suas riquezas, seu caráter exótico e sobre os povos nativos.

A Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei Dom Manuel, nossa certidão de nascimento literária, talvez seja o primeiro exemplo de uma "literatura-jornalística" produzida no

[1] HOUAISS, Antônio: *Dicionário Eletrônico Houaiss*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

Brasil.[2] Como grande parte dos textos escritos no período entre 1500 a 1600, ela não traz uma ficcionalidade intencional e tem um caráter eminentemente informativo, não podendo, portanto, ao primeiro olhar, ser associada ao termo literatura na sua acepção mais estrita. Entretanto, assim como os demais textos dos primeiros tempos, ela não se livra da impregnação do estilo estético em vigor, o Barroco, e, nem mesmo, da expressão ufanista que o caracterizava.

Os gêneros textuais mais cultivados então eram o diálogo, a poesia lírica e a epopéia, ao lado da historiografia e da meditação pedagógica. O Barroco, entretanto, incorporaria elementos de diversos estilos, tornando-se o resultado da mistura da descrição com a alegoria, do realismo com o burlesco. Nas colônias, ele sofreria ainda com o mestiçamento da linguagem, necessário à própria evangelização e resultante da sensibilidade linguística que, aos poucos, incorporava o estilo local.

Pero Vaz de Caminha, que viajara como escrivão na esquadra de Pedro Álvares Cabral, considerava-se amigo do rei, em virtude de serviços que seu pai e seus avós haviam prestado à coroa. Aproveitou, portanto, a oportunidade de relatar o descobrimento de uma nova terra para interessar o monarca pela solução de um problema particular: a situação do genro, Jorge de Osório, degredado em São Tomé. Esse pedido nos leva a considerar a carta um documento de caráter íntimo. Entretanto, a habilidade descritiva do narrador aliada a uma capacidade ímpar de síntese, no relato dos dez primeiros dias da esquadra nas novas terras, fez com que a carta transcendesse a sua condição subjetiva e prevalecesse, na narrativa, a historicidade e o caráter informativo.

Foi essa mesma temática que motivou a produção das nossas "primeiras letras", as quais seriam compostas, de um lado, pela obra dos jesuítas – com uma parte tipicamente literária, lírica ou dramática – e de outro pela literatura dos viajantes e descobridores – um verdadeiro acervo de cartas e informes em torno das condições da colônia: as descrições da natureza e do selvagem, os roteiros náuticos, os relatos de naufrágios, as

[2] É importante lembrar que *A Carta de Pero Vaz de Caminha*, como os textos do ciclo dos descobrimentos, embora tivessem o objetivo de "informar", não foram escritos com o propósito de serem veiculados por um meio de comunicação, o que não permite que sejam classificados como relatos jornalísticos. Ao dizer que, talvez, a carta, como os demais relatos de viagem, sejam nossos primeiros exemplos de textos literários com "objetivos" jornalísticos, estou aludindo apenas ao fato de que, os relatos de viagem (como veremos no primeiro capítulo) serão os responsáveis diretos pelo nascimento da reportagem. Essa sim, um gênero claramente jornalístico-literário. É a partir desse prisma que estabeleço a analogia.

observações geográficas, além das tentativas de epopeias com assunto local. Tudo isso, sempre marcado por uma tendência à exaltação lírica da terra ou da paisagem e por uma espécie de crença em um eldorado ou paraíso terrestre.

De acordo com Nelson Werneck Sodré em *A História da Imprensa no Brasil*[3], embora o nascimento da imprenssa e o descobrimento do Brasil tenham acontecido, relativamente, em um mesmo momento histórico, paradoxalmente, o livro teria para nós a insígnia do "pecado", por mais de duzentos anos de história. No momento do descobrimento, em Portugal, os livros estavam sujeitos a três tipos de censura: a episcopal, a da inquisição e a régia. Elas não permitiam a impressão de qualquer obra antes que ela fosse vista e examinada, primeiramente, pelo desembargador do Paço e, depois, aprovada pelos oficiais do Santo Oficio da Inquisição. A partir de 1624, os livros, para serem impressos, passaram a depender de autoridades civis reconhecidas pelo estado – dentre elas, a Igreja – e, para circularem, da autorização da Cúria Romana. Em 1768, o Marquês de Pombal substituiu esse regime pela Mesa Censória, que vigorou até 1787. Por essa pequena mostra do nível de censura a que todas as publicações eram submetidas na metrópole, fica fácil entender o porquê da extrema desconfiança com a qual o livro seria visto no Brasil.

Outro agravante para o desenvolvimento da nossa Literatura e da imprensa foi a formação tardia de um público leitor brasileiro. Ainda segundo Sodré, ao chegarem ao litoral brasileiro, os portugueses encontraram comunidades muito primitivas. Em algumas delas, os indígenas não puderam sequer ser aproveitados para o trabalho, fosse por incapacidade de fazê-lo, fosse por falta de disposição. Naquelas áreas, predominou a destruição física das comunidades. Em outras, em que os portugueses vislumbraram a possibilidade de utilização do trabalho indígena, a catequese jesuítica teria a função de destruir a herança cultural dos nativos. Assim sendo, para eles, mais importante do que alfabetizar as crianças indígenas, era destruir nelas a cultura de seus pais.

Contrastando com a colonização portuguesa, a situação na América Espanhola foi inteiramente diversa. Os europeus que chegaram ao México ou ao Peru, por exemplo, lá

[3] SODRÉ, Nelson Werneck: *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

encontraram culturas bem mais complexas e avançadas, como os povos astecas e os incas. Assim, para destruir tais culturas e assegurar a ocupação, eles precisaram de instrumentos de aculturamento mais eficazes. Como esta sujeição precisa ser intelectual, México e Peru conheceram a Universidade Colonial e a imprensa, precocemente. No México, a imprensa nasceu em 1539 e no Peru, em 1583. No entanto, longe de significar uma posição de tolerância, tanto a Universidade quanto a imprensa funcionaram como signos de intransigência e esmagamento cultural.

Seria natural, portanto, que, diante de uma população composta basicamente por analfabetos, o livro, no Brasil, permanecesse, por muito tempo, como um instrumento herético e inspirador de um certo receio. As bibliotecas existiam, mas apenas nos mosteiros e colégios e, mesmo aquelas, eram pouquíssimas. Quando, em 1760, o Marquês de Pombal expulsou os jesuítas da Bahia, levada a leilão, a biblioteca dos missionários não encontrou nenhum licitante.

Nos fins do século XVIII, começaram a aparecer aqui as primeiras bibliotecas particulares. Werneck Sodré lembra que os autos das "inconfidências" as revelam, com o objetivo de elucidar a suspeita sobre os réus, visto que, para os inquisidores, ler não era apenas "indesculpável impiedade, era mesmo prova de crimes inexpiáveis." [4] Naquele momento, muitos livros "proibidos" chegam ao Brasil sob a forma de contrabando. Dentre eles estavam obras de autores como: Condillac, Mably, Montesquieu, Raynal, Voltaire e Rousseau. Consta dos autos da devassa que Tiradentes possuía, em francês, a *Coleção das leis Constitucionais dos Estados Unidos da América.* Muniz Barreto, outro envolvido na conspiração de 1798, possuía a *Nouvelle Héloïse*, de Rousseau. De acordo com as autoridades da época, em 1786, a *Sociedade Literária* carioca transformara-se em motivo de tertúlias conspirativas. Um dos "*franceses"* do grupo, Silva Alvarenga, fora interrogado sob a acusação de "posse e uso" das obras de Malby e Raynal.

Entretanto, embora as sociedades secretas – locais de confluência dos livros proibidos – se multiplicassem, por causa da censura e da proibição de tipografias nas colônias portuguesas, a história da imprensa no Brasil só começa mesmo com a chegada da

[4] Idem, ibidem, p.12

família real ao país. Até então, ficou interditada qualquer atividade impressa no Brasil, fosse a publicação de jornais, de livros ou de panfletos. É, portanto, em 1808, que surgem, quase simultaneamente, os dois primeiros jornais brasileiros: no dia primeiro de junho, o primeiro número do *Correio Braziliense* foi editado e impresso em Londres, por Hipólito da Costa; e, apenas três meses depois, no dia 10 de setembro, aparece o primeiro número da *Gazeta do Rio de Janeiro,* jornal oficial da corte portuguesa.

O primeiro jornal impresso no Brasil foi, por conseguinte, a *Gazeta do Rio de Janeiro*. Publicada duas vezes por semana, ela seguia os passos de sua irmã européia, a *Gazeta de Lisboa*, e era uma espécie de folha oficial, em que se publicavam decretos e fatos relacionados com a família real. Também veiculava um noticiário internacional, em especial, sobre a reação européia aos avanços napoleônicos e a instabilidade das colônias americanas da Espanha. Mas, o fato de essas informações serem, rigorosamente, filtradas pela censura da impressão régia – de forma que nada que lembrasse o liberalismo ou os ideais revolucionários chegasse às vistas do sugestionável leitor – não as torna, em essência, ficcionais? Além disso, nossos primeiros jornais tinham formato, disposição gráfica e conteúdo bem diversos dos atuais. A primeira edição da *Gazeta do Rio de Janeiro*, por exemplo, trouxe, na primeira página, extratos de uma carta escrita a bordo de um navio, relatando as impressões de um oficial espanhol sobre a reação de seu país ao jugo napoleônico. Uma estrutura narrativa – carta – cuja subjetividade e a imprecisão – faria com que, nos dias de hoje, ela fosse vista como um texto literário; no entanto, ela é, então, reconhecida e aceita como conteúdo jornalístico.

Hipólito da Costa chegou a Londres em 1805. Vinha de Portugal, onde estivera preso, em razão do Santo Ofício. Durante os primeiros anos de vida na Inglaterra, trabalhou como tradutor e professor de Português. Em 1808, a vinda de D.João VI para o Brasil motivou-o a tornar-se o primeiro jornalista brasileiro. Perspicaz o suficiente para perceber o momento histórico único que se configurava e as possibilidades de transformação institucional que ele poderia desencadear para o Brasil e para Portugal, Hipólito da Costa passou a publicar, a partir de 1° de junho, o *Correio Braziliense*. O *Correio*, como a maior parte dos jornais do fim do séc. XVIII e início do XIX, também parecia-se muito pouco com os jornais dos dias de hoje. Até porque, de acordo com a

historiadora Isabel Lustosa em "*O nascimento da imprensa brasileira*"[5], o papel da imprensa naquele contexto também era visto de forma muito diversa da atual. Num período da História em que o mundo sofria as transformações decorrentes das ideias disseminadas pelos filósofos iluministas, a imprensa consegue se firmar em todo o mundo ocidental, destacando-se como um importante instrumento na propagação das Luzes. Além disso, ela também acumulava uma função pedagógica, uma vez que o acesso à educação era, então, bem menos democrático, cabendo ao jornalista não só a tarefa de tentar suprir, literariamente, a falta de escolas e livros, mas também, a de instigar a reflexão. Nossos primeiros jornais tinham, portanto, o tamanho e a forma semelhantes aos de um livro e eram compostos por artigos densos e extremamente longos, chegando mesmo (como, futuramente, também os folhetins) a prolongarem-se por vários números seguidos. Os textos jornalísticos privilegiavam a análise subjetiva e eram veiculados de forma circunstanciada. No *Correio Braziliense*, cada número tinha cerca de cem páginas divididas em cinco seções: política, comércio e artes, literatura e ciências, miscelânea e, por vezes, correspondência.

Portanto, ainda que hoje insistamos em demarcar as fronteiras que separam Literatura e Jornalismo, é importante lembrar que, no Brasil, essas duas atividades começaram juntas: em 1808, quando, finalmente, nossas rotativas foram liberadas para gerar os seus primeiros frutos. A abertura dos portos, outro fator que a vinda da corte para o Brasil favoreceu, fez com que os "abomináveis princípios franceses" também entrassem no país em maior volume.

Mesmo impressas no exterior, as notícias do *Correio Braziliense* tinham como alvo o Brasil e seu possível público leitor. O *Correio* tentava informar os brasileiros do que se passava no mundo, direcionando-os para os princípios liberais. Para tanto, boa parte do jornal era dedicada a uma análise crítica da administração das autoridades portuguesas. Isso porque, até 1821, o único jornal a que "oficialmente" o público do Rio tinha acesso era a *Gazeta*. No entanto, ainda segundo Isabel Lustosa, em 1821, ao voltar para sua terra natal, em virtude dos sucessos da Revolução Portuguesa, D. João não deixa para trás apenas seu filho D.Pedro como príncipe regente, mas também um país em plena

[5] LUSTOSA, Isabel: *O nascimento da imprensa brasileira.* Rio de Janeiro: editora Zahar, 2004.

ebulição, contaminado pelo mesmo espírito revolucionário que tomara conta da metrópole. Animados pelas perspectivas que o processo constitucional abria para o nosso país, liberais e maçons passaram a reunir-se abertamente, sem medo da repressão que caracterizara o período joanino. Seguindo os trilhos do *Correio*, surgiram, então, jornais como *O Despertador Braziliense, a Malagueta e O Revérbero Constitucional Fluminense* – primeiro jornal publicado no Brasil sem passar pelo crivo dos censores e cuja retórica exagerada, em defesa dos princípios da Revolução Francesa, lembrava *Os folhetins revolucionários franceses*. Aos poucos, uma imprensa autônoma vai se formando no Brasil. A Imprensa política que consolidaria a nossa independência.

Ainda de acordo com a historiadora, em abril de 1822, surge um novo Jornal: *O Correio do Rio de Janeiro*. Tendo como redator um modesto comerciante português, João Soares Lisboa, o *Correio* lançou a campanha por uma Constituinte Brasileira. Em pouco tempo, inúmeros nomes de peso se mostrariam contrários à proposta de Soares Lisboa, dentre eles José Bonifácio, que acreditava ser mais adequado para o estágio em que o Brasil se encontrava, que D.Pedro, a exemplo do que fizera Luís XVIII, nos desse a carta constitucional. No entanto, aberto o debate, as diversas gazetas e panfletos, que agora faziam parte do cotidiano dos cariocas, passaram a se digladiar em torno de tendências divergentes.

A decisão de se constituir uma Assembléia com o objetivo de formular uma Constituição Brasileira também tornava cada vez mais distantes as possibilidades de entendimento entre Brasil e Portugal. Por fim, as atitudes do governo brasileiro, que colocavam o país cada vez mais próximo da independência, tendiam, naturalmente, a gerar uma reação negativa por parte dos portugueses. Começou então, uma batalha, regada por insultos de ambos os lados, na imprensa dos dois países. Na metrópole, éramos chamados de botocudos, negros, selvagens e incultos. Alguns deputados portugueses que, inclusive, defendiam a separação de Brasil e Portugal, referiam-se à colônia como a "terra dos negrinhos" [6] e diziam que o Brasil não seria nada sem Portugal. Essas declarações, aliadas aos decretos colonialistas, provocaram revolta e indignação. Através dos jornais, emerge, aqui, um discurso ufanista que, para enfrentar

[6] Considerando que, em 1822, ainda vivíamos em uma sociedade escravagista – embora o Brasil fosse e ainda seja uma nação predominantemente negra e mestiça – ser chamado de negro, naquele contexto, era considerado uma ofensa.

o preconceito português, tenta aprofundar o orgulho nativo, elogiando o Brasil e o povo brasileiro.

Esse embate foi travado num período em que o Brasil já estava na iminência de adquirir sua independência política, embora ainda faltasse muito para a conquista de outra independência: a literária. E, nesse contexto, coube ao historiador francês Ferdinand Denis o papel de apontar aos escritores brasileiros o espaço dentro do qual eles deveriam concentrar a sua atuação e o caminho a ser por eles percorrido, para que lograssem alcançar mais essa conquista. No seu *Résumé de l'histoire littéraire* de 1826, Denis sugere a adoção de uma *temática genuinamente brasileira,* o que tornaria possível para nós ultrapassar o dilema da identidade linguística com Portugal.[7] A proposta do historiador, considerado não só como o introdutor do Romantismo no Brasil, mas também o autor do nosso *Prefácio de Cromwell* – como é chamado seu livro por diversos críticos – é muito bem aceita, principalmente porque, com astúcia e sensibilidade, ele soube perceber que o clima da independência política havia gerado um anseio de liberdade cultural e que nosso país, ainda na adolescência, passava, justamente, pelo processo da rejeição paterna (Portugal) e da busca de novos modelos a serem imitados. Assim, como a França, Pátria do Iluminismo, era, naquele momento, o principal ícone da cultura, do progresso e do mundo civilizado, seria natural que o nosso jovem país se deslumbrasse com a detentora das Luzes e fizesse uma "substituição de colonizadores", adotando o romance francês como um novo paradigma literário.[8]

Na França, o florescimento das idéias iluministas, o desenvolvimento científico e tecnológico e o nascimento das ciências naturais, que caracterizaram a transição do século XVIII para o século XIX, fariam com que o mundo das ideias favorecesse o predomínio da razão. A ordem capitalista recém-instaurada interfere no universo literário, que passa a reagir contra a subjetividade romântica e, adotando concepções empiristas e positivistas, começa a reafirmar o aparente e negar o essencial. Entram

[7] ROUANET, Maria Helena: *Eternamente em Berço Esplêndido*. São Paulo: Edições Siciliano,1991, p.242

[8] MELLO, Maria Elizabeth Chaves de: *Lições de crítica.* Niterói, EDUFF, 1997, p.50-52

em cena as estéticas Realista e Naturalista. Estavam criadas as matrizes literárias que logo seriam incorporadas por nós.

No entanto, não seria apenas o modelo literário dessa França Pós-Revolucionária que elegeríamos como paradigma. O modelo jornalístico francês – que se consolidou, sobretudo, como o responsável pela difusão dos preceitos iluministas – também seria adotado por nós. Uma narrativa que oscilava entre a tradução do real e o mergulho no universo ficcional, gerando um questionamento por parte de seus próprios artífices, sobre os limites entre os gêneros Jornalistico e Literário.

Nesse trabalho, partiremos da constatação de que, atualmente, ninguém mais questiona nem a impossibilidade de o romance realista/naturalista confirmar as proposições teóricas que serviram de base para a sua criação, nem o fato de os conceitos de objetividade e de imparcialidade, quando tomados de forma absoluta, serem utópicos dentro da linguagem jornalística. Consideraremos, portanto, que realidade e ficção sempre se misturaram no cerne de uma narrativa, para tentar mostrar que, embora o Jornalismo e a Literatura tenham se esforçado para atuarem em campos distintos – definindo-se, sobretudo, através da linguagem, na busca pela cisão entre o real e o ficcional – ao acompanharmos suas trajetórias, percebemos que eles se confundem, complementam-se, trocaram e continuam trocando, continuamente, de lugar. A principal referência para a defesa do nosso argumento serão as reflexões de Wolfgang Iser, para quem, embora hoje a distinção entre realidade e ficção seja algo que já faça parte do nosso "saber tácito", ou seja, do nosso repertório de certezas, ainda existe espaço para se discutir até que ponto os textos "ficcionados" são de fato ficcionais e os que assim não se dizem são mesmo isentos de ficção.

PRIMEIRO CAPÍTULO

1. O PARADIGMA BRASILEIRO: A FRANÇA

Os primeiros anos do século XIX marcariam, na França, o início de uma relação intrínseca entre o Jornalismo e a Literatura. Um *affaire* que teria, como principal cenário, Paris e, como protagonistas, os escritores românticos. Um olhar mais atento à história da imprensa francesa explica, dentre outras coisas, o porquê de, no momento em que os jornais dos principais países industrializados tendiam a uma mudança estrutural – passando de uma imprensa opinativa e extremamente elitista para um modelo jornalístico mais popular e, em seguida, para um padrão textual mais pragmático e informativo – a França, na contramão desse movimento, iria adotar um jornalismo essencialmente literário e resistir, bravamente, aos modelos anglo-saxões, fossem eles britânicos ou americanos. Esse jornalismo "*à la française*", além de ser exportado para países como a Espanha e o México, tornar-se-ia também o principal modelo da recém nascida imprensa brasileira.

Até o início do século XX, a França se absteria de adotar um padrão para a escrita jornalística. Como os grandes jornalistas franceses – dentre os quais, Jules Janin, Prévost-Paradol, Louis Veullot, Henri Rochefort e Jules Huret – eram então reconhecidos, sobretudo, pelo seu estilo, a adoção de uma estrutura única para os textos dos jornais não teria nenhum sentido. Além disso, a grande maioria dos jornalistas

tinha, como principal ambição, o desejo de tornar-se um escritor de ficção, ou seja, "*un homme de Lettres*". Esses profissionais adotavam, para tanto, a poesia e o romance como seus principais modelos canônicos e viam na imprensa uma forma de exercitar a arte da escrita, já que a publicação de um livro de ficção era, para muitos, o ícone de uma carreira de sucesso.

De acordo com a pesquisadora Marie-Ève Thérenty, no livro *La Littérature au Quotidien, Poétiques Journalistiques au XIXe Siècle*[9], a ideia de que o jornalismo é uma prática a ser ensinada, só se desenvolveria na França por volta de 1930. Foi também nesse momento que começaram a chegar ao país os famosos manuais de redação que, de uma maneira claramente pedagógica, tentavam diferenciar o texto jornalístico dos demais, apoiados na premissa de que, no jornal, o caráter informativo deveria prevalecer ao subjetivo. Obras como: *Le journalisme en vingt leçons*; *Pour devenir un bon journaliste, manuel pratique*; *Le journalisme appris en dix-huit leçons* surgem a partir de 1920 e seguem em uma curva ascendente nos anos trinta. Paralelamente, começa também uma tentativa de profissionalização do ofício e várias escolas de jornalismo abrem as portas, como a de Lille, fundada em 1928; ou a École Supérieure du Journalisme de Paris, em 1929. Entretanto, a profissão só seria oficializada, na França, em 1935, com o voto do estatuto do jornalismo. Ainda de acordo com Thérenty, é somente a partir desse momento que se opera uma nítida ruptura entre a Literatura e o Jornalismo no país. Uma ruptura de gêneros que não seria apenas de ordem profissional, mas, sobretudo, poética.

Em contrapartida, desde o final do século XVIII e durante todo o século XIX, persistirá uma fusão muito clara entre os gêneros Jornalístico e Literário na França. Até porque, os jornais eram escritos, essencialmente, por políticos e literatos, sendo que, esses últimos, os homens das letras, não apenas aferiam o tão importante estilo ao periódico, mas, frequentemente, tornavam-se empreendedores na atividade jornalística. Em um breve olhar através da História, verificamos que os românticos formam a primeira grande geração de escritores tocados massivamente pela febre jornalística. Com exceção de Flaubert que resistiu obstinadamente, praticamente todos os que se dedicavam às

[9] THÉRENTY, Marie-Ève: *La Littérature au Quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle.* Paris: Éditions du Seuil, 2007.

letras na sua geração, em algum momento de suas carreiras, enveredaram pelos prelos da imprensa. Em pouco tempo sob o som das rotativas, deixavam-se contaminar pelo vírus do jornalismo e começavam a cultivar o anseio de criar o seu próprio jornal.

Thérenty nos dá alguns exemplos, começando por relembrar que, em 1822, Stendhal já sonhava com a possibilidade de criar uma revista a qual chamaria de *l'Aristarque*; que Gerard de Nerval fundou, em 1835, *Le Monde dramatique,* e Balzac retomou *la Chronique de Paris*, em 1836 e *La Revue Parisienne*, em 1840. George Sand também se lançou ainda bem jovem na aventura jornalística. A escritora acreditava no jornal como um instrumento de democratização do saber e de progresso social. Sand participou da fundação da *Revue indépendante*, em 1841, de *L'Éclaireur* e de *l'Indre*, em 1844. E foi no jornalismo que ela pôde revelar seu viés político e seu forte engajamento social. Em abril 1848, ela criaria um jornal, *La Cause du Peuple* e, no mesmo ano, além de redigir uma grande parte dos *Bulletins de La Republique,* também participaria ativamente no Jornal *La Vraie République.* Durante o Segundo Império e na Terceira República, Sand voltar-se-ia bem mais para a Crítica e para a Literatura do que para a política sem, contudo, afastar-se dos jornais. Ao contrário, ela permaneceria fiel aos periódicos, mostrando uma escrita sempre marcada por grandes inovações poéticas.

Alphonse de Lamartine foi outro escritor que revelou, através da atividade jornalística, um forte engajamento político. Em agosto de 1843, mudou o nome do *Journal de Saône-et-Loire* – para o qual trabalhava como colaborador – para *Bien Public, journal d'opposition*, após tornar-se diretor do periódico. Foi também redator chefe do *Pays*, em 1851. Alexandre Dumas, por sua vez, criou sete periódicos, entre jornais e revistas: *Le Mois* (1848), *La France Nouvelle* (1848); *La liberté* (1848-1850) e *Le Monte-Cristo* (1857-1862), só para citar alguns. Théophile Gauthier não chegou a fundar um periódico, mas dirigiu durante muitos anos *L'Artiste* e foi redator nos jornais : *La Presse, Moniteur Universal* e *Journal officiel*. Victor Hugo fundou *L'Événement*, em 1848, e também o *Rappel*, em 1869. Finalmente, Jules Vallès, assim como Dumas, fundou diversos jornais, dentre os quais: *La Rue* (1868), *Le peuple* (1869), *Le cri du peuple* (1871). A Literatura Francesa do século XIX acabaria, dessa forma, tendo a imprensa como principal difusora, o que não só contribuiria para o nascimento de diferentes gêneros literários – o poema em prosa, o romance, o romance policial, o

folhetim – como também implicaria mudanças estéticas e sociológicas que a Literatura sofreria a partir de então.

O início de 1848 foi, nesse sentido, um momento extremamente importante para os jornais franceses. Eles viveram uma grande ebulição provocada pela absoluta liberdade de imprensa que a instauração da Segunda República estabeleceu. Além da ausência de censura, também as taxas que pesavam sobre os jornais foram suprimidas. Todos esses fatores, aliados ao impulso político, serviram de estímulo a diversos escritores – que desde a Monarquia de Julho já estavam completamente imersos na aventura jornalística – para criarem seus próprios jornais. De acordo com Thérenty, os primeiros meses de 1848 – ou seja, nesse breve momento de exceção – os escritores não se sentiam mais impelidos a resignarem-se com a postura marginal que, por vezes, ocupavam nos jornais. Assim, o romantismo literário torna-se também jornalismo e política. Escritores como Alexandre Dumas, George Sand, Alphonso de Lamartine e Paul Féval, dentre outros, adotam um discurso político claro e aberto dentro das redações. É bem verdade que, observando hoje a filosofia que motivou a Revolução de 1848, com o distanciamento que o tempo nos permite, percebemos que, naquele contexto histórico, a ideologia romântica de liberalidade não conseguiria se sustentar por um longo período. Aos poucos, a legislação francesa volta a atuar de forma incisiva sobre a imprensa, sobretudo, porque Napoleão III – na contramão das ideias românticas que, inclusive, o levaram ao poder – adota uma vigilância ideológica extremamente rígida e intransigente. Após alguns meses de liberdade, portanto, o controle sobre os jornais passa a ser rigoroso, a censura é restabelecida e as taxas sobre as publicações aumentam significativamente. Os discursos que se opunham à ordem e ao poder vigentes – ficcionais ou não – foram praticamente banidos dos jornais. Os periódicos que insistiam na publicação de artigos polêmicos recebiam uma primeira advertência do governo. A partir da segunda advertência, ele poderia ser fechado. Thérenty cita, como exemplo, o jornal *La Presse,* que chegou a ser suspenso após publicar o romance *Danielle*, de George Sand, considerado anticlerical. Esse regime acabaria forçando os escritores a transformar a estética jornalística e a introduzir novos modelos poéticos. Uma vez impedido de atuar como um instrumento de combate político, o jornal passa a ser visto por seus artífices como a ferramenta ideal para retratar os fatos, o cotidiano, enfim, o real e o atual.

O Jornal *L'Événemen*t, de Victor Hugo - como o próprio nome indica - é um bom exemplo de como a política de Napoleão III modificou a poética literária e jornalística e da nova estrutura textual que seria, então, buscada pelos escritores . De acordo com Michèle Fizaine, no artigo *Le Procès de Presse en 1850-1851: La Défense de la Littérature par Victor Hugo,* o programa do Jornal *L'Événement* – que aparece no primeiro número, apresentando a linha editorial do periódico, em 31 de julho de 1848 – é um bom modelo das mudanças que começavam a aparecer:

> Expliquons ce que nous avons voulu exprimer en baptisant notre journal de ce nom, *L'Événement*. En général, la presse a, selon nous, un tort grave. En tout temps, dans les jours calmes comme dans les jours révolutionnaires, la politique occupe le premier rang. [...] On découvre une étoile, un grand poète découvre un chef-d'oeuvre qui fait la France universelle et qui la fera éternelle; n'importe! L'étoile est reléguée dans les catacombes du feuilleton et le chef-d'oeuvre est exilé aux extrémités des "Variétés" pour laisser à quelque misérable question de portefeuille la place d´honneur et la façade du journal! C'est là, nous le répétons, une faute sérieuse.[10]

Dessa forma, na medida em que o novo governo impunha limites à imprensa, modificações cada vez maiores eram introduzidas na estrutura dos jornais. Após serem impelidos pela censura a abandonarem o posicionamento político e ideológico – que caracterizava o jornalismo da França pós-revolucionária – e levados a focarem em textos que relatavam fatos cotidianos, os escritores-jornalistas da Segunda República tiveram, ainda, que enfrentar mais uma ingrata surpresa. Em agosto de 1850, um novo imposto, *l'amendement Riancey,* passou a taxar a publicação de folhetins pelos jornais. Os periódicos de maior tiragem chegaram logo à conclusão de que fariam uma enorme economia se suprimissem a publicação diária de folhetins, passando a publicá-los semanalmente ou em dias alternados. A opção encontrada pelos escritores-jornalistas naquele momento – curiosamente, no auge do realismo/naturalismo literários – foi a "ficcionalização da realidade". De acordo com Thérenty, a versão ficcional dos fatos começava então a competir com a versão real. É bem verdade que, desde o século XVIII, a ficção já vinha gradativamente invadindo os jornais em textos "supostamente

[10] Texto publicado originalmente na primeira edição do Jornal *L'Évenement*. Aqui, retirado do artigo de : FIZAINE, Michèle; "Procès de presse en 1850-1851: la défense de la littérature par Victor Hugo." In: THÉRENTY, Marie-Ève. VAILLANT, Alain: *Presse e Plume: Journalisme e Literature ao XX siecle.* Paris: Nouveau Monde, 2004, p.262. Obs: Era muito comum que os artigos de primeira página não fossem assinados.

não ficcionais", através de formas híbridas de um jornalismo literário ou de uma literatura jornalística – um bom exemplo disso são os relatos de viagens. Temos que lembrar ainda que, a partir da Monarquia de Julho, essa mistura de realidade e ficção seria, ainda, mais efetiva. Entretanto, com a taxação dos folhetins, em 1850, a ficcionalização do real se tornou uma alternativa aos escritores de fazer com que textos ficcionais circulassem, sem que fossem reconhecidos como tal:

> Au *Courrier français*, j'apportai un Voyage de Paris à Pontoise dans lequel, après avoir décrit Saint-Denis, Enghien, la vallée de Montmorency, je racontais une légende remontant à Saint-Louis. Il y avait un couronnement de rosières qui n'en finissait pas. J'en étais au sixième feuilleton lorsqu'un agent du fisc vint signifier au directeur du *Courrier français* que mon voyage à Pontoise n'était en réalité qu'un roman. Le directeur s'inclina et m'informa qu'on allait cesser dès le lendemain la publication. [11]

Dentro do jornalismo, alguns gêneros são claramente mais receptivos e sensíveis à criação imaginária – e, portanto, mais próximos da literatura - do que outros. Alguns textos relativos à economia – os que tratam das oscilações do câmbio, por exemplo – são extremamente refratários à inserção da ficção nas estrelinhas, enquanto outros, pela própria estrutura narrativa e pela temática a que frequentemente se dedicam, dificilmente seriam capazes de se desvencilharem do caráter ficcional que lhes é inerente. Assim, a presença maciça de literatos nas redações dos jornais, a inserção constante e intencional da ficção dentro das matérias jornalísticas, o público-leitor – que recém alfabetizado dava prioridade a uma leitura que fosse, antes de tudo, prazerosa – contribuiria para o surgimento de gêneros jornalísticos híbridos com a literatura como: a crônica, a reportagem e a entrevista. Esses fatores favorecem ainda a predominância de um texto repleto de figuras de estilo, que seriam determinantes para o caráter oblíquo da nova poética que aquele momento histórico desenhava. Dentre elas, destaca-se a ironia. Por fim, essa nova imprensa seria favorável às transformações gráficas dentro dos periódicos, configurando e reconfigurando os espaços jornalísticos, a fim de torná-los propícios ao Jornalismo Literário. *Les Faits divers*, *La nouvelle à main* e *Le premier-Paris* surgem como exemplos**.**

[11] CLAUDIN, Gustave: *Mes souvenirs. Les Boulevards de 1840-1870* , Paris: Calmann-Lévy,1884, p.109.

Les Faits divers – ou seja, os Fatos Diversos que, no Brasil, também aparecem com o nome em francês ou com o título de variedades – era um espaço de conteúdo jornalístico- literário ocupado, normalmente, por pequenas notas policiais, narrativas de crimes passionais, suicídios etc. Não raro, essas notas traziam conteúdos ficcionais. Além disso, em diversos momentos, serviram de ponto de partida para romances realistas (alguns estudiosos supõem que uma delas teria sido o mote para o romance Madame Bovary, de Flaubert) e foram determinantes no desenvolvimento do romance policial.

A *Nouvelle à main* dedicava-se à narrativa de um encontro entre jornalistas, quase sempre, em um dos diversos bulevares ou cafés parisienses, onde se desenvolvia uma cena social e, a partir daí, iniciava-se um diálogo sobre um fato real e factual entre os protagonistas. Os tênues limites entre a realidade e a subjetividade da narrativa colocavam o texto entre o conto e a crônica

.

E, finalmente, o *premier-Paris* era o artigo principal do jornal, publicado na primeira página, no qual o redator tinha a tarefa de fazer uma reflexão sobre o tema social mais marcante daquele momento. O texto, claramente subjetivo, passional e repleto de figuras de estilo, mostrava a postura do jornal ou do jornalista a respeito do assunto em questão. Em momentos de maior liberdade ideológica, *o premier-Paris* iria se voltar para pontos extremamente polêmicos, levando jornalistas-escritores a discorrem sobre política, religião e racismo. Um bom exemplo seria o artigo *J'Accuse* de Emile Zola, publicado já no final do século XIX, em 1898.

Enfim, toda essa nova disposição dos jornais franceses, que promovia um diálogo muito próximo entre os gêneros jornalístico e literário, tornava extremamente complexa a distinção entre a narrativa ficcional (referente a um fato imaginário) e a narrativa de um testemunho (referente a um fato observado). O Jornalismo e a Literatura Brasileira absorveriam, portanto, dos periódicos e das escolas literárias que nos serviam como paradigmas, uma estrutura em que a literatura realista ganhava força, justamente, no momento em que predominava - na linguagem jornalística – um modelo textual receptivo à "ficcionalização do real."

A política também seria a força motriz da primeira geração de brasileiros que se aventuraram pelos trilhos da imprensa. Os jornais foram, no Brasil, um dos principais instrumentos responsáveis tanto pela Independência, quanto pela Proclamação da República. Entretanto, entre a Independência e a República, surge uma geração de escritores que, movidos pela febre patriótica, invadem os jornais com sua literatura. De acordo com Werneck Sodré em *História da Imprensa no Brasil*, os primeiros jornais brasileiros tinham um cunho eminentemente político e, até o reinado de D.Pedro II, não havia, nos jornais, espaço para as Letras. A literatura ficava relegada a veículos específicos e, quase sempre, de vida efêmera. Entretanto, o golpe da maioridade introduziria uma nova perspectiva no cenário político brasileiro. O reinado de D. Pedro II seria marcado pela centralização do poder e pela diminuição gradativa das dissidências políticas. O desenvolvimento cafeeiro, o aumento do tráfico negreiro e o predomínio dos latifúndios contribuem para que o poder da corte se torne cada vez mais absoluto. Sodré afirma que, nessa nova estrutura que começa a se consolidar, a imprensa é impelida a contribuir para o fortalecimento de um sistema escravagista e feudal. Portanto, assim como na França, também no Brasil, é justamente quando o jornalismo político declina, que ele se funde à literatura. Despojada de motivos, a imprensa política abriria espaço para as revistas de sociedades e de estudantes. Houve, dessa forma, naquele momento, uma verdadeira inversão de perspectivas. A literatura passaria a conduzir ao jornalismo e esse, à política:

> O estudo das revistas do tempo - nomeadamente a revista do *Instituto Histórico*, a *Minerva Brasiliense* e a *Guanabara* - facilita a reconstrução narrativa do Romantismo brasileiro. Foi o tempo em que Magalhães, Porto Alegre, Varnhagen, Torres Homem, Pena, Macedo, Gonçalves Dias, Nunes Ribeiro, Adet Bourgain, Norberto Silva, Melo Morais, Pereira da Silva, Inácio Acioli, Abreu e Lima, Joaquim Caetano e vinte outros conheciam-se, relacionavam-se, encontravam-se no Instituto histórico, em casa de Paula Brito, ou na petalógica, no largo do Rocio."[12]

> No Brasil, ainda mais do que noutros países, a *literatura* conduz ao *jornalismo* e este à *política* que, no regime parlamentar e até no simplesmente representativo, exige que seus adeptos sejam oradores. Quase sempre as quatro qualidades andam juntas: o *literato* é *jornalista*, é *orador*, e é *político*. [13]

[12] ROMERO, Sílvio - *História da literatura brasileira*. 5ª ed.,5vols, Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p.865

[13] Idem, ibidem, p.1717

A partir do início da segunda metade do século XIX, o império Brasileiro estava com sua estrutura política extremamente bem articulada e firme. De acordo com Sodré, nem mesmo os indícios de que um novo período de transformações estava prestes a começar – que seria marcado por mudanças como a extinção do tráfico negreiro – foi capaz de abalar a solidez das instituições e do poder vigente. A agricultura cafeeira, que sustentava a economia imperial, permaneceria em ascensão mesmo após a proibição do tráfico de negros para o Brasil. Por isso, o regime de *conciliação,* que aliava liberais e conservadores, permitia que a corte desse o tom à política e à imprensa, escondendo os graves problemas do país, sob o véu de uma tranquilidade reinante. Para o historiador, o *Jornal do commércio* foi o órgão que melhor espelhou a política que, então, regulamentava a imprensa. Longe de afrontar as instituições e mantendo um conservadorismo moderado, ele sustentaria uma tranquilidade aparentemente inabalável, em um meio em que as turbulências estavam prestes a eclodir. Mas foi justamente o alheamento às paixões e o tom apartidário mantido pelo jornal que lhe valeram o poder com o qual agia e reagia sobre a sociedade e o enorme prestígio que conservou durante o Segundo Reinado. Como um contraponto ao *Jornal do Commércio*, surge, no mesmo período, o *Correio Mercantil.* Este se distinguia do primeiro por tomar um claro posicionamento partidário, ainda que fosse favorável ao governo. Era dirigido por Francisco Otaviano, que tentava trazer, para o jornal, os principais nomes da intelectualidade brasileira.

Entretanto, num país em que a maioria da população ainda era analfabeta e em que a elite possuía um gosto assumidamente francófilo, à medida que a literatura começa a invadir os jornais, a influência francesa torna-se cada vez mais evidente. Nossos escritores-jornalistas escreviam para os leitores brasileiros de Victor Hugo, Balzac, George Sand, Lamartine e Flaubert. O parâmetro brasileiro para a independência havia sido a França pós-revolucionária. Agora, a Pátria do Iluminismo era também o nosso modelo em praticamente todos os campos do saber. A França ditava, então, a moda, a nova arquitetura, a etiqueta. Peças francesas eram encenadas nos nossos teatros. Até mesmo o meio científico brasileiro deixava-se impregnar pelo positivismo francês. Um bom exemplo da grande influência francesa é Gonçalves de Magalhães. O introdutor do romantismo brasileiro tornou-se escritor após passar pela faculdade de Belas Artes

(então sob forte influência de Debret), a qual trocou pela de medicina. Após viajar pela Europa, Suíça, Itália e França – onde assimilou os traços do Romantismo de Chateaubriand, Lamartine e Manzoni – em 1836, publica, em Paris, *Suspiros Poéticos e Saudades*. No mesmo ano, seguindo os moldes dos literatos franceses, funda, também em Paris, junto com Porto Alegre, Torres Homem e Pereira da Silva a revista *Niterói*. De volta ao Brasil, dedicar-se-ia ao teatro e à política: foi governador e deputado do Rio Grande do Sul.

Para o Brasil, adotar a França como Paradigma era, naquele momento, a forma mais eficaz de se libertar definitivamente do estigma de colônia portuguesa e de construir uma identidade própria. E é justamente aí que começa a surgir o modelo de escritor-jornalista que seria traduzido por Silvio Romero: "o *literato* é *jornalista*, é *orador*, e é *político*."[14]

Dentre os literatos citados por Romero, estavam Manuel Antonio de Almeida e José de Alencar. Órfão de pai aos dez anos e oriundo de uma família sem recursos, Manuel Antônio de Almeida foi obrigado a se dedicar ao jornalismo para conseguir frequentar as aulas de desenho da Academia de Belas Artes e da Faculdade de Medicina. No *Correio Mercantil*, além de trabalhar como tradutor, ainda se aventurava pelos folhetins. Foi assim que, entre 27 de junho de 1852 e 31 de julho de 1853, publicou no jornal, o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, sob o pseudônimo de *Um Brasileiro*. Em 1854, foi a vez de José de Alencar também aderir ao corpo de redatores do periódico. Alencar ocupava-se da seção forense e das crônicas de rodapé publicadas no domingo. Embora ainda reinasse a política da *Conciliação* e o jornal fosse claramente partidário do poder vigente, as crônicas de Alencar passeavam pelos acontecimentos da semana e narravam uma realidade em transição:

> Os costumes mudavam rapidamente. As crônicas de Alencar refletem essa mudança. O Interesse, por vezes apaixonado, pelo teatro, espetáculos como o da oratória sagrada de Mont'Alverne [...], a nova dança, a guerra da Criméia, as festas populares, como o carnaval, as sociedades de ações, que davam toque de escândalo aos negócios parcos e morigerados até aí vigentes. O folhetim espelhava os acontecimentos: inauguração das corridas de cavalo, os partidos que se formavam após as récitas do teatro lírico, chegando ao choque entre seus componentes,

[14] Idem, ibidem.

> o aparecimento das máquinas de costura. Alencar era contra elas: matariam a poesia do trabalho caseiro. O noticiário do exterior dependia ainda da chegada dos vapores, e Alencar escrevia: "Há três ou quatro paquetes soubemos que..." [15]

Em Julho de 1855, Alencar deixaria o *Correio Mercantil*, (supostamente) por ter alguns de seus artigos censurados. Era uma época em que os escritores contavam com uma liberdade relativa para suas criações literárias e com nenhuma para seus impulsos políticos. Depois de alguns meses, entretanto, suas crônicas reapareceriam, mas, dessa vez, no *Diário do Rio de Janeiro*. De acordo com Sodré, no *Diário*, Alencar seria um perfeito exemplo da conjugação entre Literatura e Imprensa. Em 1856, tornar-se-ia redator-chefe do jornal. Ali escreveria seu primeiro livro, *Cinco minutos*, em forma de folhetim e, nos mesmos moldes, publicaria entre fevereiro e abril de 1857, o grande sucesso que comoveria o Brasil, o romance O *Guarani*. O livro alavancaria vendas do jornal e faria com que o folhetim fosse esperado com grande ansiedade no Rio e em São Paulo (aonde chegava com dois dias de atraso). A maioria da população brasileira era, então, composta de analfabetos. O sucesso do amor singelo de Peri e Ceci fazia com que as páginas que narravam sua história de amor fossem lidas em voz alta em diversas rodas literárias. Mas a fama não impediu que Alencar tivesse uma de suas peças censurada: *As asas de um Anjo*. A peça, que chegou a receber o visto da polícia e o parecer favorável da censura do conservatório, estreou em 20 de junho de 1858. No entanto, foi proibida três dias depois, quando a polícia pediu ao conservatório que reconsiderasse seu parecer. Alencar protestaria pelas colunas dos jornais:

> Quando tive a idéia de escrever *As Asas de Um Anjo*, hesitei um momento antes de realizar o meu pensamento; interroguei-me sobre a maneira por que o público aceitaria essa tentativa, e só me resolvi depois de refletir que as principais obras dramáticas filhas da chamada escola realista, — a Dama das Camélias, as Mulheres de Mármore, e os Parisienses, têm sido representadas em nossos teatros; que a Lucrécia Bórgia e o Rigoleto, transformação do Roi s'amuse de Victor Hugo, eram ouvidas e admiradas no teatro lírico pela melhor sociedade do Rio de Janeiro. Confiando nestes precedentes, animei-me a acabar a minha obra e a apresentá-la ao público; esqueci-me, porém que tinha contra mim um grande defeito, e era ser a comédia produção de um autor brasileiro e sobre costumes nacionais; esqueci-me que o véu que para certas pessoas encobre a chaga da sociedade estrangeira, rompia-se quando se tratava de esboçar a nossa própria sociedade. Assistindo à Dama das Camélias ou às Mulheres de Mármore, cada um se figura que

[15] SODRÉ, op.cit., p.191

> Margarida Gauthier e Marce são apenas duas moças um tanto loureiras, e acha espírito em tudo quanto elas fazem ou dizem; assistindo As Asas de Um Anjo, o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão de ver no teatro, sobre a cena, o que vê todos os dias à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espetáculos. Não me admirei, pois, quando apareceram as primeiras censuras de imoralidade: embora Margarida, Marce e Carolina sejam uma mesma mulher, só com a diferença dos sentimentos e da história, a última tinha contra si o não ser francesa, e não ser descrita pelo talento de A. Dumas.[16]

De certa forma, fosse em textos literários, fosse nos de cunho jornalístico, as páginas dos jornais começavam, então, a dar vazão a uma realidade proibida. Quase sempre, os dois gêneros deixavam que seus espaços fossem invadidos pelo outro. Assim, se a literatura não comportava o real, o jornalismo o acolhia, se a realidade não encontrasse espaço nas páginas jornalísticas dos periódicos, o espaço ficcional a devorava. A peça de Alencar apareceria em forma de livro em 1860. No mesmo ano, outra peça do escritor também subiria ao palco, *Mãe*, cujo tema era a escravidão, ou uma crítica à sociedade escravagista brasileira.. No entanto, nessa peça, o nome do autor não foi revelado de forma explícita. Alencar, que iniciava, então, sua carreira política, foi bem mais comedido. De acordo com José Veríssimo*: "foi José de Alencar revolucionário em letras, conservador em política"*[17] .

Talvez, se voltarmos um pouquinho no tempo, possamos compreender, não só a trajetória desses escritores, entre a literatura, a imprensa e a política, mas o porquê de atitudes, por vezes, tão contraditórias. De acordo com a historiadora Ana Luiza Martins, no livro *A História da Imprensa no Brasil*, a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, criada por D. Pedro I e que formou, dentre outros, José de Alencar, era – desde que foi fundada, em São Paulo, em 1827 – uma grande propulsora de ideias, apresentando-se como um importante centro promissor do jornalismo brasileiro. A Iniciativa Régia teve como principal objetivo formar os futuros políticos da recém-independente nação, sem a necessidade de se deslocarem até a Universidade de Coimbra. Entretanto, de lá, não saíram apenas as primeiras gerações de letrados formados no nosso país, mas também os primeiros que fizeram da imprensa brasileira um instrumento de ação. Os Jovens advogados que saíam do Largo de São Francisco acabaram por tomar, através da imprensa, a tribuna que antes pertencia apenas aos

[16] ALENCAR, José de: *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de junho de 1858.
[17] VERÍSSIMO, José: *História da Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro: José Olympio,1969, p.181.

representantes do clero ou aos egressos de Coimbra. Para Martins, a tradição estudantil da época, de transformar a academia em um centro de reflexão sociopolítica e de buscar dominar a vida nacional através da ocupação de cargos públicos, não se desenvolveu apenas através dos caminhos formais. A trajetória dos políticos brasileiros teria na imprensa um poderoso aliado, que tinha a oferecer nada menos que visibilidade e poder.

Ainda de acordo com a pesquisadora, a Academia de Direito nascera à sombra do Romantismo. Durante todo o século XIX, suas Arcadas ("As Arcadas" era também o nome pelo qual a faculdade se tornou conhecida), não apenas abrigaram diversos escritores - entre os quais: Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Castro Alves, Fagundes Varela, Joaquim Nabuco, Raimundo Correia e o próprio Alencar – como possibilitaram toda sorte de ensaio que abrangesse o universo das palavras. Ali se praticava a poesia, o teatro, a ficção, a filosofia, a história e, certamente, o jornalismo, em textos que revelavam, além de cuidado literário, um pacto com a escola romântica e com o nativismo que predominava então. No livro *Como e por que sou romancista*, Alencar relembra seus anos na faculdade:

> Em 1845, voltou-me o prurido de escritor; mas esse ano foi consagrado à mania, que então grassava, de *baironizar*. Todo estudante, de alguma imaginação, queria ser um Byron; e tinha por destino inexorável copiar ou traduzir o bardo inglês. [...] Os dois anos seguintes pertenceram à imprensa periódica. Em outra ocasião escreverei esta, uma das páginas mais agitadas de minha adolescência. Daí datam as primeiras raízes de jornalista; como todas as manifestações de minha individualidade, essa também iniciou-se no período orgânico. O único homem novo e quase estranho que nasceu em mim com a virilidade foi o político.[18]

E ainda, para Antonio Candido: "*Só há literatura em São Paulo depois da Independência e notadamente depois da Faculdade de Direito.*"[19] Entretanto, embora os letrados brasileiros do Largo de São Francisco tenham encontrado na imprensa o suporte ideal que conjugava política e literatura através do jornalismo, havia um preconceito constante e efetivo entre o literato e o político. Uma vez formado, o bacharel que optava pela carreira pública, não raro se divorciava da literatura. Naquele

---

[18] ALENCAR, José de : *Como e porque sou romancista*. Campinas : Pontes, 2005, p. 43 a 45.

[19] CANDIDO, Antonio, apud MARTINS, Ana Luiza: "A Imprensa em tempos de Império"In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de: *A História da Imprensa no Brasil,* São Paulo: Editora contexto, 2008, p. 59.

contexto, convinha uma enorme prudência aos "homens de letras" que almejavam a carreira política. O escritor, o romancista era visto com restrições no âmbito político, o que explica o fato de que muitos dentre eles, como Alencar, tenham optado pelo uso de pseudônimos, ou até, do próprio anonimato, para publicar literatura na imprensa. Alencar, que almejava uma carreira parlamentar, agiu com enorme discrição, ao lançar *O Guarani* sem assinatura no *Diário do Rio*.[20]

Por mais paradoxal que possa parecer, de acordo com José Veríssimo, o conservadorismo político do escritor o levaria, inclusive, a ser adversário da emancipação dos escravos, em um momento em que toda a intelectualidade brasileira era favorável. Um contraponto dessa postura, a peça *Mãe* (que tem a escravidão como tema central) subiria aos palcos em 1860 e seria aplaudida por Machado de Assis em crítica publicada na *Revista Dramática,* em 29 de março do mesmo ano (embora Machado, muitas vezes, tenha sido acusado, pela crítica, de manter-se alheio à causa que seria também a sua.). Anos mais tarde, o escritor e amigo de Alencar retomaria o tema nos seus romances e contos. Em Machado, no entanto, a crítica à escravidão, que ocorreu em um outro momento político (pós-abolição), seria bem mais explícita, como pode-se observar no conto *Pai contra Mãe*, de 1906, e contaria com um artifício que o escritor, já na fase madura, havia absorvido, como poucos, no exercício do jornalismo político, a ironia.

A primeira geração de escritores brasileiros traz consigo, enfim, a marca de um tempo em que os homens de letras faziam a imprensa. Muitos, como Alencar e Gonçalves Magalhães, saíam da academia direto para os jornais e para a política, ou para uma repartição pública.. Outros, como Machado, galgaram - através da tipografia - o mesmo caminho.

Enfim, tornar-se um homem de letras, nos moldes parisienses, passara a ser o sonho de grande parte dos estudantes da elite brasileira. A *Revue des deux Mondes* - uma das mais lidas da França e concorrente direta da *Revue de Paris* - tinha, no Brasil, o maior número de leitores fora do seu país. Casado com a política ou divorciado dela, o homem

[20] MARTINS, Ana Luiza: "A Imprensa em tempos de Império."In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de: *A História da Imprensa no Brasil,* São Paulo: Editora contexto, 2008, p.60.

de letras estava, então, envolto em uma aura de glamour. Para muitos, no entanto, a "academia" era a própria redação dos jornais. Machado de Assis, por exemplo, trilhou um caminho comum a muitos literatos da sua geração que, como ele, começavam como tipógrafos, revisores ou tradutores e, aos poucos, iam ganhando a oportunidade de deixar sua pena subir à tribuna com alguns poucos versos. E, após verem seus versos virarem poemas, os jovens poetas ousavam aventurar-se pelos romances. Machado, que ao longo de sua trajetória trabalhou em 14 periódicos, entre jornais e revistas – *Marmota Fluminense, O Paraíba, O Correio Mercantil, O Espelho, Diário do Rio de janeiro, A Semana Ilustrada, O futuro, O Jornal das Famílias, O Globo, Gazeta de Notícias, O cruzeiro, Revista brasileira, A Estação, Jornal do Commércio* – aos 21 anos, diria na Crônica *O jornal e o Livro*:

> A Revolução Francesa, o estrondo maior dos tempos europeus, na bela expressão do poeta de *Jocelyn,* foi o passo da humanidade para entrar neste século. O pórtico era gigantesco, e era necessário um passo de gigante para entrá-lo. Ora, esta explosão do pensamento humano concentrado na rainha da Europa não é um sintoma de progresso? O que era a Revolução Francesa senão a idéia que se fazia república, o espírito humano que tomava a toga democrática pelas mãos do povo mais democrático do mundo? Se o pensamento se fazia liberal é que tomava a sua verdadeira face. A humanidade, antes de tudo, é republicana. Tudo se regenera: tudo toma uma nova face. O jornal é um sintoma, um exemplo desta regeneração. A humanidade, como o vulcão, rebenta uma nova cratera quando mais fogo lhe ferve no centro. A literatura tinha acaso nos moldes conhecidos em que preenchesse o fim do pensamento humano? Não; nenhum era vasto como o jornal, nenhum liberal, nenhum democrático, como ele. Foi a nova cratera do vulcão.[21]

Mas se, no Brasil, o glamour conferido à pena literária ou jornalística vem do paradigma francês, afinal, o que teria motivado o surgimento de uma população de jovens escritores, ansiosos por viver das letras, numa França pós-revolucionária e marcada, tanto na literatura como nas artes em geral, pelo fim do mecenato? Paradoxalmente, se o desaparecimento da figura do mecenas parece tornar difícil a sobrevivência do "*homme de lettres*", o próprio contexto de efervescência cultural que aquele período engendra levaria um grande número de jovens a se voltar para a carreira literária. Eles esperavam

[21] ASSIS, Joaquim Maria Machado de: Publicado Originalmente no *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 10 e 12/01/1859. Também disponível em: Disponível em: http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr13.htm Último acesso: 10/01/2011
Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994.

conseguir, através da literatura, não apenas o reconhecimento público, como a fortuna compatível com a genialidade literária que acreditavam possuir. Entretanto, um verdadeiro abismo separava a realidade do mercado editorial dos anseios desses jovens poetas iludidos pelo sucesso excepcional de alguns poucos, como Victor Hugo e Lamartine. De acordo com Thérenty no livro, *Mosaïques: Être écrivain entre presse et roman*, muitos desses aspirantes a literatos batiam na porta das editoras portando, além das ilusões que seriam, em pouco tempo, perdidas, uma coletânea de poemas e alguns poucos dramas ou *vaudeville*. Pretensões literárias quase sempre recusadas pelos comitês de leitura. Era, segundo a pesquisadora, o "*Complexe de l'écrivain à la Rubempré*". Thérenty faz, aqui, uma clara alusão ao personagem Lucien de Rubempré do romance "*As ilusões perdidas*" de Balzac, jovem provinciano que chega a Paris com o sonho de tornar-se um grande poeta, mas que, para sobreviver, acaba por dedicar-se à atividade jornalística. O autor da *Comédia Humana* traz no romance um resumo dos costumes e do comportamento da sociedade aristocrática e burguesa parisiense durante a Restauração e a Monarquia de julho. Em *As ilusões Perdidas,* Balzac retrata com clareza o mundo complexo e político da edição, da publicação, do jornalismo e da literatura. Rubembré encontra, nesse universo, muito mais decepções do que reconhecimento, mais conflitos do que esperanças. E, assim como o personagem balzaquiano, a primeira lição que o debutante na carreira das letras aprendia, diz respeito à prevalência, então, na França, do romance sobre a poesia. As coletâneas de poemas tinham como alvo uma elite culta e seleta. O grande público francês era amante da ficção, dos romances que, no entanto, eram considerados uma sub-escritura, uma literatura menor.

De acordo com a pesquisadora, apesar do sucesso que o novo gênero começava a fazer entre o grande público, o preço pago pelo livro dependia essencialmente de dois fatores que, quase sempre, estavam interligados: a notoriedade do escritor e o número de obras já publicadas. Para uma análise mais precisa do contexto em que nasce o romance, é importante lembrar que o editor, na acepção moderna da palavra, não existia, ainda, até a segunda metade do século XIX. O editor de 1830 era um livreiro que decidira fabricar seu próprio produto. Ao longo de anos comprando e vendendo livros, esse profissional aprendia, na prática, o tipo de literatura que satisfaria os desejos dos leitores. Dessa forma, os livros eram lançados, ocasionalmente, sem que a publicação obedecesse a qualquer política ou estratégia mercadológica. A cada contrato, o editor adquiria alguns

volumes da produção de um determinado escritor, sem possuir, entretanto, qualquer direito sobre a edição seguinte. Finalmente, escritores e editores mantinham uma relação tumultuada, na qual, a fidelidade editorial era rara e as rusgas e desavenças, frequentes.

Toda essa fragilidade do universo editorial, além do relativo arcaísmo que persistia, então, no espírito da maioria dos livreiros, contribuiria para o desenvolvimento da imprensa jornalística. Ao compararmos os editores-livreiros de 1830 aos diretores de jornais e de revistas, desse mesmo período, vemos que, enquanto os primeiros mantinham a mentalidade e o conservadorismo comuns ao homem do século XVIII, os últimos eram quase sempre personagens controversos e mais aptos a se adaptarem a um mercado em transição. Portanto, embora entre os livreiros também existissem profissionais com o espírito mais aberto e apaixonados por literatura, eles não estavam dispostos a assumirem riscos especulativos com escritores iniciantes. Assim, se os livreiros optavam, frequentemente, por priorizar o gênero mais popular, o romance, e investir em talentos já reconhecidos, caberia aos editores de jornais e revistas a ousadia de oferecer uma primeira tribuna ao escritor debutante:

> La librairie n'est pas en mesure, en 1830, de prendre beaucoup de risques spéculatifs avec des débutants. Elle favorise le genre le plus populaire, le roman, et donne leur chance aux talents déjà assurés. Elle constitue donc souvent, en raison de ces difficultés d'accès, une sorte de consécration pour une écriture déjà reconnue. La presse vit mieux faillites et échecs et devient une ressource naturelle pour le novice. Un simple calcul suffit souvent au romancier pour le convaincre de se détourner de la librairie et de demander son pain aux journaux.[22]

O jornal seria, portanto, a porta de entrada que permaneceria sempre entreaberta a todo jovem que sonhasse tornar-se um literato. Naquele contexto, trilhar o caminho literário através do jornalismo era algo praticamente inerente à profissão de escritor. De acordo com Thérenty, os jornais pagavam mal, mas mais rapidamente e, levando-se em conta o preço da palavra, talvez fossem até um pouco mais generosos que os livreiros. Além disso, o romancista não era nem mesmo forçado a se adaptar a uma nova escritura,

[22] THÉRENTY, Marie-Ève: *Mosaïques: Être écrivain entre presse et roman (1829-1836).* Paris: Honoré Champion, 2003, p..39

porque o jornalismo estava totalmente aberto à literatura e à ficção. Em meados do século XIX, o escritor, além de literato, transformava-se facilmente em editorialista, em crítico e em jornalista profissional. Balzac, que trilhou exatamente o caminho de debutante a grande escritor literário, retrata esse percurso, com a ironia que lhe era peculiar, no livro *Les Journalistes, Monographie de la presse Parisienne* :

> Il existe à Paris une vingtaine d'entreprises de scandale, de moquerie à tout prix, de criailleries imprimées, dont plusieurs sont spirituelles, méchantes, et qui sont comme les troupes légères de la Presse. Presque tous les débutants, plus ou moins poètes, grouillent dans ces journaux en rêvant des positions élevées, attirés à Paris comme les moucherons par le soleil, avec l'idée de vivre gratis dans un rayon d'or et de joie jeté par la librairie ou par le journal. Ils furètent chez les libraires, ils s'insinuent aux Revues, et parviennent difficilement, en perdant leur temps et leur jeunesse, à se produire. Ces braves garçons croient que l'esprit dispense de la pensée, ils prennent l'envie pour une muse, et quand ils mesurent la distance qui sépare un livre d'une colonne de journal, quand ils parcourent les landes situées entre le style et les quelques phrases d'une colonne de petit journal, leurs cerveaux se dessèchent, ils tombent épuisés, et se changent en directeurs de feuilletons, en Maître Jacques, en employés dans quelques ministères. [23]

Para Théreny, a criação da *Revue de Paris* seria a principal responsável por essa incursão dos jornais no universo da ficção. Criada, em 1829, por Louis-Désiré Véron, a revista se propôs, desde o início, a ir além dos fatos cotidianos e a dar espaço para romances e contos nas suas páginas. Ela acolheria, logo de cara, nomes como Balzac, Alexandre Dumas e Eugène Sue. O sucesso dessa estratégia editorial provocaria uma multiplicação de jornais e revistas do mesmo gênero, oferecendo, dessa forma, aos escritores - mesmo antes de 1836, ano em que surge o folhetim – a possibilidade jornalística do exercício literário.

Dentro da imprensa, havia, naquele momento, uma tendência – não obrigatória, mas muito frequente entre jovens escritores – de percorrer uma estrutura hierárquica que os conduzia da simples posição de aprendiz à condição de grandes jornalistas e literatos de renome. Normalmente, eles começavam nas pequenas folhas, *Les petites feuilles*, que se dividiam em: políticas, artísticas (literárias ou teatrais), profissionais e literárias.

[23] BALZAC, Honoré de: *Les Journalistes.* Paris: Éditions du Boucher, 2002. P.67 Também disponível em: http://www.leboucher.com/pdf/balzac/b_bal_j.pdf Último acesso: 10/01/2011

> Le premier pôle est le lot des petites feuilles politiques, littéraires, théâtrales ou professionnelles qui constituent souvent le premier recours pour le novice. Les articles, mal rémunérés, ne sont pas signés. Mais le débutant littéraire y fait des rencontres utiles; des contacts s'y nouent qui lui permettront d'être introduit dans d'autres feuilles. Le jeune auteur écrit sur tout, quelquefois avec assiduité. Il goûte le plaisir d'être imprimé. De ce maquis, deux feuilles émergent, le Figaro et le Corsaire, parce qu'elles constituent sur notre période le passage presque obligé de qui veut accéder à la marche supérieure: Peu d'auteurs ont échappé à cette école de l'épigramme.[24]

A base dessa pirâmide hierárquica, que todo aprendiz de literato deveria escalar, era formada pelas pequenas folhas artísticas. Elas podiam ser facilmente reconhecidas quer pelo formato – quatro folhas, sendo uma de anúncios – quer pelo tema que se propunham a abordar – artes em geral, literatura, música e, sobretudo, teatro. De uma maneira geral, essas pequenas folhas eram o espaço ideal para que um estreante no universo das palavras pudesse sobreviver temporariamente. No entanto, os jovens escritores não se orgulhavam de sua participação anônima e dificilmente identificável com clareza. O trabalho nas folhas artísticas – que muitas vezes, nada mais eram do que folhas publicitárias disfarçadas, já que sobreviviam graças às subvenções oferecidas pelos teatros e pelas livrarias – era visto por eles como degradante e, até mesmo, como inaceitável para alguém que buscava o reconhecimento. Não raro, esses periódicos que, até 1829, assumiam pretensões apenas literárias, revelavam-se o cerne ideológico de batalhas políticas. Uma conversão que costumava preceder o desaparecimento do jornal. Ao se tornarem jornais políticos disfarçados de literários, mantinham seus artigos não assinados e ainda continham: ficções breves, extratos de romances inéditos, mas sem menção à autoria e uma parte dedicada ao teatro e outra à crítica literária. Ainda assim, quase sempre, a ideologia política transparecia e eles eram fechados por não estarem de acordo com as normas que regulamentavam os jornais políticos.

Havia ainda, entre as *Petites feuilles*, as folhas profissionais e as satírico-políticas. As primeiras, normalmente voltadas para uma especialidade técnica, consistiam, inicialmente, em uma simples folha de anúncios e podiam ser escritas por quem quer que se revelasse apto a manejar a pena (eram especialistas no tema do qual tratavam),

[24] THÉRENTY, Marie-Ève: op.cit., 2003, p.40.

ainda que sem a menor ambição literária. Gradativamente, sobretudo a partir de 1832, sob a influência dos grandes jornais e revistas literárias, também as folhas profissionais começaram a publicar textos ficcionais e assinados pelo autor. Porém, nesses jornais especializados, o escritor era obrigado a adequar sua temática, sua poética e mesmo seus personagens à política editorial do jornal. Consequentemente, diversos temas, antes ligados exclusivamente às folhas profissionais, passariam a figurar nos romances, tornando-se o tema central de obras de ficção. Como exemplo disso, Thérenty cita a influência dos jornais marítimos na obra de escritores como Corbière, Sue, Jal e Fulgence Girard. Portanto, a proposta desses periódicos, de uma abordagem predominantemente técnica, faz com que encontremos também, nas ficções publicadas nas folhas profissionais as descrições específicas e detalhistas, que seriam tão comuns em muitos romances do século XIX.

Finalmente, fazer parte do corpo de redatores dos jornais satirico-políticos era o sonho dos que debutavam nas letras em 1829. Esses periódicos ofereciam aos que almejavam então o posto de "hommes de lettres", não só a possibilidade remunerada do exercício da profissão de escritor, mas, sobretudo, a certeza de que teriam uma quantidade significativa de leitores. Isso porque, a maior parte daqueles jornais era acessível à leitura pública, fosse nos cafés , fosse nos gabinetes de leitura. De acordo com Thérenty:

> Ici la camaraderie littéraire joue à plein. Ensuite, ils s'organisent en véritables laboratoires d'écriture. L'écrivain apprend non seulement à écrire vite mais aussi à manier des tournures stylistiques spécifiques: l'ellipse, l'allusion, la caricature, l'ironie.[25]

Ainda de acordo com a pesquisadora, os jornais satírico-políticos diziam-se literários para escapar à censura e disfarçar o seu verdadeiro campo de atuação, a política. Ainda assim, praticamente todos os romancistas que publicaram seus livros entre 1829 e 1836 faziam ou já haviam feito parte do corpo de redatores dos jornais *Le Figaro* e *Le Corsaire*, claros exemplos desse gênero. Os dois jornais, embora com um viés político muito forte, destacavam-se como a principal escola para os aprendizes de literatos de então. Os jornais satírico-políticos são hoje lembrados como os que introduziram no

[25] THÉRENTY, Marie-Ève: op.cit., 2003, p.49.

mundo das palavras grandes nomes da literatura, como George Sand, Balzac, Nerval ou Golzan. Outra grande inovação, proposta por esses periódicos, foi a caricatura. No *La Sillhouette*, criado em 1829, escritores então debutantes, como Balzac e Desnoyers, aderiram a essa forma de expressão que aliava o desenho à escrita. Portanto, o uso da caricatura, de figuras de estilo, de um jogo de palavras, cujas entrelinhas poderiam gerar múltiplas interpretações, favoreceria, e muito, a transição desses jornais fortemente políticos, para jornais verdadeiramente literários, os quais surgiriam, principalmente, a partir de 1833.

> Hostile au dernier gouvernement de la Restauration, *La Silhouette* fait des articles politiques, usant de l'allusion et du sous-entendu, rédigé par une population d'hommes de lettres libérale ou républicaine marquée idéologiquement à gauche [...] Mais elle privilégie la Littérature en insérant des études de moeurs, des critiques, des morceaux choisis de bonne qualité qui allient fiction et actualité... L'innovation de cette feuille – qui se définit comme un "album lithographique" – est d'insérer des lithographies à côté du texte. Comme toujours, participation d'hommes de lettres au journal, publication de morceaux de fiction et manifestation d'une réflexion sur la signature des articles. Ce sont trois signes concomitants de l'émergence de la conscience d'un champ littéraire.[26]

Voltando ao Brasil e mantendo o propósito de estabelecer um paralelo com a história literária e jornalística francesa do século XIX, verificamos que, aqui, o Jornalismo panfletário e dos pasquins, que precederam o 7 de abril, tinham um formato muito semelhante ao dos jornais franceses do mesmo período. Eles lembram muito *les petites feuilles* – embora os jornais brasileiros fossem, inicialmente, mais predominantemente políticos. Os pasquins eram jornais de apenas quatro páginas e vendidos somente em tipografias e lojas de livros. Normalmente, traziam uma epígrafe de grandes escritores - quase sempre franceses – abaixo da manchete. O título se referia a acontecimentos, a pessoas e a coisas de interesse cotidiano. Os artigos, que tomavam quase todo o jornal, não eram assinados, embora normalmente possuíssem um único redator. Durante o Segundo Reinado, entretanto, também esses jornais iriam se transformar à medida que se abriam para a literatura.

Ao mesmo tempo em que as atividades culturais se ampliavam no Brasil, começaram a aparecer também aqui empresas como a Laemmert, a B. L, Garnier – principal editora

[26] THÉRENTY, Marie-Ève: op.cit., 2003, p.52.

brasileira da segunda metade do século XIX - e a Francisco Alves. Mas, enquanto essas se dedicavam à publicação de escritores consagrados – num país em que o número de leitores ainda era escasso e cujo mercado editorial começava a engatinhar – Paula Brito seria, simultaneamente, um ícone dos dois modelos editoriais franceses: o do livreiro-editor e o do proprietário de um pequeno jornal que abre as portas a jovens talentos. Em 1829, Paula Brito começou como tipógrafo nas oficinas de Seignot Plancher. Em 1831, já possuía a sua própria tipografia, onde fazia panfletos favoráveis ao movimento que levou à abdicação de D.Pedro I, dando início ao Segundo Reinado. Fundou, em seguida, os jornais *A Mulher do Simplício* ou *A Fluminense Exaltada.* Logo criaria a famosa loja do Rocio – ponto de encontro dos literatos da época – *e o Jornal A Marmota Fluminense*, que abriria as portas da literatura ao jovem Machado de Assis. Paula Brito, aliás, estava sempre aberto aos jovens escritores que, como o Rubempré balzaquiano, chegavam até ele com a pena na mão. E, se as *petites feuilles* eram o ponto de encontro dos jovens escritores franceses: *"Mais le débutant littéraire y fait des rencontres utiles; des contacts s'y nouent qui lui permettront d'être introduit dans d'autres feuilles*"; se os jornais satírico-políticos eram seu laboratório: *"L'écrivain apprend non seulement à écrire vite mais aussi à manier des tournures stylistiques spécifiques: l'ellipse, l'allusion, la caricature, l'ironie."*[27] A loja do Rocio cumpria aqui esse papel. Nesse esforço, Paula Brito não apenas criou o principal ponto de encontro dos literatos brasileiros, a Petalógica, como também editou e publicou, entre outros, Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Joaquim Manuel de Macedo, Fernandes Pinheiro, Teixeira e Souza e Gonçalves Dias e Machado de Assis.

Ainda seguindo a trilha dos periódicos franceses, percebemos que, da mesma forma que as folhas satírico-políticas, a imprensa brasileira logo iria aderir às técnicas que permitiram a introdução da gravura e da caricatura nos jornais, intensificando, também, nos nossos periódicos, a presença do humor aliado à crítica. De acordo com Martins, existe um consenso entre os historiadores em atribuir a Araújo Porto Alegre a ideia de trazer para o Brasil a experiência das litografias, que conhecera em Paris. Assim, a primeira caricatura brasileira de que se tem notícia e que teria sido publicada por iniciativa do escritor, data de 1837 e faz alusão a uma cena de suborno. Trata-se de um desenho de Rafael Mendes Carvalho impresso no *Jornal do Commércio*. No entanto, foi

[27] THÉRENTY, Marie-Ève: op.cit., 2003, p.49.

no periódico *A Lanterna Mágica,* que era dirigido por Porto Alegre e que circulou no Rio, entre 1844 e 1845, que o escritor pôde, realmente, dar início às publicações ilustradas com caricaturas no nosso país. Depois do sucesso da *Lanterna*, outros jornais investiriam no gênero, que se propagou como uma das formas de expressão mais festejadas do império. Paula Brito também estaria entre os precursores da ilustração, já que, a partir de setembro de 1849, adotou o uso de gravuras e litografias para ilustrar o jornal *Marmota Fluminense*.

Dessa forma, a introdução de novos elementos dentro dos jornais contribuiria para que, cada vez mais, a subjetividade se fizesse presente, favorecendo a inserção do texto literário, fosse de uma forma bem clara, fosse através de artifícios mais sutis, no espaço reservado ao texto factual. Para entender melhor o caráter literário do jornalismo, no século XIX e ínício do século XX, nada melhor do que dar um mergulho em alguns dos gêneros textuais a que os periódicos daquela época dariam vida ou aprimorariam, como: a crônica, os artigos editoriais, a reportagem e a entrevista; e invadir os espaços em que o hibridismo entre Literatura e Jornalismo era imperativo, como nos que foram reservados aos fatos diversos e à crítica.

Entretanto, um estudo aprofundado de cada um desses gêneros textuais, considerando suas especificidades, por si só, seria objeto de uma tese. Assim sendo, não nos propomos aqui a um estudo detalhado de cada um, mas apenas a mostrar como os textos jornalísticos que favoreciam uma narrativa híbrida – aqueles que abusam de elementos ficcionais em textos que se propõem a um relato do real – propiciaram a inserção da literatura e da literalidade nos jornais. Para tanto, elegemos três dentre esses gêneros como objeto de estudo: a crônica, o editorial e a reportagem. Nossa escolha se pautou, primeiramente, no fato de que, de certa forma, essas três formas narrativas englobam as demais e, além disso, porque as consideramos, particularmente, determinantes para o viés jornalístico-literário que tanto a imprensa francesa, quanto a brasileira – por reflexo daquela –sustentariam por quase cem anos.

1.1 A CRÔNICA :O DIA A DIA EM PALAVRAS

Gênero híbrido por excelência, a crônica seria determinante para a nova poética que surgiria a partir do século XIX. Embora a palavra crônica – do latim *chronica,* do grego *khrônos*: "tempo" – já apareça fazendo referência a uma estrutura textual comum na época medieval – e que significava o relato dos acontecimentos de acordo com a origem cronológica – a acepção moderna do termo se refere a um tipo de escrita que se popularizou, sobretudo, através dos jornais ingleses e franceses, a partir do século XIX. No Petit Robert encontramos o sentido que a palavra começa a adquirir a partir do século XVII "(1690) *L'ensemble des nouvelles qui circulent"*. A partir do século XIX, entretanto, quando as crônicas invadem os periódicos, a palavra evolui e adquire a acepção que perdura até os dias de hoje, ou seja, de acordo com o dicionário Houaiss, a palavra crônica, que se referia apenas a: "*compilação de fatos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo [Originalmente a crônica limitava-se a relatos verídicos e nobres; entretanto, grandes escritores a partir do século XIX passam a cultivá-la, refletindo, com argúcia e oportunismo, a vida social, a política, os costumes, o cotidiano etc. do seu tempo em livros, jornais e folhetins.]",* adquire, nos jornais, o sentido de: *coluna de periódicos, assinada, com notícias, comentários, algumas vezes críticos e polêmicos, em torno de atividades culturais (literatura, teatro, cinema etc.), de política, economia, divulgação científica, desportos etc., atualmente também abrangendo um noticiário social e mundano."*

Ao falar da crônica, Thérenty ressalta uma interpretação do termo feita por Augustin de Chambure no Livro *À travers la Presse*, em 1914:

> En un style souvent léger et humoristique, quelquefois grave, toujours vif, alerte et châtié, le chroniqueur touche à tout sans rien approfondir. Son art consiste à effleurer les questions, à improviser une causerie aussi ingénieuse et intéressante que possible sur n'importe quel sujet. Accident ou crime sensationnel, mort ou naissance, divorce ou mariage, bal ou duel, concert ou scène scandaleuse, succès dramatique ou succès libraire, salon des beaux-arts ou champ de courses, expérience ou découverte scientifique, touy lui sert de canevas, tout lui est matière à article. Et, en effet, ces faits sociaux et moraux sont des manifestations aussi importants que tel acte de la chambre ou tel avatar ministériel. Sans doute, pour résoudre les problèmes que ces questions soulèvent, les chroniqueurs ont soutenu – souvent par dilettantisme et quelquefois pour étonner et scandaliser le lecteur – les paradoxes les plus étranges

> et les opinions les plus bizarres. Mais, malgré tout, quelle idée juste que celle de tirer de tous les événements sociaux un enseignement.[28]

Todas essas definições de crônica deixam transparecer, enfim, o caráter limítrofe do gênero, na medida em que o coloca entre a observação minuciosa da realidade cotidiana e a aventura de traduzi-la por um viés subjetivo. A crônica tinha, portanto, a configuração perfeita para dar, ao texto realista, a prerrogativa de aparar suas arestas com os artifícios da ficção. O público do século XIX ansiava por um texto que não perdesse sua qualidade poética, ainda que se mantivesse atrelado ao real e ao efêmero. Ele desejava algo que traduzisse seu dia a dia, que refletisse e ponderasse sobre seus dilemas e conflitos e, ainda, cuja leitura fosse capaz de proporcionar um prazer quase carnal. Assim, eles poderiam sorver lenta e prazerosamente o texto, ou seja, devorar o próprio cotidiano, enquanto esperavam pelo próximo dia e pelo próximo prato. Se a vida lhes parecesse insossa, caberia ao cronista a hábil tarefa de lhe conferir sabor. Nos jornais, a realidade vinha com a cor das ironias, das metáforas, das sinestesias, com o molho dos argumentos, com o aroma dos eufemismos. O humor e a melancolia, em maior ou menor medida, também serviriam de tempero. Tudo isso, para tornar a realidade um manjar digno de ser deglutido com extrema avidez. Ainda assim, a fome com que era devorada costumava ser da mesma monta da saciedade que permitia com que fosse esquecida, como deixa clara a crônica de Machado de Assis, publicada em 1868, no *Diário do Rio de Janeiro*:

> Bem se podia comparar o público àquela serpente — deus dos antigos mexicanos — que, depois de devorar um alentado mamífero, prostra-se até que a ação digestiva lhe tenha esvaziado o estômago; então o flagelo das matas corre em busca de novo repasto, emborca novo animal pela garganta abaixo e cai em nova e profunda modorra de digestão. Esquisita que pareça a comparação, o público é assim. Precisa de uma novidade e de uma grande novidade; quando lhe aparece alguma, digere-a com placidez e calma, até que desfeita ela, outra lhe fica ao alcance e lhe satisfaz a necessidade imperiosa. Como o réptil monstro de que falei, o público não se contenta com os manjares simples e as quantidades exíguas; é-lhe preciso bom e farto mantimento. Nada de notável havia ocorrido ultimamente que satisfizesse esta *boa* coletiva que tudo devora. Os comunicantes do *Jornal do Comércio* é que faziam as despesas da curiosidade pública; mas

[28] CHAMBURE , Augustin de: *À travers la presse*, Paris: Fert, Albouy, 1914, p. 438.

> facilmente se compreende quanto isso era mesquinho para ocorrer às necessidades daquele estômago voraz. [29]

Alguns historiadores reconhecem os escritores ingleses Joseph Addison e Richard Steele como os primeiros cultores da crônica jornalística. Em 1709, os dois fundaram o semanário *The Tatler* (O conversador) que seria editado até 1711. O periódico trazia pequenos textos e artigos, literários ou políticos, com reflexões morais, bem próximas do gosto da burguesia inglesa de então. Eram crônicas típicas. Quase um século depois, o gênero começa a ser difundido na França, que acabaria tornando-se sua pátria. Em 1800, o periódico *Journal des Débats* deu início, em Paris, à publicação de crônicas diárias que, normalmente, eram colocadas abaixo de uma linha horizontal, para que ficassem separadas da parte noticiosa do jornal. No mesmo período, alguns outros jornais começam a traçar um primeiro esboço de um texto bem próximo ao da crônica moderna. Esse texto listava os principais eventos do último exemplar do periódico ou da revista em questão. Tratava-se, na realidade – no caso de um jornal mais voltado para a política – de um inventário dos acontecimentos políticos que não deram margem ao desenvolvimento de uma matéria e – no caso de um periódico literário - dos boatos que circulavam pela cidade, dos espetáculos teatrais, enfim, de pequenos fatos cotidianos. Aos poucos, essa versão minimalista da crônica evoluiria, sobretudo, durante a Restauração, através do encontro com um outro gênero jornalístico-literário : a fisiologia jornalística parisiense (no jornalismo) ou os estudos dos costumes (na literatura).

No livro *Littérature au quotidien, poétiques journalistiques au XIX*, Thérenty relata que, a partir de 1811, o escritor Etienne de Jouy começa a publicar no periódico *Gazette de France*, sob o peseudônimo de *"L'Hermitte de la Chaussée d'Antin,"* um boletim de observação dos usos e costumes parisienses. Como um *flâneur,* ele percorria a cidade e tentava desenhar as premissas de um novo jornalismo. Os mais diversos lugares eram então visitados pelo escritor que tentava retratar os hábitos e costumes que ele descobria fosse num café, num quarto de pensão ou em um lindo castelo. Sua visão era gentilmente corrosiva e à medida que narrava os fatos, também convidava o leitor à

[29]ASSIS, Joaquim Maria Machado de: *Diário do Rio de Janeiro*, 07/01/1868. Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson,1938. Também disponível: em: http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr01.htm Último acesso: 01/01/2011

autocrítica, a uma reflexão sobre seu comportamento. A crônica moderna que começava a tomar forma no início dos anos trinta nasce, portanto, do encontro dessas duas estruturas textuais, ou seja, do texto que listava os principais acontecimentos recentes e do que inventariava hábitos e costumes. À medida que evolui, ao ponto de tornar-se um dos principais alicerces do jornal, ela também transforma o oficio de escritor em uma atividade diária. Apesar da servidão à atualidade, a crônica seria um lugar de refúgio para muitos escritores de renome em busca de um alimento para nutrir a pena, ou seja, do exercício poético. Thérenty destaca, entre estes cronistas, Stendhal, que a partir de 1822, começa a escrever crônicas para jornal inglês *New Monthly Magazine;* e ainda, em 1831*,* George Sand e Jules Sandeau escrevendo para o *Le Figaro*; Honoré de Balzac e Frédéric Soulié para o *Le Voleur*, Alfred de Musset para o *Le temps*, Samuel-Henri Berthoud para o *Le Mercure de France*, Jules Janin e Loève Veimars para a *Revue des Deux Mondes.*

Entretanto, a grande época da crônica parisiense só começou mesmo, em 1836, quando Émile de Girardin fundou o jornal *La Presse.* Foi Delphine de Girandin – antiga musa e poetisa romântica, mulher de Emile de Girardin – quem estabeleceu, realmente, os códigos e estratégias poéticas que definem o gênero crônica. Thérenty relata que, quando o fundador do jornal apresentou ao público o periódico *La Presse*, em 21 de setembro de 1836, ele também descreveu como seria a estrutura do *"Courrier de Paris*" – parte do jornal entregue ao Visconde de Launay, pseudônimo de Delphine – da seguinte forma :*"Un bulletin des livres nouveaux, des pièces en répétition, des modes nouvelles, des coutumes et usages nouveaux, de la musique en vogue, des objets de curiosité."*[30]Entretanto, Delphine aumentaria enormemente os domínios pré-estabelecidos, elegendo, de forma autônoma os temas de predileção do gênero. Para a escritora, tanto os espaços semiprivados – como os salões, os vestiários e os interiores – quanto os espaços públicos – as ruas, os cafés e bulevares – poderiam servir de cenário. Sua crônica, portanto, iria invadir salões, assembléias, clubes, a câmara dos deputados, a Academia Francesa e, até mesmo, lugares sagrados. Delphine de Girardin definiria também o estilo que caracteriza o gênero. Com ela, a crônica assume o aspecto de um diálogo, de uma conversa informal, em tom anedótico, com o leitor sobre um verdadeiro mosaico de temas atuais. E por fim, oferece-se ainda ao exercício das mais diversas figuras de estilo: do trocadilho, da paronomásia, da metáfora e, sobretudo, da ironia.

[30] THÉRENTY, Marie-Ève: op.cit., 2007, p.241.

Na mesma década de trinta, o gênero alastra-se também pelos jornais brasileiros. Ao que tudo indica, ele chega aqui e permanece, com a mesma estrutura que possuía nos periódicos franceses. Em crônica publicada na revista *Ilustração Brasileira*, em primeiro de novembro de 1877, Machado de Assis dá uma pista de como o *flâneu*r brasileiro iria captar a poesia das ruas e transformá-la em fatos nos jornais:

> Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica.[31]

De acordo com a pesquisadora Cristiane Costa, no livro *Pena de Aluguel*[32], em 1828, o periódico *Espelho Diamantino* lançou no Brasil a ideia de que todo jornal deveria contar com um observador, com um *flâneur* que se ocupasse dos registros de nossos hábitos e costumes. Entre os primeiros que se destacaram nessa tarefa, a pesquisadora cita, o padre Lopes da Gama, cujos textos apareceram no *Carapuceiro*, a partir de 1832; Josino do Nascimento Silva, que trabalhou para o jornal *O Cronista*, em 1837 e Martins Pena, que produzia textos para *O Correio da Moda*, em 1839. Entretanto, o gênero ganharia força, sobretudo, a partir da segunda metade do século XIX, com a participação de escritores como Macedo e Alencar e de um dos maiores gênios da crônica brasileira, Machado de Assis. Com Machado, o gênero ganha toques de um humor peculiar e o diálogo com o leitor torna-se extremamente direto e coloquial, como o de um bom jornalista, mas sem deixar de lado o refinamento poético, que caracteriza um grande literato. Fosse qual fosse o fato, ainda que bem trivial, Machado tinha a receita perfeita para dar a qualquer banalidade, o seu toque de poesia:

---

[31] ASSIS, Joaquim Maria Machado de: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro, de 01/07/1877.
Também disponível em: http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr07.htm#c01_11_1877
Último acesso: 10/01/2011 - Textos-Fonte: *Obra Completa* de Machado de Assis, vol. III, Rio de Janeiro: Nova Aguilar,1994.

[32] COSTA, Cristiane: *Pena de Aluguel. Escritores Jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

> "Há um meio certo de começar a crônica por uma trivialidade. É dizer: Que calor! que desenfreado calor! Diz-se isto, agitando as pontas do lenço, bufando como um touro, ou simplesmente sacudindo a sobrecasaca. Resvala-se do calor aos fenômenos atmosféricos, fazem-se algumas conjeturas acerca do sol e da lua, outras sobre a febre amarela, manda-se um suspiro a Petrópolis, e *Ia glace est rompue* ; está começada a crônica. [33]

O exercício da crônica acabava sendo, portanto, a forma perfeita de se ministrar um curso de literatura ao bom jornalista e uma aula de jornalismo que nenhum literato poderia abster-se de frequentar. Para Antônio Candido:

> "... a crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas...."[34]

[33] Idem, ibidem.

[34] CANDIDO, Antonio : Centro de Referência em Educação. Secretaria da Educação. Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: http://www.crmariocovas.sp.gov.br/ntc_l.php?t=044 Último acesso:10/01/2011

1.2 O ARTIGO EDITORIAL/ PREMIER-PARIS : O ADVOGADO DAS PEQUENAS E DAS GRANDES CAUSAS

Os termos *premier-Paris* – em francês – artigo editorial, artigo de fundo ou simplesmente editorial – em português – referem-se a um tipo de texto presente em praticamente todos os periódicos, no qual se discute uma questão, apresentando o ponto de vista do jornal, da empresa jornalística ou do redator-chefe, sem, contudo, manter a obrigação de imparcialidade e objetividade. Estes textos trazem conteúdos essencialmente opinativos, são quase sempre anônimos, além de identificarem, claramente, a linha política adotada pelos editores e pelo proprietário do jornal.

O Jornal *La Presse*, de 26 de dezembro de 1836, definiu o premier-Paris como: "*l'article fondamental contenant l'expression régulatrice de la pensée supérieure qui préside à la rédaction du journal*."[35] Já o *Larousse do XIXe siècle*, o define apenas como: " *L'article de tête des journaux parisiens.*" Thérenty explica que o termo premier-Paris – que antecede o século XIX – inicialmente, referia-se aos textos que se dedicavam a análises políticas ou a assuntos essencialmente técnicos. Entretanto, a partir do fim do Segundo Império e durante toda a Terceira República, essa estrutura textual – que durante muito tempo permaneceu refratária a inovações – toma uma direção, no mínimo, curiosa: na maior parte dos jornais informativos, o premier-Paris dissolve-se, literalmente, na crônica.

Do outro lado do Atlântico, os editoriais também seriam a essência da imprensa brasileira, sobretudo, nos seus primórdios. Como esses artigos mantiveram no Brasil a mesma estrutura que possuíam, anteriormente, na França, e considerando que os nossos primeiros periódicos eram eminentemente políticos, até início do reinado de D.Pedro II, eles foram praticamente o cerne dos jornais. E foi justamente através deles e do jornalismo panfletário, do qual eram as figuras centrais, que chegamos à Independência e, anos mais tarde, à Abolição e à Proclamação da República. Entretanto, entre a Independência e a República, essa estrutura textual sofreria modificações significativas. Na medida em que a literatura invade os jornais e que tais artigos passam a ser escritos por literatos, também aqui, eles se fundem e se confundem com a crônica.

[35] THÉRENTY, Marie-Ève: op.cit., 2007, p.209.

No princípio, no entanto, no Brasil e na França, os editoriais conservariam certa especificidade. Como permaneciam ligados à política e à controvérsia, mantinham-se, quase sempre, como uma *Ágora*, na qual um grupo ou uma facção (política, religiosa ou dona de quaisquer outras ideologias que motivassem a polêmica social) encontrava espaço para afirmar e discutir os seus princípios. Portanto, ao assumirem claramente uma postura partidária, os editoriais acabaram tornando-se o porta voz ideológico de diversas batalhas, ao mesmo tempo em que se firmavam como um espelho para o leitor, que optava por esse ou por aquele periódico, de acordo com os preceitos com os quais mais se identificava. Naquele contexto, qualquer que fosse a postura governamental, o editorial do jornal de oposição deveria encontrar uma forma de contestá-la, do mesmo modo que, o jornal da situação deveria encontrar instrumentos para defendê-la. Todo esse posicionamento acabaria gerando textos predominantemente retóricos, nos quais se destacava um número enorme de "frases feitas" e de estruturas enunciativas que se repetiam constantemente. Essas narrativas acabavam tornando-se vazias de significado e, diversas vezes, limitavam-se apenas a servirem de tribuna para a reprodução dos discursos políticos da câmara ou do senado. A supervalorização de uma retórica vazia, que já começava a ser criticada, dentro dos próprios jornais, acabaria desgastando a fórmula jornalística que encabeçava a maioria dos periódicos.

> Je ne nie point que je ne sois désespérément nerveux et suceptible, mais ces choses m'irritent comme une fausse note, comme le bruit d'une scie sur la pierre, comme le grincement d'une lime. Et voici que je n'ose plus ouvrir un journal, sûr que je suis de lire chaque matin dans toutes les feuilles, de quelque nuance politique qu'elles appartiennent, la superlativement étonnante figure suivante: "Nous sommes autorisés à annoncer que cette nouvelle n'a pas l'ombre d'un fondement." Oh! Messieurs les rédacteurs, que dites-vous là? De quel fondement une nouvelle pourrait-elle avoir l'ombre?[36]

Esse tipo de texto passa, então, a ser bombardeado com críticas feitas, sobretudo, pelos literatos, dentre os quais, Maupassant, Hugo e Balzac. No livro *Les journalistes*, Balzac dá uma pista de como os premier-Paris podiam dar origem a artigos construídos apenas para tornar pertinentes ideologias partidárias convenientes ao jornal ou ao jornalista,

[36] MAUPASSANT, Guy de: *Chroniques*. Paris: Éd. Rive Droite, 2003, t.I, p.386.
Extrato de um texto originalmente publicado com o título de "Styliana" no periódico, *Le Gaulois*, em 29 de novembro de 1881.

mas pobres tanto no que se refere à informação relevante, quanto no que concerne a um estilo bem elaborado:

> On appelle Premier-Paris la tartine qui doit se trouver en tête d'une feuille publique, tous les jours, et sans laquelle il paraît que, faute de cette nourriture, l'intelligence des abonnés maigrirait. Le rédacteur des Premiers-Paris est donc le Ténor du journal, car il est ou se croit l'*ut* de poitrine qui fait l'abonnement, comme le ténor qui fait la recette au théâtre. À ce métier, il est difficile qu'un homme ne se fausse pas l'esprit et ne devienne pas médiocre. [...]Quoi que fasse le gouvernement, le rédacteur des Premiers-Paris de l'Opposition doit y trouver à redire, à blâmer, à gourmander, à conseiller. Quoi que fasse le gouvernement, le rédacteur des Premiers-Paris ministériels est tenu de le défendre. L'un est une constante négation, l'autre une constante affirmation, en mettant à part la couleur qui nuance la prose de chaque parti, car il y a des tiers-partis dans chaque parti. Au bout d'un certain nombre d'années, de part et d'autre, les écrivains ont des calus sur l'esprit, ils se sont fait une manière de voir, et vivent sur un certain nombre de phrases.Si l'homme engrené dans cette machine est, par hasard, un homme supérieur, il s'en dégage; s'il y reste, il devient médiocre. [...]Ces faiseurs de tartines s'ingénient à n'être que la toile blanche sur laquelle se peignent, comme aux ombres chinoises, les idées de leur abonné. Le Ténor de chaque journal joue donc un jeu plaisant avec son abonné. À chaque événement, l'abonné se forme une opinion, et s'endort en se disant : « Je verrai demain ce que dira là-dessus *mon journal.* » Le Premier-Paris, qui n'existe que par la divination perpétuelle des pensées de son abonné, [...] Le style serait un malheur dans ces délayages où l'on doit noyer les événements pour amasser le public, qui regarde alors où ça va. D'abord, quel homme tiendrait à faire par an six cents colonnes dignes de Jean-Jacques, de Bossuet ou de Montesquieu, pleines de sens, de raison, de vigueur et colorées?…Aussi, dans les Premiers-Paris, y a-t-il une phraséologie de convention, comme il y a des discours de convention à la tribune. On n'ose point dire les choses comme elles sont. Ni l'Opposition ni le Ministère n'écrivent l'histoire. La Presse n'est pas aussi libre que le public l'imagine, en France et à l'étranger, d'après ce mot *liberté de la presse.* Il y a des faits impossibles à dire, et des ménagements nécessaires avec les faits dont on parle. Aussi le jésuitisme tant stigmatisé avec Pascal était-il moins hypocrite que celui de la Presse. À sa honte, la Presse n'est libre qu'envers les faibles et les gens isolés. [37]

Retornando, mais uma vez, ao outro lado do Atlântico e à realidade brasileira, verificamos que, em um país em que a formação jornalistíca transitava, quase sempre, entre o bacharelado e a política, seria natural que a retórica – figura central na primeira página de grande parte dos periódicos franceses – também estivesse marcadamente presente aqui. Muitos de nossos editoriais nada mais eram do que a reprodução de

[37] BALZAC, Honoré de: *Les Journalistes.* Paris: Éditions du Boucher, 2002. p.10 a 12 Também disponível em: http://www.leboucher.com/pdf/balzac/b_bal_j.pdf Último acesso: 10/01/2011

discursos políticos empolados, presenciados por jornalistas, na Câmara ou na Assembleia. Longe de informar os cidadãos sobre mundanças significativas que, possivelmente, deveriam interferir em suas vidas, tais discursos resumiam-se, normalmente, a uma sequência infindável de autoelogios misturados a verborrágicos ataques contra adversários. Na reprodução impressa, a adjetivação e o uso excessivo de superlativos eram figuras constantes. Machado de Assis explicita essa estrutura eloquente, porém vazia de significado, ao criticar o *Jornal do Commércio*, partidário da situação, em artigo publicado em 1 de abril de 1862, no *Diário do Rio de Janeiro*, jornal oposicionista:

> [...]o adjetivo é uma grande força e um grande elemento! E ninguém melhor que os publicistas do *Jornal do Comércio* compreendem o valor que ele tem, e nem o emprega melhor. [...]o adjetivo fez nos artigos ministeriais um grande papel. [...] Não ria o leitor demasiado sério da importância destas considerações. Desconhecer o adjetivo monta o mesmo que desconhecer a luz. O adjetivo foi introduzido nas línguas como uma imagem antecipada dos títulos honoríficos com que a civilização devia envergonhar os peitos nus e os nomes singelos dos heróis antigos. Exemplo: um homem que usa do nome recebido na pia, é um substantivo. Se esse homem passa a ter uma adição honorífica fica sendo um substantivo e um adjetivo.[38]

Ainda sobre a reprodução dos discursos políticos, sempre norteados pela posição partidária do diretor do periódico, em outro artigo, publicado em dois de maio de 1865, no *Diário do Rio de Janeiro*, Machado vai diretamente ao encontro da crítica balzaquiana. Com o escritor, verificamos que, embora os textos mantivessem a proposta de preservar o frescor atribuído ao factual e um pacto com a realidade, ao contentarem-se em reproduzir os discursos governamentais, de tão impregnados que estes estavam dos vícios da política partidária, também os editoriais tornavam-se óbvios e repetitivos e, pela mesma razão, suscetíveis a todo e qualquer traço de mediocridade, inerente ao texto previsível:

> Todos sabem que o discurso da coroa, na qualidade de peça ministerial, figura ser a expressão da política do governo, e é o ponto de partida dos debates parlamentares.Temos que não será grande ousadia redigir de antemão o discurso da coroa. Podem fazê-lo os leitores, como nós já o fizemos. O governo, aproveitando a circunstância de não ser ele quem pronuncia o

[38] ASSIS, Joaquim Maria Machado de: *Diário do Rio de Janeiro*, 01/04/1862. Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938. Também disponível: em: http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr01.htm Último acesso: 01/01/2011

> discurso, conquanto seja o autor, fará com que Sua Majestade lhe teça um solene elogio, e convide o país a prestar todo o apoio à direção das coisas públicas. ***Há de ser a variante de um artigo anônimo dos jornais***. Sendo assim, ***não podemos furtar-nos a um sentimento de tristeza, vendo o estranho abuso que se faz da ficção constitucional***, em virtude da qual o príncipe vem repetir ao parlamento uma série de falsidades e lugares comuns, arranjados pelos Srs. secretários de Estado. [39]

Na trilha dos literatos franceses, que tanto criticaram essa estrutura, os artigos de Machado – que assume, a partir de 1860, as resenhas dos debates do senado, no *Diário do Rio* – bem como os de alguns outros escritores brasileiros que seguiam na contramão dessa eloquência inconsistente – já se espelhavam nas transformações que o Premier-Paris experimentou, a partir da década de 50. Durante o Segundo Império, os editoriais franceses sofreriam importantes mudanças estruturais. Isso porque, com a ascensão de Napoleão ao poder, tanto os jornalistas quanto o público foram impedidos de assistir às sessões do corpo legislativo. Além disso, diante de um regime em que a censura era efetiva e inexorável, os jornais de oposição evitavam o ataque direto, que caracterizava os editoriais, e passaram a usar subterfúgios, como a ironia e a ficção, para driblar as restrições impostas pelo governo. De acordo com Thérenty, inúmeros periódicos se recusaram a pagar a caução imposta aos jornais políticos e, para continuarem circulando, substituíram o premier-Paris convencional por uma crônica moderna. Todas essas mudanças acabaram provocando uma literalização do premier-Paris, que acabou submetendo-se ao mesmo tratamento literário pelo qual a crônica também passara.

Nesse sentido, o periódico de Victor Hugo aparece como precursor. Thérenty comenta que o Jornal *L'Événement* é o primeiro a ter a ousadia de reorganizar o texto que encabeçava os periódicos, colocando a atualidade à frente da política, como já fizera com a crônica. Ao redefinir, dessa forma, a hierarquia jornalística, ele acaba abrindo espaço, na página principal de todos os jornais, para a literatura e para a ficção, além de oferecer ao leitor um texto em cujas entrelinhas predominavam metonímias, metáforas e ironias, possibilitando a transgressão através da literatura.

Ao falar sobre o jornal, o escritor Alphonse Karr relata um diálogo com Victor Hugo sobre o premier-Paris:

---

[39] ASSIS, Joaquim Maria Machado de: *Diário do Rio de Janeiro*, 02/05/1865. Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1937. Também disponível: em: http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr01.htm Último acesso: 01/01/2011 Grifo nosso.

> On commença par appliquer une idée très juste et très élevée que j'avais entendu exprimer par Victor Hugo à propos des journaux. Ce qu'on appelle "l'article de fond" ou le "premier-Paris", disait-il, dans les journaux, est une chose absurde qui méconnaît les rangs et l'importance relative des hommes et des choses; il semble qu'aux yeux des journalistes, il ne se passe jamais rien de plus intéressant, de plus élevée que les séances des Chambres, les discours des députés, quelque filandreux qu'ils soient, les compétitions de portefeuilles, etc. L'événement du jour est aujourd'hui l'apparition d'un livre, une représentation à un théâtre; ce sera demain un procès, un accident, un crime, une belle action; c'est l'événement du jour qui devrait chaque jour tenir la première place et la plus importante place dans les journaux.[40]

Assim, Hugo e sua equipe iniciam uma série tão grande de transformações, no formato e na estrutura do artigo, que o premier-Paris, além de fundir-se com a crônica, torna-se praticamente irreconhecível mediante o antigo modelo. Um texto repleto de metáforas românticas, não convencionais e que revela uma aposta confessa na intertextualidade substituiria a narrativa carregada de clichês do antigo premier-Paris. Outro traço desse novo editorial, evidenciado por Thérenty, é a presença de alusões veladas à política de Napoleão. Através da literatura, os jornais driblam a censura e encontram um espaço, as entrelinhas, no qual a crítica ao império pode resvalar.

Em 1869, um novo jornal, *O Rappel*, começa a circular sob a batuta dos fiéis colaboradores de Hugo. Auguste Vacquerie e Paul Meurice são os diretores que contam com Henri Rochefort, Charles Hugo e com o próprio Victor Hugo como redatores, sendo que esse último aprumava sua pena somente em ocasiões especiais. Como bem sinaliza Thérenty, no novo periódico, o premier-Paris destaca-se e atrai imediatamente a atenção pública, seja ela movida pelo sentimento de admiração, seja pelo de reprovação. O fato é que o editorial do jornal acaba seduzindo o público, justamente, pela contravenção às regras do gênero, já que seus redatores ousam experimentar um premier-Paris extremamente lírico e romântico. Le *Rappel* de 3 de dezembro de 1869, exatamente no período das eleições, traz o seguinte editorial escrito por Victor Hugo :

> Nous sommes en Russie. La Néva est prise. On bâtit des maisons dessus: de lourds chariots lui marchent sur le dos. Ce n'est plus de l'eau, c'est de la roche! Les passants vont et viennent sur ce marbre qui a été un fleuve. On improvise une ville, on trace des rues, on ouvre des boutiques, on vend, on achète, on boit, on mange, on dort, on allume du

[40] KARR, apud THÉRENTY: op.cit., 2007, p.219

> feu sur cette eau. On peut tout se permettre. [...] C'est la vérité qui revient ; c'est le progrès qui recommence, c'est l'humanité qui se remet en marche et qui charrie, entraîne, arrache, emporte, heurte, mêle, écrase et noie dans les flots, comme les pauvres misérables meubles d'une masure, non seulement l'empire tout neuf de Louis Bonaparte, mais toutes les constructions et toutes les oeuvres de l'antique despotisme éternel! Regardez passer tout cela. Cela disparaît à jamais.[41]

O Jornal hugoliano levaria ao extremo a ideia de "romantizar" o premier-Paris, fato que corroborou para que o *Rappel* conseguisse uma enorme originalidade, mesmo diante da tendência geral que já havia, então, de um editorial mais literário. A análise crítica que o escritor Emile Zola – justamente, o pai do naturalismo – dedica ao periódico "romântico" deixa claro a que ponto seus redatores levaram a fusão entre "*les belles lettres*" e o jornal:

> On appelait en plaisantant, Vacquerie et Meurice "les écuyers" de Victor Hugo. [...] C'étaient des romantiques impénitents, plus romantiques que Victor Hugo lui-même, exagérant encore un lyrisme échevelé, et voyant dans le romantisme le salut du monde. [...] Tout cela était déjà usé au théâtre et dans les romans; mais la politique ne s'était encore jamais servie de ce clinquant et de cette dorure, et la foule devait en être surprise et charmée.[...] Il faut connaître notre peuple pour comprendre cette réussite. [...] Si vous lui donnez le *Journal des débats*, *Le Temps*, ou la *République française*, c'est à peine s'il vous comprendra; la science politique, sérieuse et grave, le rebute, l'ennuie; il faut lui donner une politique imagée. Le *Rappel* est justement le journal qu'il lui faut. Le public se croit encore au théâtre de la Porte-Saint-Martin, lorsqu'il voit Vacquerie jouer devant lui les principaux rôles en s'agitant avec frénésie, roulant les mêmes yeux terribles, lançant les mêmes éclats de voix. Il avait assez de tout ce spectacle romantique produit au théâtre; mais, introduit dans le journal, il suscite un regain d'intérêt. À quoi bon les arguments, les articles intelligents et bien étudiés, s'il suffit au rédacteur de se camper et, tout en agitant fièrement sa plume, de débiter sa tirade avec l'art d'un grand comédien? Voilà d'où vient tout le succès du *Rappel*.[42]

Apesar da crítica de Zola ao "jornalismo romântico" de Victor Hugo, cada qual a sua maneira traria para os jornais, e para os editoriais, traços muito fortes da sua obra literária. No caso do autor da saga dos Rougon Macquart, o caráter passional e naturalista de um de seus artigos chegaria mesmo a provocar uma verdadeira comoção nacional quando do episódio do *affaire Dreyfus*. Uma carta, com toda estrutura textual comum a esse gênero (a linguagem direta, a subjetividade, a passionalidade, o uso

[41] HUGO, apud THÉRENTY, op. cit, 2007, p.223. Extraído do artigo: "On se réveillera" publicado no jornal *Le Rappel*, em 3 de dezembro de 1869.
[42] ZOLA, apud THÉRENTY, op.cit. 2007,p.224

constante de figuras de estilo, o questionamento, etc.), transforma-se em um artigo de oito colunas, publicado em 13 de janeiro de 1898, na primeira página do jornal *L'Aurore*, denunciando a prisão de um inocente e indícios de antissemitismo:

> Vous êtes sorti sain et sauf des basses calomnies, vous avez conquis les coeurs. Vous apparaissez rayonnant dans l'apothéose de cette fête patriotique que l'alliance russe a été pour la France, et vous vous préparez à présider au solennel triomphe de notre Exposition universelle, qui couronnera notre grand siècle de travail, de vérité et de liberté. Mais quelle tache de boue sur votre nom - j'allais dire sur votre règne - que cette abominable affaire Dreyfus ! Un conseil de guerre vient, par ordre, d'oser acquitter un Esterhazy, soufflet suprême à toute vérité, à toute justice. Et c'est fini, la France a sur la joue cette souillure, l'histoire écrira que c'est sous votre présidence qu'un tel crime social a pu être commis. [43]

A partir desse artigo, Zola consegue não apenas introduzir as premissas do jornalismo investigativo e da reportagem, como visibiliza o poder político que a imprensa tinha em mãos. Enfim, toda essa articulação textual que mescla o político ao literário, dentro dos jornais, seria determinante tanto para os rumos que a Terceira República tomaria daquele momento em diante, quanto para os novos caminhos abertos ao gênero jornalístico e ao literário, a partir da atestação da poderosa arma política que a palavra bem articulada poderia revelar-se.

Ainda que de forma um pouco diversa, já que o Brasil e a França adotaram posturas diferentes no que se referia à imprensa, os elementos textuais que caracterizaram as principais escolas literárias francesas, do século XIX – Romantismo, o Realismo e o Naturalismo – acabam alastrando-se também pelos artigos editoriais brasileiros. Se considerarmos, entretanto, a forma como Napoleão III e D.Pedro II lidaram com os jornais, veremos que o primeiro foi bem mais rigoroso no que se refere à censura do que o segundo. Consta, inclusive, que D.Pedro II seria partidário da liberdade de imprensa. Isso não quer dizer que os jornais pudessem extrapolar certos limites, tratava-se, na realidade, de uma liberdade "muito relativa". E, nesse caso, ela teria sido motivada bem mais pela ideologia do que pela conveniência. Portanto, mesmo com a possibilidade de "expressão ideológica" um pouco maior do que a francesa, os jornais brasileiros também iriam incorporar elementos que remetiam aos textos românticos, realistas e naturalistas, aos seus editoriais.

---

[43]ZOLA, Émile: *J'Accuse Lettre ouvert ou présidente de la République*. Extrato do texto publicado originalmente no jornal *L'Aurore* em 13 de janeiro de 1898. Disponível em : http://www.cahiers-naturalistes.com/jaccuse.htm Último acesso em: 04/09/2010

Como já foi dito anteriormente, a partir da maioridade e durante o tempo em que durou a *Conciliação,* a política brasileira viveria um período de estabilidade extremamente favorável ao latifúndio escravagista. As rebeliões provinciais foram reprimidas de forma incisiva e a esquerda liberal praticamente desapareceu, fazendo com que os anos cinquenta sinalizassem o ápice do poder imperial. A imprensa da época reflete claramente essa estagnação dominante. O início dos anos sessenta, entretanto, já dava claros indícios de que essa estrutura estava por ruir. A guerra do Paraguai e a crise econômica de 1864 – que provocou a ruína da Casa Souto, tiveram uma repercussão enorme e consequências da mesma monta – deram início ao período que ficou conhecido como *A agitação*.

O questionamento ao sistema vigente invade, então, a imprensa que, nos últimos anos do século XIX, concentrava-se em três temas recorrentes: a crise entre a Igreja e o Estado, a Questão Religiosa; a insatisfação dos militares com o Império, a Questão Militar; e finalmente, a campanha abolicionista. Todas essas controvérsias desassossegavam a pena dos principais literatos de plantão, que encontravam nesses embates elementos para apontar, através dos jornais, como caminho para um Império que ruía, a República libertária.

De acordo com a pesquisadora Ana Luiza Martins, foi a retórica habitual usada pelos jornalistas mesclada à literatura romântica e à oratória bacharelesca que levou, por exemplo, a causa abolicionista à imprensa, tornando-a a mais popular das campanhas, dentre as que, até então, haviam mobilizado o país. Intensa e arrebatadora, justamente por ter sido erigida sob a pena de talentosos literatos, ela acabaria envolvendo representantes das camadas médias urbanas, do funcionalismo público, da classe estudantil e da Igreja. Entre esses, destaca-se José do Patrocínio, que comovia multidões com seus discursos inflamados. Ainda segundo a pesquisadora, "*a cada linha de atuação, emancipacionista ou abolicionista, e a cada sociedade libertadora ou clube abolicionista, ensaiou-se e/ou editou-se um jornal."* Dessa forma, nossos literatos continuando a manter a França como espelho, abraçam causas humanistas e atuais, posicionando-se a respeito delas através da imprensa. Os artigos que encabeçavam os jornais começam uma campanha que seria marcada, por exemplo, pelo dandismo de Joaquim Nabuco e pela eloquência de José do Patrocínio. Os textos de Nabuco fazem a

transição do pedido de emancipação com indenização para o abolicionismo radical e, no final, ingressam na defesa da monarquia federativa. [44]

Verificamos, portanto que, influenciados pelo caráter humanista, pelo tom de denúncia e pela polêmica, próprios da temática à qual se dedicavam, os artigos editoriais dos principais jornais brasileiros – que, então, estampavam na primeira página as causas abolicionistas e republicanas – já nascem impregnados pelo romantismo de Hugo, pelo realismo balzaquiano e pelo naturalismo de Zola. Retomávamos aqui um modelo textual - claramente híbrido entre a linguagem literária e a jornalística - que servira de porta voz às grandes causas francesas.

[44] MARTINS, Ana Luiza: "A Imprensa em tempos de Império."In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de: *A História da Imprensa no Brasil,* São Paulo: Editora contexto, 2008. p.76.

1.3 A REPORTAGEM : UMA LONGA VIAGEM A MUNDOS DISTANTES

> Il nous paraît, en effet, que le reportage fait partie des genres littéraires et qu'il peut devenir un des plus importants d'entre eux.
> Sartre

Dentre os gêneros limítrofes, ou seja, – aqueles que transitam o tempo todo na fronteira entre o Jornalismo e a Literatura – a reportagem talvez seja o que melhor nos permite questionar, até que ponto, os tênues limites entre a realidade e a ficção podem desaparecer no relato de uma história. De acordo com o dicionário Aurélio, a palavra reportagem, em português, é originária da francesa *reportage* e "*designa a atividade jornalística que geralmente compreende a cobertura de um acontecimento, sua análise e a preparação do texto final a ser entregue à redação. Diversamente da notícia, ela pretende esgotar o acontecimento, suas causas e consequências, e estimular o debate sobre o mesmo*."[45]. Ao longo dos anos, a prática, que surgiu por volta de 1850, acabou firmando-se como uma forma de denominar todo e qualquer conteúdo jornalístico que se baseasse no testemunho direto dos acontecimentos. Em resumo, era o relato de histórias vividas, em que o autor (repórter), além de vivenciar os fatos narrados, como testemunha ocular, também podia valer-se, no decorrer da narrativa, tanto de fontes secundárias (documentos, livros, relatórios, recenseamentos, etc.) quanto de material enviado por órgãos especializados em transformar fatos em informação, como as agências de notícias, por exemplo.

A simples análise da acepção da palavra reportagem nos permite verificar os indícios do quanto o termo – através do seu formato e conteúdo – iria ao encontro dos preceitos das literaturas realista e naturalista. Ao definir os objetivos de sua obra, no prefácio da *Comédia Humana*, Balzac estabeleceria, assim, as premissas do realismo:

> Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La Société française allait être l'historien, je ne

[45] HOUAISS, Antônio: *Dicionário Eletrônico Houaiss*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

> devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs. [...] S'en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l'archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l'enregistreur du bien et du mal ; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d'événements.[46]

Indo bem além de uma narrativa sustentada pela História e com base na observação da sociedade francesa do século XIX, Zola transforma a literatura em uma representação do real mais crua, bruta, e por vezes, até mesmo, violenta. O pai do naturalismo propõe que o romance abandone seu caráter empírico e que, da mesma forma que a medicina, adote um suporte experimental, por acreditar que a observação apenas mostra, enquanto que a experiência instrui:

> En somme, on peut dire que l'observation "montre" et que l'expérience "instruit. Eh bien! En revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. C'est presque toujours ici une expérience «pour voir» comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité.[47]

Através dessas duas citações, fica bem claro que, fortemente influenciados pela filosofia positivista que, então, dominava o cenário intelectual francês, tanto Balzac quanto Zola desejavam transformar o texto literário na representação mais que perfeita do mundo

[46] BALZAC, Honoré de. Avant-propos à la Comédie Humaine. In : *Anthologie des préfaces de romans français du XIXème siècle*, Paris: Julliard, 1964, p.195

[47] ZOLA, Émile : Le Roman Expérimental : In : *Anthologie des préfaces de romans français du XIXème siècle*, Paris: Julliard, 1964, p.263

real. O primeiro, assentando-a nas mesmas bases da História Natural e o segundo aproximando-a da ciência e tornando-a o relato da experimentação de uma realidade sensível. Vemos, portanto, que é transparente a analogia que se estabelece entre o texto da reportagem e a Literatura realista/naturalista, já que ambos propõem a narrativa de um acontecimento factual, partindo do testemunho do mesmo, sem que o olhar subjetivo do narrador ou os subterfúgios da ficção invadam o texto e com a proposta de motivar uma reflexão sobre os fatos narrados.

Entretanto, além do pacto com o realismo e com o naturalismo, verificamos ainda que, alguns teóricos consideram a reportagem como uma evolução dos *recits de voyage,* outro gênero que também transita entre Literatura e História. Os relatos de viagem nasceram na Idade Média e ganharam força, sobretudo, no século XV – com a descoberta do novo mundo e com a revolução da imprensa, orquestrada por Gutenberg. Mas é somente a partir da era romântica, no século XIX, que eles se tornam uma prática jornalística. Tais relatos implicavam a viagem de um escritor, geralmente para países distantes, acompanhando uma expedição ou viagem exploratória, com o objetivo de narrar os hábitos e costumes de novos povos, descrevendo, em detalhes, a aventura dos viajantes e explorando o lado exótico e pitoresco de civilizações e paisagens desconhecidas.

No entanto, embora ambos tratem do deslocamento de um escritor do seu universo de origem, para, a partir da observação e da coleta de dados de outra realidade, narrar uma história, os relatos de viagem nada têm em comum com a reportagem moderna, que nasceu na segunda metade do século XIX. Isso porque, enquanto os primeiros não tinham nenhuma preocupação em manter o foco narrativo voltado para a atualidade e para o fato, essas seriam a principal matéria-prima da segunda. De acordo com Thérenty, toda a conjuntura econômica, política, midiática e, até mesmo, poética, daquele momento histórico, iriam favorecer o aperfeiçoamento desse novo gênero. O desenvolvimento da rede ferroviária e do telégrafo promoveria mudanças significativas nas relações humanas entre tempo e espaço, fazendo com que a atualidade da informação passasse a ser prioridade sobre a observação cultural focada no estudo dos costumes.

Ainda de acordo com a pesquisadora, as primeiras referências que se têm sobre a reportagem são de origem anglo-saxônica e a associam a uma "grande proeza jornalística." Talvez, porque os locais selecionados como cenário fossem, frequentemente, distantes e perigosos – o telégrafo fez com que as reportagens trazendo narrativas de guerras se tornassem cada vez mais comuns – e, apesar das dificuldades impostas pelas novas temáticas, o relato tinha pressa de chegar ao leitor. Ao falar sobre a visão imaginária que se tinha, então, do repórter, Thérenty o compara a Phileas Fogg, o personagem de Jules Verne do romance, *A volta ao mundo em oitenta dias*. Tanto a Inglaterra como a França – onde a reportagem ganha o meio jornalístico quase simultaneamente – associam o seu nascimento ao desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação, somado às novas exigências de um sistema de informação sustentado pela atualidade. É, portanto, o factual que passa a determinar a duração da viagem que seria narrada, forçando os escritores a uma corrida contra o tempo.

A conjuntura política também iria favorecer o desenvolvimento dessa nova forma narrativa na França. O aparecimento das grandes reportagens é um reflexo da tentativa dos jornais de se adequarem à política de Napoleão III, que, segundo Thérenty, prefere ver os jornalistas transformarem-se em correspondentes de guerra, ocupando-se em narrar as cruzadas francesas na Criméia, ou no México, a vê-los mobilizados em meio a agitações e polêmicas no interior de seu próprio país. Distante das controvérsias internas, a reportagem francesa permaneceria, então, aberta a uma temática extremamente heteróclita, que passava por revoluções, festas públicas, expedições científicas e, até mesmo, eventos de toda sorte criados como forma de promoção publicitária para o jornal. Entretanto, apesar dessa gama enorme de temas que um estudioso dos costumes tinha a sua disposição, as reportagens de guerras prevaleceram, tornando-se o principal ícone do gênero.

Durante os últimos anos do século XIX e o início do século XX, as técnicas de reportagem iriam evoluir, levando os jornalistas que se dedicavam a esse tipo de narrativa a tentarem, ainda que em vão, suprimir o seu caráter literário. Quando as primeiras reportagens começaram a ganhar espaço no cenário jornalístico, em meados do século XIX, o estilo que caracterizava os *récit de voyage* romântico estava marcadamente presente no gênero. Inexperientes, os primeiros repórteres se deparavam constantemente com questões como: a credibilidade da fonte de informação, o status

que deveriam dar aos rumores e como reagir mediante os segredos de guerra. Thérenty cita como exemplo, Albert Wolff, cronista do jornal *Le Figaro* que, em 1866, presencia a guerra Austro-Prussiana. A partir da sua vivência – no campo de batalha que separava a Prússia do exército federal Austríaco – Wolff produz um texto que, embora reivindique um pacto com a veracidade e utilize todos os recursos próprios da entrevista – o que era característico da reportagem – mantém, ao mesmo tempo, a estrutura narrativa da crônica e utiliza muitas referências do conto. Isso faz com que os elementos romanescos acabem, de certa forma, enfraquecendo o testemunho do reporter:

> Vous allez lire le compte rendu exact d'un drame terrible, et les détails sont, je l'avoue, tellement invraisemblables que j'hésite à vous les dire. Dans l'intéressant voyage que je fais en ce moment, j'ai vu et entendu bien des choses extraordinaires; mais ce que je vais avoir l'honneur de vous conter dépasse de beaucoup tout ce que l'imagination d'un écrivain peut rêver. C'est la guerre dans toute sa laideur, mais aussi dans la plus absolue vérité. [48].

Ainda de acordo com a pesquisadora, Wolff teria chegado a Sadowa, onde ocorreu o episódio, vários meses após a batalha. Na realidade, ele emprega o tempo presente e insere vários diálogos no texto, para atualizar o relato de uma batalha que teria acontecido quase um ano antes. O que nos possibilita afirmar que os processos clássicos da ficção, que tenderiam a desaparecer da linguagem jornalística nos anos seguintes, ainda estavam muito presentes nessas primeiras reportagens, por vezes, até, de maneira exacerbada.

Aos poucos, no entanto, os governantes percebem a necessidade de estabelecer regras para estruturar essa nova forma narrativa. Sobretudo, após constatarem que algumas reportagens, como a feita por Pierre Loti e publicada no *Le Figaro*, narrando a expedição francesa a Tonkin, em 1883, eram capazes de desmotivar e, mesmo, de desorientar a população, tão precisos eram os relatos da realidade das guerras. Em seu texto, Loti abusa de figuras estilísticas como a hipotipose e relata, dentre outros detalhes comuns nas guerras – mas antes desconhecido da população – o cruel massacre de inúmeros civis. A reportagem causaria um verdadeiro escândalo na França, fazendo com que, a partir do conflito russo-japonês, de 1904/1905, o gênero passasse a sofrer o crivo da censura. Tanto a liberdade de deslocamento quanto a de expressão

[48] WOLFF, Albert: *Voyages à travers le monde*. Paris: Victor Havard, 1884,p.70

transformam-se, assim, em um difícil desafio para o repórter, que teria, então, que usar de inúmeras artimanhas para conquistar, dia após dia, cada uma das pequenas peças do quebra-cabeça que iriam compor a sua história.

Para driblar as regras, o caminho encontrado por esses escritores foi colocar em cena não apenas a história factual que motivara o jornalista a percorrer o local no qual ela se desenrolava – com a pretensão de observá-la e narrá-la – mas também, todos os obstáculos vivenciados pelo repórter, durante a construção dessa narrativa:

> Le fait ne se livre pas brutalement et nu: le lecteur suit autant les aléas du récit que les aventures du reporter, qui se décrit courant après la poste, jouant de malchance dans le contrôle de l'information et la maîtrise des moyens de communication. La plupart du temps, le reporter se met donc en scène dans une savante dramatisation. Sa scénographie comporte obligatoirement une présentation des adjuvants (souvent des informateurs inespérés) et des opposants au reportage. Outre le mauvais sort, l'adversaire est constitué, d'une manière rapidement stéréotypée, par les reporters des journaux adverses.[49]

E dentre as dificuldades enfrentadas pelo jornalista durante a realização do seu trabalho, estaria a de conseguir acesso a um instrumento essencial para a divulgação da história, o telégrafo. Durante muito tempo, o aparelho foi usado apenas em transmissões militares. Entretanto, a partir da segunda metade do século XIX, o aparecimento do telégrafo elétrico permitiu a criação de linhas comuns entre as nações européias. Ao poucos, incorpora-se a idéia da construção de linhas telegráficas sem fronteiras, estendendo a possibilidade de comunicação internacional ao cidadão comum, mediante o pagamento de uma taxa. Vinte e um países europeus assinam, em 17 de maio de 1865, a primeira convenção telegráfica internacional. Em 15 de julho de 1866, foi inaugurada a junção por cabo entre Europa e América.

Nesse cruzar de linhas, estabeleceu-se uma competição entre os repórteres, na qual o vitorioso seria aquele que chegasse até o aparelho com a reportagem, antes da concorrência. A possibilidade de contar uma história ficava, dessa forma, condicionada à capacidade do escritor de driblar o tempo, ou seja, de fazer com que ela chegasse antes

[49] THÉRENTY, Marie-Ève: op.cit., 2007, p.303.

que as notícias do dia saíssem para a impressão e, sobretudo, antes que aquela história, "o furo jornalístico", fosse publicado por outro periódico. Com o tempo como personagem, a aventura de transmitir o texto vira história. Uma história que estava, quase sempre, literalmente "por um fio".

Outro aspecto que começava a se fazer cada vez mais presente nesse tipo de texto era a preocupação de eliminar qualquer dúvida que pudesse pairar sobre a veracidade do fato que a narrativa relatava e, assim, atenuar quaisquer traços de ficcionalização presentes na mesma. A história, além de autenticada pelo repórter, "testemunha ocular" – que assiste o desenrolar dos acontecimentos "*in locus*" – submete-se também à prova documental. Nesse momento, os argumentos que deram origem à literatura realista, tornam-se especialmente marcantes nessa nova estrutura jornalística, que teria objetividade e imparcialidade como pontos de partida. Os telegramas enviados por fontes e ou agências de notícias, trechos de livros, estatísticas, depoimentos, enfim, todo e qualquer recurso que pudesse ser usado como forma de comprovação do fato passa a ser inserido na narrativa, transforma-se em prova documental do teor verídico da história.

O telégrafo, principal meio de transmissão da prova documental, alça inúmeros jornalistas à categoria de repórteres lendários. Mas o escritor que se coloca como personagem da sua própria narrativa é capaz de ser um observador imparcial? De acordo com Thérenty, essa questão do observador "sem emoção" seria constantemente relembrada durante as narrativas pelos próprios repórteres:

> Il arrive parfois au reporter d'avoir mauvaise conscience en rappelant son statut d'observant et non d'actant. Regarder le monde comme un spectacle, en rendre compte comme s'il s'agissait d'une fiction se révèle parfois difficile. La situation de pur observateur, de témoin bavard au milieu de catastrophes humaines, décourage un reporter parfois saisi de la tentation du retrait. "Qu'étais-je là dans ce champ de mort? Un curieux, un narrateur, presque un étranger! L'heure du danger passée, informé par la rumeur publique qu'une bataille a été livrée, on accourt, et sur la poussière encore humide, on trouve morts ceux qu'on avait connus.[...] Mais l'occasion n'arrive jamais, et l'on reste le témoin inutile de ces batailles, où tant d'autres jouent leur vie; et cette pensée insupportable vous poursuit que la guerre, qui est une

> terrible réalité pour tant de milliers d'hommes, n'est plus qu'un spectacle pour un petit nombre de privilégiés." [50]

Para a pesquisadora, era muito comum, naquele momento, a prevalência de textos nos quais os repórteres abandonavam claramente a imparcialidade e se deixavam absorver empaticamente pelo espetáculo que narravam. A emoção e a sensibilidade subjetiva invadiam continuamente o relato, na medida em que o corpo do escritor estava presente durante a ação da narrativa. Assim, o desconforto psíquico, a náusea diante de sensações que beiravam o insuportável, as lágrimas e o esgotamento físico, cuja descrição era inserida na história, mostravam que aquele ser humano que estava ali, narrando a experiência que vivenciava, também estava impregnado pelos estigmas de uma violência da qual, para o leitor, ele deveria parecer um observador impassível. Ao mesmo tempo, o desejo de informar o mundo coloca esse escritor diante de um perigo real. Ainda de acordo com Thérenty, o mito que transforma o repórter em herói vem, naturalmente, dessa confusão entre escritura e perigo. A opinião pública recebe com profunda admiração esse viajante que arrisca a sua vida ao serviço da informação, mas também começa a manifestar um grande entusiasmo pela conversão de um jornalismo eloquente e com fortes traços de ficção, em uma forma de investigação sustentada pelo documental e pela testemunha ocular.

Da mesma maneira que na França, nas duas últimas décadas do século XIX, os jornais brasileiros iriam assumir uma nova configuração. As letras impressas começam a ganhar um público letrado, o que favorece a expansão da grande imprensa. Cresce, consideravelmente, o número de tipografias nas duas principais cidades brasileiras – Rio de Janeiro e São Paulo. Os jornais de maior circulação – *Jornal do Commércio, Jornal do Brasil e a Gazeta de notícias* (no Rio); *O Correio Paulistano, O Estado de São Paulo e o Diário Popular* (em São Paulo) introduzem uma série de melhoramentos nas suas oficinas. A expansão da imprensa produz novos impressos com matizes políticos diversificados, com uma periodicidade variada e com uma enorme pluralidade temática.

[50] THÉRENTY, Marie-Ève: op.cit., 2007, p.314-315 .
Obs: A parte entre aspas foi retirada por Thérenty do livro : *Montebello, Magenta, Marignan. Lettres d'Italie*, de Amédée ACHARD. Paris , Hachette, 1859, p. 210

Tudo isso é ampliado pelo desenvolvimento da malha ferroviária, que regularizou o serviço dos correios, permitindo a entrega regular das assinaturas, então, a principal forma de distribuição dos periódicos. Além disso, o desenvolvimento do sistema telegráfico brasileiro possibilitou a instalação da primeira agência internacional de notícias no Brasil, mais especificamente, no Rio de Janeiro: a Havas. Num tempo em que a prova documental tornava-se, cada vez mais essencial, *A Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Commércio* logo começariam a publicar os telegramas internacionais nas suas primeiras páginas.

Também aqui, em contraposição à liberdade de expressão que caracterizou a política de D. Pedro II, a República, desde os seus primórdios, iria retomar uma atitude repressora em relação à imprensa. A censura investiria contra formadores de opinião, através da prisão de jornalistas, da supressão de jornais e da destruição de tipografias. Ao mesmo tempo, o súbito processo de urbanização, pelo qual nosso país passava, incitaria a transformação do jornalismo brasileiro em uma atividade eminentemente comercial. A influência do modelo social francês – ícone da modernidade, no início dos anos 1900 - que era cada vez mais presente no Brasil, seria, em grande parte, responsável pelas múltiplas transformações no nosso cenário político e histórico, além de transparecer de forma determinante no novo jornalismo brasileiro que começava a se impor. De acordo com o pesquisador Marcelo Bulhões, no artigo *João do Rio e os gêneros Jornalísticos no Início do século XX*, assistia-se ao sepultamento das esclerosadas folhas do tempo da Monarquia. No seu lugar, nascia um novo jornalismo voltado para as massas urbanas:

> No momento em que o Rio de Janeiro está decalcando Paris, com a grande remodelação urbana operada pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX – o que permitirá, por exemplo, que as moças desfilem suas toilettes por grandes avenidas, sob o calor de um trópico nada parisiense – o jornalismo passa a tornar-se também um item de consumo para um público urbano que busca ajustar-se ao figurino civilizatório da modernidade. [51]

Ainda de acordo com Bulhões:

[51] BULHÕES, Marcelo : *João do Rio e os Gêneros Jornalísticos no Início do Século XX*". Revista FAMECOS, v. 1, p. 78-84, 2007, p. 78 Disponível em: http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/1975/1791. Último acesso: 18/09/2010

> Diante de tal panorama é, pois, perfeitamente compreensível que o componente noticioso, o registro do acontecimento, se amplifique e se enriqueça. Assim, o gênero noticioso em sentido estrito, o breve registro factual, o relato quase telegráfico, o mero anúncio do acontecido, parece ceder algum espaço para uma forma mais atraente de notícia, pois dinamizada em atributos discursivos bastante convidativos: a reportagem. [52]

É, portanto, nesse cenário – onde uma imprensa que se modernizava, na forma e no conteúdo, inicia a distribuição de pautas que demandavam agilidade para a apreensão e transmissão dos acontecimentos, além de uma enorme sensibilidade, da parte do escritor, para captar o lado mais atraente do fato, aquele que iria, de alguma forma, mobilizar o leitor – que nascem as primeiras reportagens brasileiras. Nosso público também começava a clamar por relatos que reunissem sensibilidade e precisão, poesia e veracidade, vivência do fato e objetividade, imparcialidade. Poucos dariam, então, conta de tais atributos. Dentre os precursores da reportagem no Brasil encontramos, ninguém menos do que Euclides da Cunha e Paulo Barreto (João do Rio).

Em 1897, durante a insurreição de Canudos, Euclides da Cunha publicou dois artigos pioneiros, respectivamente, em 14 de março e 17 de julho, intitulados "*A nossa Vendéia*", no jornal o *Estado de São Paulo*. No primeiro deles, o escritor compara a batalha inicial de Canudos com a luta ocorrida na França entre republicanos e camponeses defensores da monarquia. Os artigos, por revelarem o posicionamento político do escritor que - como muitos republicanos da sua época - acreditava que o movimento de Antonio Conselheiro tinha a pretensão de restaurar a monarquia e era apoiado pelos monarquistas residentes no país e no exterior, valeram-lhe o convite do jornal *O Estado de São Paulo,* para presenciar e narrar o final do conflito, diretamente do campo de batalha. Euclides seguiria, assim, como correspondente do jornal, em quatro de agosto de 1897, para os sertões da Bahia, juntamente com a comitiva militar do ministro da guerra, Marechal Carlos Machado Bittencourt. Dessa experiência, nasceria - além da primeira grande reportagem brasileira – uma série de artigos publicados pelo jornal *O Estado de São Paulo*, narrando os últimos meses do conflito: a obra prima do escritor, o romance *Os Sertões,* publicado em 1902. Nos seus artigos, veiculados entre julho e outubro de 1897, prevalecem os fortes traços do realismo

[52] Idem, ibidem

literário, aliados à poética que caracterizava a crônica e o conto. O que vemos, na primeira reportagem brasileira é, portanto, uma descrição detalhada e altamente subjetiva dos cenários, dos eventos e dos sentimentos humanos, daqueles que vivenciavam o conflito, em um texto extremamente poético que tenta, notadamente, ignorar a sua subjetividade:

> Dizem os mais antigos habitantes da Bahia que nunca ela se revestiu da feição assumida nestes últimos dias. Velha cidade tradicional, conservando melhor do que qualquer outra os mais remotos costumes, a sua quietude imperturbável desapareceu de todo. Modificaram-se hábitos arraigados, e violentamente, sacudidos na onda guerreira que irrompe do sul, transfigurou-se. Anima-a uma população adventicia de heróis: soldados que voltam mutilados e combalidos da luta, soldados que seguem entusiastas e fortes para a campanha. E presa nesse fluxo e refluxo de mártires que chegam e de valentes que avançam, sob o contágio dominador da febre que lavra nas almas dos combatentes, galvanizada pelo mesmo entusiasmo, ela parece ligar, através de longos anos de apatia, os dias atuais aos dias agitados das lutas da Independencia. [53]

De acordo com Thérenty, na reportagem, a literatura permanece um domínio com um status particular. Ao mesmo tempo, o texto jornalístico solicita e denigre o texto literário. É como se a narrativa do repórter não quisesse simplesmente suplantar o antigo sistema de mediação, mas desejasse convocar a literatura para melhor inscrevê-la e protegê-la, conservando-a no seu interior. A pesquisadora confirma, dessa forma, que alguns escritores, como Jules Verne, Victor Hugo ou Émile Zola, cuja estrutura textual das obras literárias é particularmente próxima a do texto da reportagem, acabaram servindo de matrizes para o novo gênero jornalístico. Ela ressalta ainda que, o texto de Julio Verne é sempre lembrado como uma fonte de figuras heróicas e bem sabemos que a analogia entre a figura do repórter e a de um herói romanesco que enfrenta todos os perigos em busca da informação persiste com muita força no inconsciente coletivo, no momento em que essa nova forma de relato começava a despontar. Inspirando-se, nesses modelos, a reportagem tendia a transitar entre o romance, a crônica e a

[53] Artigo publicado por Euclides da Cunha, no Jornal O *Estado de São Paulo* em : 18 de agosto de 1897. Artigo Extraìdo do site da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: http://www.euclidesdacunha.org.br/ Último acesso : 18/09/2010

informação. Porém, essa dupla função, de informar e entreter – antes desempenhada por gêneros distintos – não se concretizaria sem uma intensa poetização do texto.

Como vimos, o escritor que se dedica a essa atividade raramente se contenta em estabelecer uma relação fria e imparcial com os fatos que narra. Para que o texto se aproxime o máximo possível da realidade, ele recorre a todas as fontes retóricas das quais pode lançar mão: imagens, antífrases, elipses, fórmulas gnômicas, pseudodiálogos, etc. Com base nessas premissas, fica claro que os artigos de Euclides da Cunha - que acabaram deixando as páginas do jornal para, reformulados, transformarem-se em livro-reportagem - são um claro exemplo dessa poetização do factual, que faz com que uma narrativa seja, simultaneamente – embora reformulada para que caiba em suportes diversos – o relato de uma viagem, uma obra-prima realista e o texto de uma grande reportagem:

> As impressões aqui formam-se através de um jogo persistente de antíteses. Situada num dos lugares mais belos e interessantes do nosso país, Monte Santo é simplesmente repugnante. A grande praça central ilude à primeira vista. Quem ousa atravessar, porém, as vielas estreitíssimas e tortuosas que nela afluem é assoberbado por um espanto extraordinário. Não são ruas, não são bonecos, são como que imensos encanamentos de esgoto, sem abóbadas, destruídos. Custa a admitir a possibilidade da vida em tal meio estreito, exíguo, miserável - em que se comprimem agora dois mil soldados, excluído o pessoal de outras repartições, e uma multidão rebarbativa de megeras esquálidas e feias na maioria - fúrias que encalçam o exército. E todo esse acervo incoerente começa, cedo, a agitar-se, fervilhando na única praça, largamente batida pelo sol. Confundem-se todas as posições, acotovelam-se seres de todos os graus antropológicos. [54]

Deixando de lado as narrativas trágicas dos correspondentes de guerra, para entrar no universo das transformações urbanas do Rio de janeiro, no início do século XX, encontramos um outro escritor-jornalista, Paulo Barreto, que juntamente com Euclides da Cunha, está entre os pioneiros da reportagem brasileira. João do Rio, pseudônimo do escritor, soube como poucos mesclar a poesia, o real e o factual, na narrativa dos hábitos

[54] Artigo publicado por Euclides da Cunha, No Jornal *O Estado de São Paulo* em : 27 de setembro de 1897. Artigo Extraìdo do site da Academia brasileira de Letras. Disponível em: http://www.euclidesdacunha.org.br/ Último acesso : 18/09/2010

e costumes da *Belle Époque* carioca, revelando que Literatura e Jornalismo podiam ser lascivos amantes em seu texto.

Longe de ser apenas mais um cronista do cotidiano, Paulo Barreto foi o primeiro repórter brasileiro com uma consciência clara do ato de reportar, ou seja, de ir atrás da informação, de digeri-la e convertê-la em fato noticioso. Num texto que mesclava, claramente, a observação realista e a experimentação naturalista com a análise factual da reportagem, suas narrativas modificaram a forma de percepção da cidade e do texto jornalístico. O ponto de partida para a reportagem – experimentar o mundo, no seu caso, as ruas, e narrar essa vivência com riqueza de detalhes – seria assim descrito pelo escritor:

> "Eu amo a rua."[...] Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flanar.[...]. A musa de Horácio, a pé, não fez outra coisa nos quarteirões de Roma. Sterne e Hoffmann proclamavam-lhe a profunda virtude, e Balzac fez todos os seus preciosos achados flanando. Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da populaça, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor do Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado;[...] Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. E é então que haveis de pasmar da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia de observação... Eu fui um pouco esse tipo complexo, e, talvez por isso, cada rua é para mim um ser vivo e imóvel. Balzac dizia que as ruas de Paris nos dão impressões humanas. São assim as ruas de todas as cidades, com vida e destinos iguais aos do homem. [55]

[55] RIO, João do: *A Alma Encantadora da Ruas*.Texto retirado do acervo digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf último acesso: 24/09/2010

De acordo com o pesquisador Marcelo Bulhões, no artigo *João do Rio e os gêneros jornalísticos no início do século XX,* dentre os principais elementos presentes no texto de Paulo Barreto que, de certa forma, vinculam-no à prática jornalística, estão a transitoriedade da temática abordada pelo escritor, ou seja, o caráter efêmero no qual está focado o tempo da narrativa e a sua preocupação em construir o texto sob uma base documental. Tais características, segundo o pesquisador, fazem de sua obra uma síntese das transformações urbanas que ocorreram no Rio de Janeiro, sob a administração de Pereira Passos:

> Tratava-se de transformar a feição acanhada de uma cidade colonial, com seus casebres e cortiços, em metrópole moderna, uma espécie de Paris dos trópicos, cosmópolis da Belle Époque brasileira. Tendo sido João do Rio uma espécie de documentarista das transformações do plano aparente da cidade, será ele também arguto observador das modificações que se estariam processando no âmbito dos costumes, do comportamento, dos hábitos das criaturas daquela cosmópolis. Assim, vai ele acompanhar os novos "vícios" que se incorporavam, as chegadas extravagâncias mundanas de Paris, o chic dos novos modos de viver, de se vestir, de flertar, de figurar nas altas rodas sociais, enquanto documenta a decadência das velhas profissões e seus tipos sociais, que tombavam como os antigos casarões coloniais, com a abertura de um boulevard ou de um cinematógrafo.[56]

Bulhões salienta, ainda, que o aspecto mundano, fortemente presente nas crônicas de João do Rio, ajudam-no a aproximar-se da nova linguagem jornalística que entrava então em voga, na Europa e, sobretudo, em Paris. Ele é o autêntico cidadão do mundo, o clássico herói-jornalista que penetra os mais distintos ambientes em busca do fato, do acontecimento. Esse narrador-personagem que Bulhões chama de *jornalista-flaneur* são, na realidade, os olhos do leitor em uma multiplicidade enorme de universos. E é isso que o torna um herói diante do homem comum, alguém que passeia por mundos, cujas portas, dificilmente, ele lograria transgredir:

> Muito já se disse a respeito de uma postura que João do Rio transmitiu para o jornalismo brasileiro: a de quem não fica mais no espaço da redação de um jornal à espera do fato (ou do "foca"), aguardando material para as reportagens, mas que sai às ruas, passeia por bairros

[56] BULHOES, Marcelo: op.cit., p.80 Disponível em: http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/1975/1791 Último Acesso: 10/11/2011

> pobres, freqüenta a alta sociedade, adentra-se nas igrejas e nos terreiros de macumba (como no caso de As Religiões do Rio). Todavia, o mundanismo implica algo mais: libertinagem, desregramento. O repórter mundano é aquele "sujeito do mundo", que está caminhando pelas ruas e becos, que é um autêntico flâneur, alguém com ares de desocupado, que freqüenta a society e também pode envolver-se em uma perigosa aventura descendo aos infernos do submundo. [57]

Assim, essa ambiguidade que leva o escritor para além do *flaneur*, torna o seu texto, ao mesmo tempo, claro, objetivo e informativo sem que ele perca, apesar disso, um de seus traços fundamentais, a humanidade. Por mais paradoxal que possa parecer, ele trouxe para a linguagem jornalística uma objetividade subjetiva. Sua enorme capacidade de apreender o aspecto fugidio de cenas das ruas da capital carioca, no início do século XX, permitiu que, ao vagabundear pela cidade tal qual um *flaneur*, o escritor captasse a essência das ruas de um Rio de Janeiro que se reconstruía diante de seus olhos, ditando novos hábitos e costumes e, transformando-se, pouco a pouco, em um novo modelo de civilização. E, ao informar periodicamente o leitor, com precisão de detalhes, sobre essas transformações, ele estabelece um novo paradigma para os repórteres de sua geração. O texto de João do Rio reúne poeticamente: a crítica, a denúncia, o documental e a entrevista. Enfim, ele mistura, com sensibilidade, observação, experimentação e poesia, fundando, no Brasil, a reportagem moderna. Um bom exemplo disso são os textos de "*A Alma encantadora das ruas*", como "*Versos de Presos*":

> O criminoso é um homem como outro qualquer. No primeiro momento, sob o pavor dos grandes muros de pedra, com um guarda que nos mostra os indivíduos como se mostrasse as feras de um domador, a impressão é esmagadora. Vê-se o crime, a ação tremenda ou infame; não se vê o homem sem o movimento anormal, que pôs à margem da vida. Quando a gente se habitua a vê-los e a falar-lhes todo o dia, o terror desaparece. Há sempre dois homens em cada detento — o que cometeu o crime e o atual, o preso. Os atuais são perfeitamente humanos, só uma variedade da espécie causa sempre náuseas; os ladrões, os "punguistas", os "escrunchantes" , porque dissimulam, mentem e têm, constante no riso e na palavra, um travo de cinismo. Os outros não. Conversam, contam fatos e pilhérias, arranjam o pretexto de ir lavar a roupa para apanhar um pouco de sol no lavadouro, são homens capazes até de sentimentos amáveis. Ora, este país é essencialmente poético. Não há cidadão, mesmo maluco, que não tenha feito versos. Fazer versos é ter uma qualidade amável. Na detenção, abundam os bardos, os trovadores, os repentistas e os

[57] Idem, ibidem

> inspirados. São quase todos brasileiros ou portugueses, criados na malandragem da Saúde.[58]

Ou, "A Fome Negra":

> De madrugada, escuro ainda, ouviu-se o sinal de acordar. Raros ergueram-se. Tinha havido serão até a meia-noite. Então, o feitor, um homem magro, corcovado, de tamancos e beiços finos, o feitor, que ganha duzentos mil réis e acha a vida um paraíso, o Senhor Correia, entrou pelo barracão onde a manada de homens dormia com a roupa suja e ainda empapada do suor da noite passada. — Eh! lá! Rapazes, acorda! Quem não quiser, roda. Eh lá! Fora! Houve um rebuliço na furna sem ar. Uns sacudiam os outros amedrontados, com os olhos só a brilhar na face cor de ferrugem; outros, prostrados, nada ouviam, com a boca aberta, babando.[59]

Observamos aqui, que o registro quase cinematográfico comum aos textos dessas duas reportagens, confirmam a presença física do jornalista na cena narrada – verificando, de forma experimental, a realidade sensível – e reafirmam a nítida fusão que existe entre essa estrutura textual e a literatura realista/naturalista. Os exemplos acima bem poderiam ter sido extraídos de um romance de Zola ou de Aluízio de Azevedo. E não fica muita dúvida de que o autor de *Germinal* tenha sido um modelo para a realidade empírica registrada por João do Rio. Anos mais tarde, ao defender a presença da ficção e do exercício literário dentro da prática jornalística, Nelson Rodrigues citaria João do Rio como sendo, simultaneamente, um poeta das ruas e um modelo de repórter a ser seguido. Em um artigo publicado em seis de outubro de 1945, na seção "*no mundo dos livros*", da revista *O Cruzeiro*, Nelson – um dos que mais combateu a imposição da objetividade e da imparcialidade americanas no jornalismo brasileiro, sairia em defesa de David Nasser – jornalista que nos anos 1950 seria o nosso principal ícone no que se refere à presença da ficção dentro da linguagem jornalística, ou seja, do jornalismo literário – dessa forma:

> [...] Suponhamos que o fato em si não é nada, não oferece nenhum conteúdo excepcional. Vem o Sr. David Nasser e lhe dá a poesia, o ambiente próprio, o pitoresco muitas vezes secreto. Eis tudo. Bem: poderíamos acrescentar que o Sr. David Nasser é o poeta da cidade, o

---

[58] RIO, João do: op. cit. Disponível em : http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf Último acesso: 24/09/2010.

[59] Idem, ibidem

> poeta do fato de maior ou menor importância, o poeta da reportagem, em suma. **Deixemo-lo solto na cidade e ele saberá fazer o que João do Rio fez: descobrir a poesia esparsa das ruas.**[60] Não é ele que vive dos fatos; os fatos é que vivem dele. Tem um olho clínico, um olho à Balzac, para ver em cada acontecimento o que interessa, para tirar de cada acontecimento o que é de mais.[61]

Assim, até meados do século XX, prevaleceria, nas reportagens brasileiras, a simbiose com o texto literário e os traços que as identificam como uma extensão da crítica, da crônica, do romance realista e dos relatos de viagem. É a partir dos anos 1930, que novas conjunturas históricas, políticas e mesmo, econômicas, começariam a forçar a expulsão dos elementos literários das narrativas jornalísticas, iniciando o processo que se confirmaria nos anos 50 do mesmo século.

Durante o intervalo que precede o início de um distanciamento real entre Literatura e Jornalismo, no entanto, a França seria muito mais do que um simples arquétipo para o texto jornalístico brasileiro. De Euclides da Cunha e João do Rio até Nelson Rodrigues e David Nasser, a língua francesa e a alusão aos grandes escritores daquele país seriam constantemente usadas pelos brasileiros para entremear o texto jornalístico. De certa forma, tais referências davam credibilidade ao mesmo. O país de Hugo, Balzac e Zola consagrava-se, portanto, como um cânone linguístico e um modelo comportamental para o Brasil. E é, justamente, seguindo os trilhos do país que adotamos como paradigma que, no principio do século XX, nossos escritores começariam a refletir, através do texto jornalístico, sobre a realidade e os novos rumos da literatura.

Na França, Jules Huret torna-se ainda mais notório como jornalista, quando se propõe a investir em um dos principais vértices da reportagem, a entrevista. Em março de 1891, Huret iniciaria uma enquete com os principais escritores de sua geração, na qual os questionaria sobre a situação atual e as perspectivas futuras da Literatura Francesa. O jornalista lograria entrevistar, ao todo, 64 escritores, dentre os quais, Anatole France, Paul Verlaine, Octave Mirbeau, Guy de Maupassant, Stéphane Mallarmé e Emile Zola. Mais do que nunca, próximo dos preceitos naturalistas, Huret havia se baseado no

[60] Grifo nosso
[61] RODRIGUES apud CARVALHO, Luiz Macklouf: *Cobras criadas: David Nasser e O Cruzeiro*. São Paulo: Senac, 2001.p.128

princípio darwiniano da evolução aplicado à literatura, para conduzir a série de entrevistas que seria publicada, entre três de março e cinco de julho daquele ano, no jornal *L'Echo de Paris*, com o título *Enquête sur l'Évolution Littéraire.*[62]

No Brasil, a entrevista como extensão da reportagem, também teria João do Rio como um dos pioneiros. Tomando como modelo a enquete feita por Huret, na França, o escritor não se atém apenas ao questionamento sobre as perspectiva atuais e futuras da literatura, mas consegue ir além do eterno embate entre as escolas literárias, colocando em pauta uma questão que, no Brasil e na França, começava a ser um motivo de polêmica entre os literatos-jornalistas da sua geração: Afinal, o Jornalismo era, então, um fator bom ou mal para a arte literária? Da mesma forma que Huret, João do Rio selecionou, para a série de entrevistas, os escritores que considerava os mais notáveis da sua geração. Trinta e seis responderam a pesquisa, que seria publicada, inicialmente, no Jornal *Gazeta de notícias*, entre os anos de 1904 e 1905 e reunida, posteriormente, no livro *O momento literário*. Nos parágrafos que antecedem a transcrição das entrevistas, o escritor comentaria:

> O público quer uma nova curiosidade. As multidões meridionais são mais ou menos nervosas. A curiosidade, o apetite de saber, de estar informado, de ser conhecedor são os primeiros sintomas da agitação e da nevrose. Há da parte do público uma curiosidade malsã, quase excessiva. Não se quer conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores. Precisamos saber? Remontamos logo às origens, desventramos os ídolos, vivemos com eles. A curiosidade é hoje uma ânsia... **Ora, o jornalismo é o pai dessa nevrose, porque transformou a crítica e fez a reportagem. Uma e outra fundiram-se: há neste momento a terrível reportagem experimental**. Foram-se os tempos das variações eruditas sobre livros alheios e já vão caindo no silêncio das bibliotecas as teorias estéticas que às suas leis subordinavam obras alheias, esquecendo completamente os autores. Sainte-Beuve só é conhecido das gerações novas porque escreveu alguns versos e foi amante de Mme. Vítor Hugo. Talvez apenas dele se recordem por ter essa senhora esquecido o gigante para amar o zoilo. Quem vos fala hoje, a sério, de Schlegel, de Hegel, ou mesmo do pobre Hennequin? A crítica atual é a informação e a reportagem. Há alguns anos, Anatole France dizia: «A crítica é como a filosofia, e a história uma espécie de romance para uso dos espíritos avisados e curiosos. Ora, todo romance no fundo é uma autobiografia, e o bom crítico é aquele que conta as aventuras da própria alma entre as obras-primas.» Atualmente, para o grande público, já não é isso. **Se o**

[62] HURET, Jules: *Enquête sur l'Évolution Littéraire.*Paris: Librairie José Corti,1999.

> **romance, desde Balzac, outra coisa não foi senão a reportagem, genial ou não, da moral e dos costumes, a crítica é a reportagem dos autores**. [63]

No livro *Littérature au Quotidien: Poétiques Journalistique au XIX siècle*, Thérenty afirma, seguindo os principais especialistas no gênero, que a entrevista é uma prática que consiste em interrogar personalidades ou anônimos, preferencialmente, no ambiente originário deles e transcrever as trocas de informação obtidas através de diálogos. A pesquisadora data o início dessa categoria jornalística entre 1870-1880 e cita o escritor e jornalista Pierre Giffard para confirmar que, inicialmente, a entrevista aparece apenas como uma extensão da reportagem:

> Ce sont les Anglais qui ont inventé le genre du reportage, qui consiste à dépêcher un journaliste auprès d'un personnage quelconque, momentanément mis en vue par les circonstances, qu'il soit homme politique, homme de lettres, savant ou homme d'épée, et cela sans le connaître le moins du monde, uniquement dans le but d'obtenir de la bouche même de cette illustration le plus de renseignemets possible sur son compte.[64]

Thérenty relembra também que dois movimentos sociais coexistem de maneira curiosa e paradoxal no final do século XIX. De um lado, uma autonomização da profissão de jornalista e uma especificação dos textos destinados à publicação nos jornais e, de outro, um mergulho sem precedentes dos literatos na atividade jornalística. E do cerne desse paradoxo, nasceria um outro: o aparecimento surpreendente das entrevistas com escritores. A pesquisadora considera um oximoro essa categoria de entrevista, visto que, parece-lhe ambíguo, solicitar a palavra ao homem que escreve e o gênero de entrevista em si acaba tornando-se muito próximo das conversas de salão, podendo ser descrito como a narrativa de um encontro.

Além disso, para realizar uma entrevista – com um escritor, com um operário, com um médico, com um anônimo ou com uma personalidade – da mesma maneira que na reportagem, o escritor necessitava sair em campo atrás dos elementos que iriam compor a narrativa. Portanto, as entrevistas começam a incorporar-se às narrativas dos

---

[63] RIO, João do: *O momento Literario*. Publicação: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Edición digital basada en la de Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2002. Diponível em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12693858724598273098435/p0000001.htm#I_1_ ùltimo acesso:11/01/2011 (Grifo Nosso)

[64] GIFFARD, Pierre: *Le Sieur de Va-Partout*. Paris: Maurice Dreyfous, 1880, p.321

repórteres, no momento em que, movidos pelo desejo de atestar a veracidade de suas histórias, eles não mais se contentam em apenas reproduzir os acontecimentos da forma como estes se desenrolam diante de seus olhos e começam a sustentar a ação transcrita por declarações dos personagens envolvidos na história. Tais depoimentos são obtidos quando o narrador decide interpelar os personagens sobre os fatos da história. Sustentados pela atualidade, ambos, fato e depoimento transformam-se em informação nas mãos do repórter, o que não quer dizer que, apesar do esforço do narrador, o texto perca os seus elementos literários. Para Thérenty:

> L'interview nécessite, comme le reportage, un journaliste de terrain. La plupart des reporters maîtrisent d'ailleurs admirablement la technique de ce genre et la grande majorité de leurs informations provient de ces rencontres officielles ou officieuses. Comme le reportage, l'interview comporte une structure double. D'un côté, elle rapporte les paroles de l'interviewé, mais, de l'autre, elle met en scène de manière extrêmement codifiée, et d'ailleurs souvent romanesque, les conditions de la rencontre, elle campe un décor. De plus, l'interview en elle-même est un événement d'actualité. Il ne s'agit plus seulement du récit d'investigation sur un fait passé mais d'une rencontre présente. L'événement médiatique, la plupart du temps, est bien configuré par la rencontre entre le journaliste et l'interviewé.[65]

Notadamente, a estenografia – que para muitos jornalistas, era uma especialidade americana – não encontraria espaço na reportagem francesa. Para o escritor Maurice Barrès, a reprodução exata das palavras de um entrevistado só acontecia no seu país, quando se tratava dos discursos da câmara dos deputados e, mesmo assim, resultava em algo ilegível e nada francês. Barrès afirmava que a entrevista *à la francaise*, expressão que seria reivindicada por vários jornalistas franceses, como Brisson e Huret, seria uma adaptação nacional da fórmula taquigráfica empregada pelos americanos:

> Beaucoup de gens répugnent à considérer l'interview comme un genre littéraire... Si l'interview n'est pas d'invention moderne, on ne peut contester que ce genre ait été élargi et rajeuni dans ces dernières années. De ce qui n'était qu'une sèche sténographie, on a tâché de faire une peinture vivante... Il ne s'agit pas seulement de rapporter des paroles entendues, mais d'évoquer celui qui parle, de donner l'impression de sa voix, de son geste, de sa physionomie, du milieu où

[65] THÉRENTY, Marie-Ève: op.cit.,2007,p.331

> il vous est apparu, et de deviner ce qu'il n'à souvent énoncé qu'à demi, de surprendre le secret de sa pensée.[66]

Em síntese, a inserção da entrevista, essa nova estrutura textual que passa a entremear a reportagem, seria vista, desde o início, como um elemento documental a mais, contribuindo para tentar ocultar os traços subjetivos e ficcionais que persistiam na narrativa e para reforçar a veracidade do relato como o fator predominante na reportagem. Entretanto, longe de eliminar as especificidades literárias do texto jornalístico, ela acaba contribuindo para reforçar a analogia entre a reportagem e a literatura realista/ naturalista.

Porém, apesar da verdadeira simbiose que se estabelecia entre a reportagem e os textos literários característicos da segunda metade do século XIX, paralelamente, tanto na Europa quanto na América, fatores como: a corrida contra o tempo, o alto custo das transmissões telegráficas e o fato de que os novos telégrafos elétricos ainda necessitavam ser aperfeiçoados – sob o risco de interromperem as transmissões a qualquer instante, devido a um defeito técnico – iriam impor mudanças tanto no tamanho do texto, como nas formas de coleta e de envio das informações. Com o objetivo de diminuir os custos, as grandes agências de notícias, antes concorrentes, começaram a unir forças para conseguirem se dividir pelo mundo, partilhando, não apenas as informações, mas também as despesas provenientes delas. Contratos para o fornecimento internacional de notícias passam a ser assinados pelos jornais com diversas agências, como: a Reuters, em Londres; a parisiense Havas; a Wolff, de Berlin; a Associated Press, em Nova York, dentre outras. Nesses contratos, ficava estabelecido que cada agência enviaria aos seus parceiros certa quantidade de notícias, anteriormente especificados, deste ou daquele país.

Por todas essas razões, cada vez mais, fazia-se necessário o uso de uma linguagem padronizada e bem mais concisa para facilitar a transmissão das informações. Os correspondentes passam, naquele momento, a apresentar um resumo sucinto de cada notícia, antes de enumerar os detalhes. Eles desejavam tornar o envio mais rápido e menos oneroso, evitar o risco de interrupção da transmissão pelo telégrafo – sem que

[66] BARRÈS, Maurice apud THÈRENTY, op.cit. 2007, p.332 . Texto extraído de "L'esthétique de l'interview", *Le journal*, 2 de décembre de 1892.

todas as informações principais já tivessem sido transmitidas – além de possibilitar que uma mesma informação fosse enviada para agências e/ou jornais distintos.

Isso faria com que, durante a guerra civil americana, alguns repórteres desenvolvessem uma nova "fórmula telegráfica" para transmitir informações jornalísticas. O modelo americano de transmissão, que logo seria difundido entre os profissionais de imprensa de todo o mundo, ficaria conhecido pelo nome de pirâmide invertida. A nova fórmula impunha que as informações principais fossem sintetizadas e repassadas antes do envio de quaisquer detalhes. O resumo da notícia deveria ser feito a partir de um enunciado que respondia a cinco questões: Quem? Quando? Onde? Como? Por quê?

Mas e a literatura? Como ela fica nessa história? Apesar das aparências, a ruptura entre o jornalismo e a literatura não se daria na era das grandes reportagens. Isso acontece por diversas razões, muitas delas já citadas, como o envolvimento do narrador como ator na própria história. É bem verdade que a nova forma de transmissão faria com que, ainda que os traços ficcionais se mantivessem presentes, os escritores, sobretudo nos países anglo-saxônicos, começassem a enveredar por uma linha narrativa bem mais próxima ao que conhecemos como jornalismo moderno. O texto telegráfico seria, de certa forma, incorporado ao texto jornalístico, com o objetivo de construir uma história pautada na imparcialidade. Grandes escritores, como Ernest Hemingway, o grande pioneiro no gênero, ou Graciliano Ramos, um dos principais representantes brasileiros, não passariam a utilizar essa forma narrativa apenas no texto das reportagens, eles trariam esse modelo de linguagem mais conciso e objetivo também para sua literatura.

Entretanto, para Thérenty, a reportagem "à la française", que era então matriz jornalística brasileira, continuava ancorada na tradição da crônica literária, o que corroborava para que os viajantes, mesmo vivenciando conflitos extremamente duros, não abandonassem nunca a postura de literatos. Ela cita como exemplo Guy de Maupassant, que trabalhou como correspondente para o jornal *Le Gaulois,* na Argélia. Para a pesquisadora, a reportagem do escritor ainda que incontestavelmente séria, reúne diversos elementos do processo de construção dos textos literários e romanescos. O próprio título do primeiro texto enviado ao jornal, "*Alger à vol d'oiseau*" é uma alusão ao capítulo "*Paris à vol d'oiseau*" do romance *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo.

> C'est le *Midi* du désert, le *Midi* épandu sur la mer de sable immobile et illimité qui m'a fait quitter les bords *fleuris* de la Seine, chantés par Mme Deshoulières, et les bains frais du matin, et l'ombre verte des bois pour traverser les solitudes brûlantes du Sahara. En ce moment, une autre cause donnait encore, pour moi, à l'Algérie un attrait nouveau. Les populations musulmanes tentaient, disait-on, un dernier effort contre nous. On racontait que l'insurrection était partout, que les anciens habitants fanatisés se soulevaient d'un bout à l'autre du pays, et c'était une occasion peut-être unique de voir cette lutte d'une religion si puissante qu'elle fait des forcenés de tous ses adeptes, contre la civilisation envahissante.[67]

Thérenty cita ainda Albert Wolff, cronista do Segundo Império, que durante uma visita ao submundo londrino, propõe-se a elaborar um texto próximo ao da reportagem. Entretanto, a tentação constante da ficção, não apenas data os seus artigos, como denuncia a sua formação de folhetinista, da qual ele tenta se afastar através de uma série de preterições:

> Rien ne me serait plus facile que de finir cette petite série de croquis par un roman à grande sensation. Je n'aurais qu'à raconter au lecteur comment les choses ne se passèrent pas, après l'entrée de l'agent et de l'hercule; il me suffirait d'inventer quelque chose de mélodramatique, de vous raconter une lutte entre la police et les voleurs qui finirait par l'arrestation d'une bande de malfaiteurs. Dans cette histoire, mon revolver pourrait jouer le premier rôle, et la canne à épée de mon ami pourrait tenir l'emploi de jeune première, mais je ne me laisserai pas égarer sur le terrain de la haute fantaisie par le désir d'émouvoir le lecteur autrement que par la vérité pure.[68]

E mesmo quando a entrevista entra em cena, num momento em que já se preconizava com maior intensidade um texto mais enxuto e uma linguagem mais concisa para o jornalismo, o tom de conversação que prevalece nas primeiras entrevistas, revela que aquele texto foi construído e articulado e, para dizer jornalisticamente, editado, com a intenção de seduzir o leitor. O texto de abertura das entrevistas, com descrições, altamente subjetivas do local e dos personagens da história, reforça a analogia com a literatura realista/naturalista. Elas são também a prova de que a literatura não deixaria tão facilmente o procênio da reportagem, como podemos ver no texto de J. Huret que introduz a entrevista com Stéphane Mallarmé na sua *Enqêete sur l'évolution littéraire*:

---

[67] MAUPASSANT, Guy : *op.cit*, 2003, p.239

[68] WOLFF, Albert: *op. cit.* , 1884, p.33. Texto retirado do capítulo "Londre Ténebreux". Também disponível em: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205440c.image.f37.pagination

> L'un des littérateurs les plus généralement aimés du monde de Lettres, avec Catulle Mendès. Taille Moyenne, barbe grisonnante, taillée en pointe, un grand nez droit, des oreilles longues et pointues de satyre, des yeux largement fendues brillant d'un éclat extraordinaire, une singulière expression de bonté. Quand il parle le geste accompagne toujours la parole, un geste nombreux, plein de grâce, de précision, d'éloquence ; la voix traîne un peu sur les fins de mots en s'adoucissant graduellement : un charme puissant se dégage de l'homme, en qui l'on devine un immarcescible orgueil, planant au-dessus de tout, un orgueil de dieu ou d'illuminé devant lequel il faut tout de suite intérieurement s'incliner, – quand l'on a compris.[69]

Ou no texto de João do Rio que abre a entrevista com Olavo Bilac:

> A casa do poeta é de uma elegância delicada e sóbria. Ao entrar no jardim, que é como um país de aromas, cheio de rosas e jasmins, ouvindo ao longe o vago anseio do oceano, eu levava n'alma um certo temor. Eram oito horas da manhã, apenas oito horas. A rua parecia acordar naquele instante, os transeuntes passavam com o ar de quem ainda tem sono e o próprio sol, muito frio e formoso, parecia bocejar no lento adelgaçar das névoas. -Só muito cedo encontrar-me-ás em casa, dissera ele, e eu mesmo sabia que o cantor do *Caçador de Esmeraldas* acorda às cinco da madrugada, escreve até as dez, sai e não recolhe senão depois da meia-noite, porque o entristece ficar num gabinete sem outra alma, à luz dos bicos de gás. Quando, porém, ia tocar o timbre de um velho bronze, o meu receio desapareceu. Estavam as portas da sala abertas e eu via Bilac curvado sobre a mesa a escrever. [70]

Para Thérenty, uma parte da literatura clássica habita a reportagem e, talvez, seja justamente esse caráter fortemente literário que tenha feito com que, na segunda metade do século XIX, um gênero jornalístico que acabava de nascer passasse a ser representado pelas grandes "penas" do jornal. *"L'écriture neutre se colore de mentions fugitives et disparates, notamment chez les reporteurs les plus revendicateurs d'une identité d'écrivain-journalistes: Pierre Giffard, Gaston Leroux, Jules Huret."*

---

[69] HURET, Jules: *Enquête sur l'Évolution Littéraire.*Paris: Librairie José Corti,1999, p.101

[70] RIO, João do: *O momento Literario*. Publicação :Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Edición digital basada en la de Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2002. Diponível em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12693858724598273098435/p0000001.htm#I_1_ Último acesso:11/01/2011

Entretanto, aproximadamente cem anos depois, nos anos 50 do século XX, veríamos, em quase todo o ocidente e, inclusive na França e no Brasil, o Jornalismo e Literatura passarem a ocupar espaços distintos. O modelo de objetividade e imparcialidade, que ganhou força durante a guerra civil americana, acabaria espalhando-se e transformando-se em regra. O espaço jornalístico ficaria restrito aos textos que se abstivessem de paixão. A partir de então, cabia aos jornalistas a responsabilidade de informar, de difundir os acontecimentos atuais da maneira menos parcial possível, enquanto o papel de entreter, de dar vazão ao fictício e ao imaginário inerentes à realidade, ficava relegado aos literatos.

Por mais curioso que possa parecer, seria justamente nos Estados Unidos que, no final da década de cinquenta, o lide clássico americano – que aos poucos se transformava em padrão para a imprensa mundial – começaria a ser questionado por grandes jornalistas. Embora, naquele momento, o sentido de categoria profissional adquirida pelos jornalistas já os diferenciasse de forma bem clara dos literatos e o jornal já não fosse mais o caminho natural para o jovem com ambições de tornar-se um escritor, as linguagens jornalística e literária se aproximariam mais uma vez. Assim, enquanto no Brasil os manuais de redação e estilo, inspirados nos *handbooks* americanos, ganhavam força, nos Estados Unidos um grupo de jornalistas, dentre os quais: Tom Wolfe, Norman Mailer, Norman Sims, Gay Talese e Truman Capote iriam introduzir um movimento que ficaria conhecido como New Jornalism, em português: novo jornalismo ou jornalismo literário.

A Principal característica desse movimento seria a de misturar a narrativa jornalística com a literária. O novo Jornalismo retomava a dimensão subjetiva, impressionista e rebuscada do jornalismo do século XIX, permitindo que o texto, por vezes, caminhasse pelo terreno da ficção. Um exemplo clássico desse novo gênero foi a reportagem de Truman Capote que, em 1965, seria publicada em capítulos, pela revista The New Yorker, relatando os acontecimentos em torno do assassinato de quatro membros de uma respeitada família americana, da cidade de Holcomb, no oeste do Kansas. "O sucesso da reportagem foi tão grande que, em 1966, o relato se transformaria em um não menos famoso livro de "não-ficção": *In cold Blood*, em português, *A Sangue Frio*. Para Norman Sims: "*No jornalismo literário, as personagens precisam ser humanizadas no jornal, exatamente como no livro de ficção, mas os seus sentimentos e*

as suas ações dramáticas encerram uma força especial porque sabemos que suas histórias são verdadeiras"[71] Segundo Carlos Eduardo Lins e Silva - no Livro *O Adiantado da Hora*[72] - Tom Wolfe, também considerado um dos pais do *New Journalism*, vai além e faz uma total reabilitação dos procedimentos clássicos da reportagem ao escrever sob o gênero. Para Wolfe, as obras de autores como Balzac, Zola e Gogol, mais do que literatura, eram, na realidade, uma grande reportagem.

[71] SIMS, Norman, apud SILVA, Carlos Eduardo Lins da: *O adiantado da hora : A influência americana sobre o jornalismo brasileiro.* São Paulo: Summus, 1990, p. 111
[72] Idem, ibidem

1.4 PENSANDO A HISTÓRIA EM FORMA DE TEORIA

Antes de prosseguirmos, é importante lembrar que não nos propomos, de forma alguma, em nossa pesquisa, a ir além de 1950 e da influência francesa sobre o jornalismo brasileiro. Nosso trabalho se pauta, essencialmente, no que o paradigma francês representou para a literatura e o jornalismo brasileiros, em três momentos específicos. Um primeiro momento, em que os dois gêneros se confundem. Para ilustrá-lo, elegemos o jornalismo e a literatura de Machado de Assis. Um segundo momento em que dois gêneros trocam de lugar e para o qual Graciliano Ramos foi tomado por nós como ícone. E, finalmente, um terceiro momento, em que a linguagem jornalística e a literária optam por ocupar espaços distintos e, para o qual, escolhemos Nelson Rodrigues como modelo. Portanto, as referências acima sobre o jornalismo americano só se tornam pertinentes em nosso trabalho porque elas dialogam como a principal referência teórica que servirá de base para toda essa pesquisa. De acordo com as reflexões de Wolfgang Iser, para quem, embora hoje a distinção entre realidade e ficção seja algo que já faça parte do nosso "saber tácito", ou seja, do nosso repertório de certezas, ainda existe espaço para se discutir até que ponto os textos "ficcionados" são de fato ficcionais e os que assim não se dizem são de fato isentos de ficção.

Além disso, atentando para as propostas do *New Journalism* ou do modelo de imparcialidade e objetividade que o precedem, verificamos que, na segunda metade do século XIX – em momento em que jornalismo e literatura ainda se confundiam, nitidamente – já havia entre os escritores brasileiros, principalmente, entre os mais geniais e os mais visionários, uma percepção das questões com as quais os jornalistas se depariam no futuro. Pelo menos cinquenta anos antes de Tom Wolfe pensar na *Comédia Humana* como uma grande reportagem, João do Rio já afirmava: "*Se o romance, desde Balzac, outra coisa não foi senão a reportagem, genial ou não, da moral e dos costumes, a crítica é a reportagem dos autores."* [73]

O lide e a técnica da pirâmide invertida, segundo Carlos Eduado Lins e Silva, foram criados nos Estados unidos para resolver um problema prático:

[73] RIO, João do: *O momento Literário.* op.cit

> O lide foi criado nos EUA para resolver um problema prático. Um mesmo texto, produzido pelas agências de notícias, era utilizado por jornalistas de todas as partes do mundo. Cada um deles fazia uma avaliação diferente da importância de cada notícia e do espaço que ela deveria ocupar. As agências precisavam, portanto, de forma tal que cada jornal pudesse fazer os cortes onde achasse conveniente e adaptar a notícia às suas necessidades, sem que nenhuma informação importante se perdesse. Assim, nasce a técnica da pirâmide invertida, que propõe que a informação seja colocada em ordem decrescente de importância.[74]

Mas, enquanto na América do Norte a técnica serviu para dar suporte ao modelo que propõe um texto jornalístico diverso do literário, sobretudo, no que concerne à eliminação da subjetividade e da ficcionalidade da narrativa, no Brasil, Machado de Assis adotaria a proposta americana em seus textos jornalísticos, muito antes de 1950, quando ela realmente torna-se uma prática em nosso país. E isso, sem que a informação jornalística fosse privada do forte traço literário que caracterizava os seus textos:

> Os acontecimentos parecem-se com os homens. São melindrosos, ambiciosos, impacientes, o mais pífio quer aparecer antes do: mais idôneo, atropelam tudo, sem justiça nem modéstia... E quando todos são graves? Então é que é ver um miserável cronista, sem saber em qual pegue primeiro. Se vai ao que lhe parece mais grave de todos, ouve clamar outro que lhe não parece menos grave, e hesita, escolhe, torna a escolher, larga, pega, começa e recomeça, acaba e não acaba... [...] Podem arranjar as crônicas de maneira que os acontecimentos fiquem sempre em cima; a parte inferior das linhas cabe às considerações de menor monta, ou absolutamente estranhas. Moralmente, é assim que escrevo.[75]

Tudo isso nos permite afirmar que, em toda história narrada, quer ela se proponha a manter-se no campo na ficção, quer deseje manter-se na esfera da realidade, sempre haverá espaço para um diálogo entre o real e o ficcional, num texto construído a partir do olhar e da memória humana. Antes de prosseguirmos, portanto, no tema do nosso próximo capítulo, mostrando que os textos jornalístico e literário podem confundir-se quando da narrativa de uma história, achamos pertinente refletir aqui sobre alguns temas

---

[74] SILVA: Carlos Eduardo Lins da: op.cit.,p.110

[75] Artigo Publicado No Jornal *A gazeta de Notícias* em: 04/12/ 1892.
Também disponível em: http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr12.htm#C1892.
Último acesso: 11/01/2011. Texto-fonte: *Obra Completa* de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, Vol. III, 1994.

que permearão todo este estudo, como a trajetória da realidade e da ficção na linguagem textual e a relação entre História e memória.

Ao longo do século XIX, tanto a História quanto a Literatura iriam incorporar os preceitos da Filosofia Positivista, o que levaria os escritores a aderirem à tese de que o estado teológico e o metafísico das ciências tinham em comum a predominância da imaginação sobre a observação e, para se elevarem ao estágio positivo das ciências exatas, as ciências humanas deveriam abandonar a promiscuidade com o aleatório, com a subjetividade, com o imaginário. Seduzidos por esses ideais, os escritores passaram, então, a desejar que a Literatura também assumisse um caráter científico e decidiram, para tanto, negar a subjetividade inerente a ela e impor um veto à ficção. Desse desejo, nasceram o Realismo e o Naturalismo, duas estéticas que modificaram, de maneira profunda, as estruturas do romance moderno.

Se voltarmos um pouquinho na História, perceberemos ainda que a dialética realidade versus ficção tem perseguido o homem ao longo dos tempos, sem que ele encontre uma solução possível para dissociar esses dois filhos da palavra escrita. Em *O Controle do Imaginário*, Luiz Costa Lima relembra que, a partir do fim da Idade Média, momento em que a razão inicia o seu império no ocidente, o discurso ficcional começa, paulatinamente, a perder *status* para o discurso histórico, seja em nome da verdade historiográfica, seja em nome da moral cristã. Essa repulsa, entretanto, passa de forma quase imperceptível pelos humanistas do Renascimento e da Contra-Reforma, que continuavam a atribuir notoriedade a todo aquele que soubesse falar e escrever bem. Salvo pela retórica, o poeta ainda teria pela frente o desafio de assegurar a sua existência dentro dos valores e da moral cristã. Considerado como a primeira expressão máxima do individualismo e, portanto, da subjetividade inerente a ele, o Renascimento veria crescer a necessidade de diferenciação das formas discursivas, ou seja, o discurso interessado em declarar a verdade, daquele que deleitava sem instruir: o histórico, do fictício. Essa necessidade seria estimulada, sobretudo, por dois motivos: a importância concedida à instância subjetiva e o desenvolvimento da imprensa. Nasce, então, o conflito entre as poéticas escolástica e humanista colocando, de um lado, os religiosos ortodoxos que não admitiam o poético senão como manifestação didática e, de outro, os humanistas que, apoiados numa falsa interpretação da *Metafísica* de Aristóteles,

defendiam a poesia como forma de acesso ao divino. Embora adotassem posições divergentes, nem os escolásticos nem os humanistas cogitavam questionar o cristianismo. Ao contrário, debatiam a possibilidade de servi-lo, ou não, de duas maneiras distintas: como escritor ou como propagador da fé. Além disso, ambas as posições consideravam a nobreza da linguagem uma condição indispensável para a obra que pretendiam realizar. Portanto, embora pareça paradoxal que o individualismo característico do período renascentista tenha se amoldado ao Classicismo e ao formalismo cristão, a conciliação entre os pensamentos eclesiásticos e os humanistas tornou-se possível, a partir do momento em que a *imitatio* dos antigos foi eleita como critério ímpar e a palavra poética foi relegada a uma posição, *a priori,* inferior. Dessa maneira, evitava-se o questionamento das verdades teológicas e a subjetividade – bem como um dos seus discursos possíveis, o ficcional – era previamente controlada e sujeita a modelos legitimados:

> Deuses e figuras pagãs podiam continuar a transitar nas obras dos artistas cristãos desde que suas obras fosse de tal modo afeiçoadas que permitissem uma leitura domesticante. O maravilhoso, o extravagante poderiam passar desde que fosse admissível uma grade controladora.[76]

Diante desse quadro, o escritor "moderno"- que não era mais nem um clérigo, nem um erudito, mas o escritor profissional que emergia no século XVI - deveria aprender a controlar a subjetividade e o imaginário, de acordo com os valores universais do belo e do verdadeiro.

No final do século XVII, os valores até então afirmados começam a ser postos em dúvida, dando indícios da crise que se estenderia ao longo do século XVIII. À medida que a religião perdia a sua força, o pensamento filosófico sedimentou a ideia de que o nosso saber não derivava senão das sensações. A falência da ordem clássica torna-se, então, inevitável, levando à contestação da história sacra e provocando um efeito imediato, tanto na expressão literária quanto na reflexão à qual ela se dedicava. O recolhimento em si, característico do período romântico, estimularia o caráter autorreflexivo da poesia e a liberação do imaginário.

[76] LIMA, Costa: *Sociedade e discurso ficcional*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p.44

Entretanto, o florescimento das idéias iluministas, o desenvolvimento científico e tecnológico e o nascimento das ciências naturais, que marcam o final do século XVIII e o início do século XIX, conduziriam o ocidente a uma nova era, caracterizada pelo predomínio da razão. O mundo das ideias, dominado então pela ordem capitalista, passa a reagir contra a subjetividade romântica e, através de concepções empiristas e positivistas, a reafirmar o aparente e negar o essencial.

Enfim, com o advento do Iluminismo, o escritor começa a se interessar por todos os assuntos e a desenvolver o desejo de se aprofundar em conhecimentos especificamente científicos. Apesar da nova perda do contato com o real, provocada pela comoção romântica que se segue à Revolução Francesa, uma nova geração de escritores se propõe a estabelecer um diálogo entre a Literatura, a História e a Ciência, em um momento em que ainda predominam o subjetivismo e o sentimentalismo românticos. Os preceitos dessa nova estética seriam reunidos por Honoré de Balzac no prefácio da *Comédia Humana*, obra em que o escritor buscou incorporar à literatura as mesmas bases, então, impostas à História Natural. O aspecto documental da literatura realista que procurava, sobretudo, descrever minuciosamente a realidade, seria reforçado por escritores como Flaubert e os irmãos Goncourt, na França. Para retratar o real com a mais rigorosa exatidão, os romancistas não mais se contentam em observar, passando a se documentar de modo sistemático e a ler textos de Ciências Naturais, de Fisiologia e de Medicina. Os tratados de Darwin e de Claude Bernard começam, então, a exercer um extraordinário fascínio sobre os literatos, dentre eles Zola que, partindo dos princípios do Realismo, busca fazer da Literatura uma tentativa de experimentação do mundo real. Ao criar para a Literatura um método científico de prova e verificação, sintetizado no livro *O Romance Experimental*, Zola acaba fazendo com que os preceitos Realistas caminhem para a construção de uma nova estética, o Naturalismo. Muitos seriam os mestres da objetividade literária que o seguiriam, entre os quais Guy de Maupassant e Anatole France, na França e Aluísio Azevedo, no Brasil..

Dentre as inúmeras considerações a serem feitas sobre a ambição - tanto da Literatura quanto do Jornalismo - de incorporar preceitos científicos e historiográficos, de forma a retratar o real com perfeição, podemos começar refletindo sobre o fato de que, ao propor que o texto se volte para a descrição de uma realidade objetiva, a partir da aparência dos

fenômenos, escritores e jornalistas não estariam negligenciando a necessidade de expressão do *não-imediatamente-perceptível* e, por conseguinte, negando ao texto a possibilidade de expressar a essência de um acontecimento, ou mesmo, de mostrar, através da narrativa, as contradições sociais? Ao opor ficção e realidade, caracterizando a ficção justamente pela eliminação dos atributos que definem a realidade, não estariam excluindo do texto os elementos que, embora existentes, não possuem o caráter de realidade? Também é passível de questionamento se, ao contar uma história, o narrador – seja ele escritor ou jornalista – não faz necessariamente uso de uma herança cultural e se essa herança não é essencialmente subjetiva. Pois, mesmo quando existe uma clara intenção de deixar que os fatos falem por si mesmos, seja nos textos jornalísticos, seja nos literários, sempre existe também a mão de um narrador configurando os acontecimentos a partir do seu horizonte de expectativa. Finalmente, quando um narrador seleciona os elementos para o seu texto e estabelece uma relação entre eles, ele dá a esses elementos uma ordem semântica proveniente de uma visão particular da realidade. A narrativa jornalística ou literária é, consequentemente, configurada a partir do que foi selecionado pelo narrador e, assim sendo, o jornalismo, da mesma forma que os defensores do realismo e do naturalismo literários, não teria como escapar da subjetividade do escritor que, ao combinar uma estrutura específica, dá o significado que deseja a eventos históricos específicos.

1.5 FALANDO UM POUCO DE MEMÓRIA E HISTÓRIA

A partir do final do século XIX, seguindo uma tendência mundial, os periódicos franceses e, mais adiante, também os brasileiros iniciariam um longo processo de transformação que culminaria na visão do jornalismo como o lugar da imparcialidade e da neutralidade e dos jornais, como o local de expressão da verdade. Ao tentar afastar-se da literatura para transformar-se em documento, o que, inevitavelmente, identificaria o teor contido em suas páginas com a realidade e com a verdade, o jornalismo acaba aproximando-se da História e assimilando suas premissas. Assim, o discurso sobre a verdade histórica e, sobretudo, a ingênua crença sobre a verdade dos fatos, que durante muito tempo perdurou naquela disciplina, servindo, inclusive, de pressuposto para a literatura realista/naturalista, acabaria sendo transferida também para o discurso sobre a imprensa.

Entretanto, No *Livro História. Ficção. Literatura*[77], Luiz Costa Lima, ao falar sobre a relação entre a História crua e a escrita da História, afirma que, porque a verdade histórica aparece no interior de um texto historiográfico, é possível sustentar que a história espontaneamente processada diverge da escrita da história. Costa Lima parte da seguinte afirmação de George Simmel, para construir sua reflexão:

> A verdade histórica não é uma mera reprodução, mas sim uma atividade intelectual (*geistig*), que, a partir de sua matéria — dada como reprodução (*Nachbildung*) interna — faz algo que a matéria ainda não é em si e isso não por meio da apreensão abreviada (*kompendiöser Zusammenhang*) de sua unidade, senão na medida que lhe propõe perguntas que agrupam o singular em um sentido, que, muitas vezes, não estava na consciência de seu 'herói', sentido que aprofunda significados e valores de sua matéria e configuram o passado em um quadro cuja descrição (*Darstellung*) nos foi frutífera.[78]

A partir dessa consideração de Simmel, Costa Lima pondera que, na realidade, a escrita da História supõe a intervenção de uma atividade interpretativa, que não se limita a resumir os acontecimentos da forma como eles ocorreram, mas sujeita o fato a perguntas, propõe significações e valores, os quais, para o leitor, passam a integrar o

[77] LIMA, Costa: *História. Ficção. Literatura*, São Paulo: Companhia Das Letras, 2006.

[78] SIMMEL, apud LIMA, 2006, p. 127

passado. Graças à intervenção do historiador, o ocorrido é transmitido a partir de um ponto de vista e esse não está ligado apenas a um fato singular , mas às conexões estabelecidas entre uma série de fatos. É por conta da interferência da operação intelectual que Simmel acrescenta que não é possível descrever o evento único exatamente como ele foi, porque não se pode descrever o todo:

> Uma ciência da totalidade dos eventos não está excluída por sua quantidade inesgotável, mas sim porque lhe faria falta um ponto de vista, de que nosso conhecimento precisa para com ele formar uma imagem (*Bild*) suficiente. [79]

Costa Lima prossegue, lembrando que Simmel, mesmo sem fazer referência ao fato – que poderia gerar controvérsias – de que a especificidade que ele assegurava à escrita da história a mantinha demasiado presa ao sentido que o historiador empresta a seu objeto, em 1916, faria o seguinte pronunciamento em uma conferência:

> Um conteúdo não se faz histórico porque esteja no tempo; tampouco se faz histórico porque tenha sido compreendido. Só onde os dois se intersectam, onde o conteúdo se torna temporalizado, com base na compreensão intemporal, é ele histórico.[80]

E ainda:

> Só o instante (*Zeitpunkt*), fixado entre tudo que o precedeu e tudo que o seguiu, dá caráter histórico ao conteúdo em questão. Pois só assim participa da irrepetibilidade única e absoluta, por nós conhecida, precisamente a da totalidade do processo mundial (não importa quão incompleto seja nosso conhecimento desta totalidade).[81]

Finalmente, separando os conceitos de totalidade e de realidade vivida, Simmel pondera que :

> O conhecimento histórico se move dentro de um compromisso constante entre a constituição de figuras unitárias e extensas, cuja continuidade, com efeito, reproduz (*nachbildet*) a forma do evento, mas não é preenchida pela particularidade das percepções reais e estas percepções que, no ideal científico, apenas designam um ponto cronológico e, por isso mesmo, retiram este ideal da continuidade do evento real. [82]

[79] Idem, ibidem, p. 128
[80] Idem, ibidem, p.128
[81] Idem, ibidem, p. 129
[82] Idem, ibidem, p.129

Para Costa Lima, o acordo entre figuras unitárias, construídas pela compreensão, e o evento real está ligado a dois aspectos antes considerados como próprios ao fato histórico: sua incidência no tempo do mundo e sua elaboração pela inteligência humana. Foi, portanto, essa natureza conjunta que a *histoire événementielle* não observou. Segundo o teórico, a suposição de que uma base documental era suficiente para justificar a escrita da história contribuiu para manter sua teoria trancada no quarto de fundos e permitiu que as ciências sociais se desenvolvessem em desafio à história. Finalmente, a segurança na base documental como suporte para a historiografia possibilitou que a sua ingênua crença na verdade dos fatos fosse transferida à imprensa e aos agentes dos *media*, em geral.

Costa Lima conclui que, a partir dessas considerações, Simmel retirava a escrita da história do infantilismo empirista, para abri-la a um cenário diverso:

> A partir da *École des annales*, os historiadores de ponta compreenderam que o conhecimento só consegue avançar, como dirá Krzysztof Pomian, no momento em que se aceita que ele pressupõe sua não coincidência com a percepção. Pois, para o historiador, só neste instante a noção de evento assume outra acepção: "(...) O evento não é uma mudança percebida no mundo ambiente: é uma descontinuidade, uma ruptura quanto ao estado anterior" (Pomian, K.: 1984, 33)[83]. São, portanto, as elaborações teóricas que bem ou mal modelam os eventos.[84]

Prosseguindo nessa mesma dialética, focada na escrita da História, Costa Lima irá, mais adiante – ao falar sobre a historiografia, frente aos princípios de realidade, causa e ficção – abordar um tema essencial para a discussão que colocamos em pauta, a questão da memória na construção narrativa de uma história. Para o teórico, a escrita dominante no século XIX cumpria o propósito que já havia sido enunciado por Ranke: *"mostrar o passado "como foi"; uma espécie de mímesis, no sentido tradicional do termo, que privilegia o passado*". E para mostrar como o que se considerava indiscutível se tornou questionável, Costa Lima retoma uma referência de Michel de Certeau:

> A Historiografia (ou seja, "história" e "escrita") traz escrita em seu próprio nome o paradoxo – e quase o oximoro – da relação entre dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ela tem por tarefa articulá-los e, onde esse vínculo não é pensável, fazer *como se* os articulasse.[85]

[83] Texto extraído de: *L'ordre du Temps,* de Pomian, K. , Gallimard, Paris, 1984.
[84] LIMA, op. cit. 2006, p.129
[85] Idem, ibidem, p.152

Costa Lima concorda com Michel de Certeau quando esse afirma que o real e o discurso parecem agora quase oximoros, porque, para o teórico, fica evidente que, no século XIX, por influência das ciências da natureza, considerava-se que a memória conservava a lembrança na íntegra, exatamente como se fosse um dado material. Nesse caso, a linguagem funcionava como um meio de conservação da lembrança, e mais, um meio incapaz de modificar o seu teor.

Ao falar sobre a relação da memória no discurso jornalístico, no *livro História Cultural da Imprensa no Brasil*, Marialva Barbosa retoma essa mesma argumentação que, embora, na análise de pesquisadora, focada no texto jornalístico, é também, perfeitamente aplicável ao texto historiográfico e à literatura que se pretende realista.

Para Barbosa, o simples fato de um autor selecionar os fatos que farão parte da narrativa, relegando outros ao esquecimento, de escolher o formato textual e o lugar que tal acontecimento ocupará na página do suporte (livro, ou jornal), ou mesmo, ao dirigir um olhar subjetivo para o acontecimento, ele o está mantendo como essencial à dialética esquecer/lembrar. Assim, *aos relatos que devem ser perenizados, imortalizados na prisão da palavra escrita, contrapõem-se outros que devem ser relegados ao esquecimento. A memória é antes de tudo a dialética entre lembrança e esquecimento*.[86]

A Pesquisadora retoma em seu texto as reflexões de David Lowenthal para quem a memória seria uma reconstrução seletiva do passado, baseada em ações subsequentes – não localizáveis nesse passado – e em percepções e novos códigos, através dos quais o mundo seria delineado, simbolizado e classificado. Dessa forma, a memória não preservaria o passado, mas o adaptaria, com o objetivo de enriquecer e manipular o presente. Finalmente, essa seleção seria feita pela História, que, assim, constrói de forma seletiva e subjetiva o passado.

As Reflexões de Marialva Barbosa que são sustentadas pelos pressupostos de Lowenthal dialogam, de certa forma, com as conclusões de Costa Lima sobre a questão

[86] BARBOSA, Marialva: *A História Cultural da Imprensa no Brasil – 1800-1900.* Rio de Janeiro: Mauad, 2010, p.131

da verdade-realidade na escrita da história. Para o teórico, a *alétheia* (em grego antigo, palavra que designa simultaneamente verdade e realidade) permanece um princípio da escrita da História, no sentido de que, mesmo sabendo que a História é incapaz de esgotar toda a verdade e a realidade de um determinado momento, ela pretende dizer como, em um tempo preciso e segundo a ótica do *lugar* que o historiador ocupa, instituições e ações se motivaram. Ele prossegue afirmando que aí está a sua diferença essencial com a ficcionalidade:

> A verdade da História sempre mantém um lado escuro, não indagado. A ficção, suspendendo a indagação da verdade se isenta de mentir. Mas não suspende sua indagação da verdade. Mas a verdade agora não se pode entender como concordância. A ficção procura a verdade de modo obliquo, i.e., sem respeitar o que, para o historiador , se distingue como claro ou escuro. Procurar captá-la por um instrumento historiográfico pode ser um meio de captá-la, mas tão-só. Pretender que uma dispense uma outra, é supor que alguma experiência antropológica fundamental seja capaz de dobrar seu papel. Ora, próprio das experiências antropológicas fundamentais é cada uma delas responder parcialmente a uma carência que as transcende . A carência, que biologicamente aponta para o homem, exige a combinação de respostas distintas , historicamente reconfiguradas.[87]

Finalmente, Costa Lima cita o historiado francês François Hartog*: [...] A história verdadeira não é memorial ou* ***historìe****, mas* ***zetèsis tès alètheias*** *(xx, 3) pesquisa e busca da verdade, i.e., também investigação no sentido judiciário do termo*.[88] para concluir:

> A relevância da passagem está na qualificação da verdade historiográfica como investigação judiciária. Não é verdade no sentido metafísico clássico ou no sentido científico usual. À semelhança da verdade judiciária, a verdade historiográfica supõe o julgamento de um processo efetuado por um agente qualificado. A diferença entre os dois processos pode ser aqui minimizada : a autoridade judiciária atua a partir de normas preestabelecidas, ao passo que o historiador ainda terá que explicitá-las. É nesse processo de constituição que a mímesis-estigma mostra seu rosto.[89]

[87] LIMA, op.cit., 2006, p.156
[88] HARTOG, apud Lima, 2006, op.cit., p. 157 - Grifo de Luiz Costa Lima
[89] LIMA, op.cit., 2006, p.157

SEGUNDO CAPÍTULO

> Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio. MACHADO DE ASSIS [90]

2. JORNALISMO E LITERATURA: AS DUAS FACES DE UMA MESMA MOEDA

Neste capítulo, dialogando com Machado de Assis, pretendemos falar sobre a primeira geração de escritores-jornalistas brasileiros, para quem Jornalismo e Literatura conviviam e misturavam-se, cordialmente, nas páginas dos jornais. Através da análise do que era veiculado nos principais periódicos do Rio de Janeiro e São Paulo, durante o período, verificaremos, até que ponto, a predominância de uma literatura realista e de um jornalismo essencialmente subjetivo fez com que os dois gêneros se confundissem e se complementassem.

Retomando o que já foi dito anteriormente, o Brasil adotaria, na segunda metade do século XIX, o modelo jornalístico de uma França pós-revolucionária – que se tornara sólido através da difusão dos princípios iluministas – além de eleger, como cânone, a literatura daquele país. Entretanto, os paradigmas adotados por nós, oscilavam, claramente, entre a tradução do real e um mergulho no universo ficcional gerando, nos dois países, um questionamento por parte dos seus próprios artífices. Desde as

[90] ASSIS, Joaquim Maria Machado de: *O Espelho,* outubro de 1859. Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994. Disponível em http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr15.htm Último acesso em: 10/10/2010

primeiras décadas daquele século, portanto e, sobretudo, a partir de 1850, na França, *les hommes de lettres* começam a colocar em pauta a questão do escritor entre o jornalismo e a literatura.

Sthendal que, entre 1822 e 1829, trabalhara como correspondente para vários jornais britânicos e, em 1824, passou a elaborar resenhas para o *Journal de Paris*, escreveu, em 1829, no seu livro *Promenades dans Rome*: "*En France, les journaux auront créé la liberté et perdu la littérature*".[91]

Balzac, por sua vez, assumiria uma postura extremamente contraditória na sua relação com os dois gêneros. Em junho de 1839, publicou no prefácio da segunda parte do romance, *Ilusões Perdidas*, uma condenação sem apelo da atividade jornalística, que seria a culpada pela morte do gênio literário:

> "Il ne s'agit ici que de l'influence dépravante du journal sur des âmes jeunes et poétiques, des difficultés qui attendent les débutants et qui gisent plus dans l'ordre moral que dans l'ordre matériel. Non seulement le journal tue beaucoup de jeunesse et de talents, mais il sait enterrer ses morts dans le plus profond secret, il ne jette jamais de fleurs sur leurs tombes, il ne verse de larmes que sur ses défunts abonnés"[92]

Curiosamente, quatro anos após essa crítica veemente, o prefácio da terceira parte, do mesmo romance, revelava, ao contrário, um Balzac entusiasta do jornalismo e dos jornais:

> "Il faut que les quatre cents législateurs dont jouit la France sachent que la littérature est au-dessus d´eux. Que la Terreur, que Napoléon, que Louis XIV, que Tibère, que les pouvoirs les plus violents, comme les institutions les plus fortes, disparaissent devant l'écrivain qui se fait voix de son siècle. Ce fait-là s'appelle Tacite, s'appelle Luther, s'appelle Calvin, s'appelle Voltaire, Jean-Jacques, il s'appele Chateaubriand, Benjamin Constant, Staël, il s'appelle aujourd'hui JOURNAL."[93]

---

[91] STENDHAL, Henri Beyle: *Mémoire d´un Touriste, Voyage em France*, édition établie par Vittorio Del Litto, Paris: Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade", 1992. p.14

[92] BALZAC, Honoré de: Illusions perdues. In: *La Comédie Humaine*, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Vol. 5, 1977.p.114-115

[93] Idem, ibidem, p.120

E, se o escritor foi contraditório ao revelar uma relação de amor e ódio pelo jornalismo, o edificador da estética realista seria ainda mais polêmico, ao mergulhar na grande questão que, em todos os tempos, assombrou a relação entre o jornalismo e a literatura: qual dos dois traduz a realidade e a qual cabe o ônus de se deixar conduzir pelo universo ficcional. Envolto pela sedução da atualidade e do real, num momento em que, na França, ainda predominavam o subjetivismo e o sentimentalismo românticos, Balzac tentaria estabelecer um diálogo entre a Literatura, a História e a Ciência, através da *Comédia Humana*, obra que tinha como objetivo a recriação literária do mundo real. "*All is true"*, afirmaria o escritor nas primeiras páginas do Livro: *Le Père Goriot*.[94] Tal afirmação seria confirmada e explicitada no prefácio da *Comédia Humana*, escrito em 1842, em que o autor não só explica o plano que tinha em mente para traçar um quadro perfeito da sociedade e do homem do seu tempo, mas também estabelece as principais premissas que deveriam servir de base para a nova estética que surgia, o Realismo.

Paradoxalmente, se para Balzac a Literatura era a mais pura expressão da realidade, o Jornalismo, por vezes, não passava de uma construção ficcional. Como ele revelaria no livro *Os Jornalistas,* de 1843:

> Todo jornal faz cobrir as Câmaras por meio de um redator estenógrafo que assiste às sessões, e que lhes dá a cor do jornal. Eis o programa dessas funções: Colocar, por inteiro, os discursos dos deputados que pertencem à cor do jornal, corrigir-lhes os erros de francês, realçá-los através de (sensação) (viva sensação) (profunda sensação). Se o chefe da nuança do partido que o jornal representa tomou a palavra, lhe é devida a seguinte frase*: Depois deste discurso, que agitou vivamente a Câmara, a sessão está por um momento suspensa, e os deputados se entregam a conversas particulares no hemiciclo*. Ou então (isto indica um deputado de segunda ordem): *O orador recebe felicitações de seus colegas*. O Orador que *agita a Câmara* não pode se tornar nada senão ministro; aquele que *recebe as felicitações de seus colegas* será prefeito ou diretor de um ministério. [...] De volta, o Camarilhista analisa em algumas linhas os discursos dos adversários políticos, os repassa de maneira incompleta, colocando entre parênteses junto a eles (*murmúrios*) (*a câmara se entrega a conversas particulares*) (*interrupções*) (*barulho*). Ou então: (*este discurso alegrou a Câmara*) (*hilaridade*). Há a hilaridade em um sentido favorável quando a oposição fez a Câmara rir à custa do Ministério, e a hilaridade cruel, pela qual se tenta interditar a tribuna a um ministerial. Sob a Restauração, os camaralhistas acabaram por fazer a França liberal

[94] BALZAC, Honoré de: *Le père Goriot,* Paris: Gallimard, 197, p.22.

> acreditar que M. Syriès de Mayrinhac, excelente administrador e homem de gênio, fazia a Câmara rir por suas grosserias.[95]

Enfim, em O*s Jornalistas*, o autor da *Comédia Humana* destila, implacável, sua cólera contra a imprensa e a corrupção que ela engendrava. Num tom irônico que, por vezes, beira a anedota, o escritor fala da construção conveniente da notícia, da venalidade dos críticos e da prostituição de potenciais talentos literários. Da mesma forma que em sua obra literária, aqui, ele pinça personagens e situações que figuravam na imprensa francesa do século XIX, descrevendo-os de forma satírica e sarcástica. Balzac fala de uma imprensa que, após quinze anos da censura napoleônica, desabrocha durante a Restauração e ascende, enfim, sobretudo depois da revolução de 1830, a uma posição de extremo poder. Uma imprensa que ele, assim como o protagonista de *Ilusões Perdidas*, conhecia, e muito bem. Além da experiência como cronista e escritor de folhetins, por duas vezes, Balzac se lançara como empreendedor na atividade jornalística: em 1836, com *La Chronique de Paris* e, em 1840, com *La Revue parisienne*. No entanto, os dois empreendimentos foram desastrosos. O jornal *La Chronique* durou apenas sete meses e a *Revue parisiense* veiculou somente três exemplares. Atolado em dívidas, o escritor passaria, então, a escrever compulsivamente, dando vida a um acervo de oitenta e oito livros que, reunidos, tornar-se-iam o principal ícone da literatura realista e o embrião literário da reportagem.

[95] BALZAC, Honoré de : *Os jornalistas.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p.56

2.1 ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA : A ARTE DE SER APENAS ESCRITOR

> A literatura, uma reportagem? - Desde o romantismo, desde Vítor Hugo tende a ser, simplesmente, reportagem impressionista e documentada. É a sua força. JOÃO DO RIO [96]

A questão que já incomodava o autor da *Comédia Humana* – e que faria com que, em determinados momentos, ele defendesse a prática jornalística e, em outros, acreditasse que ela era responsável pela prostituição da pena de jovens talentos – seria explorada também aqui no Brasil. Em 1905, o jornalista e escritor Paulo Barreto (João do Rio) elaboraria uma enquete com os principais escritores do período, sobre as perspectivas da Literatura brasileira. Inspirando-se em uma pesquisa semelhante, – a *Enquête sur l'évolution littéraire,* organizada, em 1891, pelo jornalista Jules Huret – João do Rio vai além do seu colega francês e põe, objetivamente, em pauta o *affaire* entre o jornalismo e a literatura. Dentre as perguntas que nortearam a série de entrevistas – reunidas, posteriormente, no suplemento *O momento literário*, do jornal *Gazeta de notícias* – estava a questão: o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?

As respostas foram divergentes e colocavam, claramente, em lados opostos os que defendiam que a literatura deveria manter-se como uma arte mais pura – ou seja, movida por ideais e não pelo seu interesse monetário – e os que consideravam que os jornais eram, então, essenciais para a difusão do trabalho do escritor. De certa forma, os primeiros acreditavam que a obra literária não deveria deixar-se impregnar pelas exigências mercadológicas, que obrigavam o autor a adequar a sua arte ao interesse econômico, enquanto os segundos defendiam que as regras impostas pelo jornalismo podiam ser um excelente exercício estilístico para o literato.

---

[96] RIO, João do: *O momento Literário,*Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. O texto foi consultado na da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – da Universidad de Alicante. O texto original foi fornecido pela Fundação Biblioteca Nacional. Disponível virtualemente em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12693858724598273098435/p0000001.htm Último acesso; 10/10/2010

Ao refletirmos hoje sobre essa polêmica, é importante lembrar que os escritores que obtiveram sucesso, a partir da segunda metade do século XIX, viveram um momento histórico e político, em que, no Brasil, seria praticamente impossível, ao menos para a grande maioria, viver somente da pena. A pesquisa de João do Rio foi feita em uma época em que jornalistas e autores literários nada mais eram do que homens afeitos às letras. Isso porque, o público leitor era ainda muito pequeno, os livros publicados por escritores brasileiros eram poucos e com tiragens muito baixas e as condições socioeconômicas de uma ex-colônia portuguesa, que vivia a transição política entre o fim do império e o início da república, não propiciava o desenvolvimento do mercado editorial. Nesse contexto, a maior parte dos escritores brasileiros devia a construção da sua reputação literária aos artigos, críticas, crônicas e folhetins que publicavam nas páginas dos jornais. Era a imprensa, portanto, que oferecia a esses escritores reconhecimento público e prestígio, permitindo-lhes, assim, ter acesso ao público leitor de então, composto por uma elite intelectual com um gosto assumidamente francófono.

Além disso, observando o acervo textual daquele período, verificamos que, de forma consciente ou não, os escritores que se dedicavam, então, ao ofício jornalístico e ao exercício literário acabavam não delimitando as fronteiras entre o trabalho artístico e a função informativa, tão tênues eram os limites que os jornais impunham entre a narrativa real e a ficcional. A própria estrutura que João do Rio deu a sua enquete, ou seja, uma linguagem pretensamente jornalística que acabou assumindo um viés literário, pode ser considerada um bom exemplo de como os dois gêneros terminavam confundindo-se e fundindo-se, exatamente, como as duas faces de uma mesma moeda. O texto que precede as entrevistas, publicadas no suplemento *O momento Literário*, começa quase que como um conto – no qual, através do diálogo com um amigo anônimo (que tanto pode ser real quanto imaginário), o escritor tenta explicar a motivação que deu origem àquela enquete. Logo depois, a narrativa assume ares de crônica e, em seguida, quando, finalmente, o diálogo com os diversos escritores (estes, reais) é estabelecido, transforma-se em entrevista. Assim, com a habilidade que lhe era peculiar, João do Rio mistura elementos reais e ficcionais e questiona, entre outras coisas, a fusão entre os dois gêneros, ao mesmo tempo em que utiliza o texto jornalístico para fazer um perfeito exercício literário. Longe de elaborar apenas uma simples enquete, sua pena acabou tingindo o papel com um dos filhos mais afluentes gerados pelo encontro do jornalismo com a literatura: a reportagem. Finalmente, o que

ele mostra nessa reportagem é que, fossem os escritores entrevistados contra ou a favor do matrimônio, suas respostas refletiam, de certa forma, a questão por trás do casamento entre esses dois gêneros.

Dentre os diversos escritores que, ao responderem à pergunta – se o jornalismo, especialmente no Brasil, era um fator bom ou mau para a arte literária – declararam-se contrários a essa união, podemos citar: Guimarães Passos e Raimundo Correia, que foram categóricos: - *Péssimo. O jornalismo é o balcão. Não pode haver arte onde há trocos; não pode haver arte onde o trabalho é dispersivo.* (Guimarães Passos) [97] - *O jornalismo, para a arte literária, não é um fator, é um subtraendo.* (Raimundo Correia)[98]

Mário Pederneiras, que também via atividade jornalística como um comércio:

> O jornal de hoje tem o seu precioso espaço dignificadoramente ocupado pelo comércio, pela política e pela indústria, e não pode cuidar dessa estranha coisa inútil e maçadora que é a Arte literária. Não é, João?[99]

Ou Clovis Beviláqua, que acreditava que a atividade jornalística era dispersiva e superficial para o literato:

> Leitor constante de jornais, não sou muito simpático ao jornalismo. Sem negar-lhe o valor cultural, acho que, em relação aos que nele trabalham, esgota as energias, dispersa os esforços e alimenta a superficialidade; e, em relação aos que nele bebem idéias, mais vezes perturba do que bem orienta, mais vezes agita paixões do que esclarece opiniões. É uma forte projeção de luz envolvida em densa fumarada. [100]

Dentre os que se declararam favoráveis à união – a maioria – Medeiros Albuquerque mostrou-se um dos mais ferrenhos defensores do jornalismo como laboratório literário:

> De um modo geral, a prevenção dos literatos contra o jornalismo é a mesma dos pintores de quadros pelos de tabuletas, dos escultores pelos marmoristas... Sempre que uma profissão usa dos recursos de

[97] PASSOS, Guimarães in: RIO, João do: *O momento Literário,*Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002. O texto foi consultado na da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – da Universidad de Alicante. O texto original foi fornecido pela Fundação Biblioteca Nacional. Disponível virtualemente em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12693858724598273098435/p0000001.htm Último acesso; 10/10/2010
[98] CORREIA. Raimundo. In: idem, ibidem
[99] PEDERNEIRAS, Mário. In: idem, ibidem
[100] BEVILÁQUA, Clóvis. In: idem, ibidem

> qualquer arte para fins industriais, os cultores da arte se indignam e depreciam sistematicamente os profissionais, que assim se põem na sua vizinhança. [...] Hoje há cartazes melhores que muitas telas célebres. O marmorista faz às vezes estátuas que muitos escultores lhe invejariam. Com o jornalismo sucede o mesmo. Como os jornalistas têm de ser prosadores, os artistas da palavra escrita, achando que eles a empregam para fins de imediata utilidade, procuram desdenhá-los. Demais, no afã da vida moderna, que nem a todos dá tempo para as lentas meditações, o jornal se fez um concorrente temível do livro. Daí o ciúme, a inveja. [...] A imprensa comporta para os que nela trabalham com certo amor uma grande dose de arte. [101]

Também merecem destaque as declarações de Silvio Romero:

> O jornalismo tem sido o animador, o protetor, e, ainda mais, o criador da literatura brasileira há cerca de um século a esta parte. É no jornal que têm todos estreado os seus talentos; nele é que têm todos polido a linguagem, aprendido a arte da palavra escrita; dele é que muitos têm vivido ou vivem ainda; por ele, o que mais vale, é que todos se têm feito conhecer, e, o que é tudo, poderia ser mais se houvesse um acordo e junção de forças; é por onde os homens de letras chegam a influir nos destinos deste desgraçado país entregue, imbele, quase sempre à fúria de politiqueiros sem saber, sem talento, sem tino, sem critério, e, não raro, sem moralidade... [102]

E de Olavo Bilac:

> -O jornalismo é para todo o escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falharia absolutamente se não fosse o jornal - porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil como uma necessidade.[103]

Finalmente, o próprio João do Rio não se furtou a dar sua opinião sobre o jornalismo, ainda que utilizando para isso, todos os recursos literários possíveis. Assim, a poucas linhas da conclusão, a reportagem assume novamente ares de conto e o escritor retoma o seu diálogo com o companheiro anônimo: *Quando dei por findo o meu trabalho voltei ao amigo que mo indicara como necessidade do público e provento literário. Sentei-me desoladamente num vasto divã de Mapple; e, como fazia Aulo-Gellius nas suas noites áticas, pedi-lhe, cheio de humildade e temor, a sua opinião.* [104] Abusando, uma vez mais, das artimanhas de um bom ficcionista, João do Rio resume, na voz do

[101] ALBUQUERQUE, Medeiros. In: idem, ibidem
[102] ROMERO, Silvio. In: idem, ibidem
[103] BILAC, Olavo. In idem, ibidem
[104] RIO, João do: ibidem

companheiro não identificado, o saldo particular que adquiriu – somadas as respostas dos literatos da sua geração – sobre o valor do jornalismo para a arte literária:

> [...] Os vencedores acham todos o jornalismo animador, o jornalismo necessário; os que por inaptidão, trabalho lento ou hostilidade dos plumitivos, ainda não se apossaram das folhas diárias, atacam o jornalismo, achando essa idéia uma elegância de primeira ordem. São geralmente os poetas, os poetas que fatalmente tendem a ver o seu mercado diminuído - porque o momento não é de devaneios, mas de curiosidade, de informação, fazendo da literatura no romance, na crônica, no conto, nas descrições de viagens, uma única e colossal reportagem. -A literatura, uma reportagem? (**Pergunta João do Rio ao companheiro**) [105] - Desde o romantismo, desde Vítor Hugo tende a ser, simplesmente, reportagem impressionista e documentada. É a sua força.[106]

Fica claro, portanto, que essa foi uma das questões primordiais, dentre as que pairavam na mente dos escritores que, de alguma maneira, marcaram as últimas décadas do século XIX. É bem verdade que, muitos, dentre os literatos mais notáveis do período, não chegaram a responder a pesquisa de João do Rio. Foi o caso, por exemplo, de Machado de Assis que prometeu e não enviou a resposta. E essa foi, sem dúvida, uma das ausências que o escritor mais lamentou no seu inquérito: *"Francamente, disse-me o autor do Brás Cubas, o assunto é grave, é muito grave. Mas eu respondo, respondo quando tiver ânimo para escrever."* [107] Aos 66 anos, faltou-lhe o ânimo para responder às seis perguntas que compunham a enquete de Paulo Barreto. O que não quer dizer que a impertinente questão, sobre o valor do jornalismo para a literatura contemporânea, houvesse deixado sua geração sem conhecer o argumento do autor de *Memórias Póstumas*. Na verdade, o tema já havia batido à porta do escritor alguns anos antes, quando Machado, no alto dos seus vinte anos, via o jornal como a causa e a consequência de múltiplas revoluções:

> "O jornal é a verdadeira forma de república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o jogo das convicções."[108]

[105] Grifo nosso
[106] idem, ibidem.
[107] idem, ibidem.
[108] ASSIS, Joaquim Maria Machado de: *Obras completas.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, vol.III, 1986, p.945

> "O Jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social."[109]

O fascínio e a paixão que os jornais despertaram no jovem Machado talvez sejam um indício de que, apesar da pouca idade, ele já pressentia que o exercício jornalístico seria essencial para dar a cor e o tom à tinta que iria adjetivar a pena do literato. Como parte dessa geração em que literatura e imprensa fundiam-se na figura do escritor, Machado vivenciou, nos jornais, todas as etapas da construção de um artesão das palavras. Após anos fornecendo crônicas, artigos, críticas, contos e romances a diversos periódicos, o seu texto se torna altamente revelador da nítida consciência que um escritor adquiria, no exercício da profissão de jornalista, do inesgotável poder de manipulação de um substantivo, de um adjetivo ou de um verbo, no correr da pena.

A trajetória de Machado – um escritor que, além de ser um dos maiores nomes da Literatura Brasileira, senão o maior, também transitou por quase todas as formas de discurso jornalístico que nasceram no seu tempo (uma das poucas exceções seria a reportagem) – tornam a sua produção um objeto de pesquisa valioso, para mergulharmos nesse diálogo sobre os frágeis limites entre o jornalismo e a literatura. Enfim, um pouco da história de amor entre os dois gêneros, sobretudo, quando nos debruçamos sobre as formas híbridas de discurso, transparece na obra de um escritor que se firma como um gênio, justamente em um momento no qual, para viver das palavras, era preciso a notoriedade advinda da literatura e um pouco de dinheiro, que se adquiria através da publicação nos jornais.

[109] Idem, ibidem

2.2 MACHADO DE ASSIS: A OUSADIA DE VIVER DAS PALAVRAS

Sem delimitar com exatidão os limites que separavam o real e o ficcional, os jornais do século XIX viram nascer a crônica e o conto – filhos prediletos do folhetim. A crônica, por sua vez, gestaria em seu ventre os artigos. E a crítica, que também despontava, era fruto da reflexão e da polêmica que já se mostravam presentes tanto na crônica quanto nos editoriais. Para aprimorar ou viver da sua arte, Machado não se furtou a mergulhar sem pudor nesses novos gêneros jornalísticos, quase todos, descendentes da literatura. No artigo o *Folhetinista*, publicado em outubro de 1859, no periódico *O Espelho,* o escritor nos dá algumas pistas dessa ausência de limites entre o jornalista e o literato:

> O folhetinista é originário da França, onde nasceu, e onde vive a seu gosto, como em cama no inverno. De lá espalhou-se pelo mundo, ou pelo menos por onde maiores proporções tomava o grande veículo do espírito moderno; falo do jornal. Espalhado pelo mundo, o folhetinista tratou de acomodar a economia vital de sua organização às conveniências das atmosferas locais. Se o têm conseguido por toda a parte, não é meu fim estudá-lo; cinjo-me ao nosso círculo apenas. Mas comecemos por definir a nova entidade literária. O folhetim, disse eu em outra parte, e debaixo de outro pseudônimo, o folhetim nasceu do jornal, o folhetinista por conseqüência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação. O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal. Efeito estranho é este, assim produzido pela afinidade assinalada entre o jornalista e o folhetinista. Daquele cai sobre este a luz séria e vigorosa, a reflexão calma, a observação profunda. Pelo que toca ao devaneio, à leviandade, está tudo encarnado no folhetinista mesmo; o capital próprio. [110]

Enfim, diante desse cenário e considerando o autor de *Memórias Póstumas* como o escritor brasileiro mais emblemático do seu século, torna-se quase imperativo questionar, até que ponto, a experiência como jornalista teria contribuído para que a *pena da galhofa e a tinta da melancolia* ganhassem vida nas mãos do mestre. Em uma biografia humanizada sobre o fundador da Academia Brasileira de Letras, Lúcia Miguel Pereira conta-nos a história de um mulato pobre, gago e epilético nascido no morro do Livramento, que todos os dias pegava a barca em São Cristóvão, onde morava, e fazia a

[110] ASSIS, Joaquim Maria Machado de: *O Espelho,* outubro de 1859. Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994. Disponível em http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr15.htm último acesso em: 10/10/2010

travessia até o cais Pharoux, ou dos Franceses, para servir de sacristão na velha igreja da Lampadosa (hipótese que nunca foi confirmada por Machado). A pequena quantia que "supostamente" recebia após a missa, garantia-lhe a possibilidade de perambular pelas ruas do Rio namorando livrarias e sebos. Conta-nos a biógrafa que, por volta dos 13 ou 14 anos, Machado era um assíduo frequentador de bibliotecas públicas e, principalmente, do Gabinete Português de Leitura. Porém, o local que, dentre todos, mais o fascinava, era o número 64 do Largo do Rossio, que na época se chamava Praça da Constituição, ou seja, a livraria de Francisco de Paula Brito.

Paula Brito, que como Machado também nascera mulato e pobre, começou a sua vida profissional como aprendiz de tipógrafo na Tipografia Imperial e Nacional e, posteriormente, passou a trabalhar na oficina de Pierre Plancher, o fundador do *Jornal do Commércio*. Em 1831, conseguiu abrir sua tipografia. Entretanto, mesmo de posse do seu próprio negócio, ele continuou amigo de Plancher e permaneceu, durante muitos anos ainda, no cargo de redator do *Jornal do Commércio*. Manteve também a prática de publicar jornais de outras redações e instituições, ou imprimi-los junto à sociedade Seignot-Plancher, chegando a ponto de ter 80 periódicos sob a sua responsabilidade. Em 1849, fundou *A Marmota Fluminense*, jornal no qual não economizava elogios aos colegas literatos. Estimado pelos escritores, em pouco tempo, ele conseguiria a proeza de fazer de sua livraria – fora do circuito habitual das livrarias de então, a Praça do Ouvidor – o centro de encontro da comunidade literária romântica. [111]

Em 1855, com apenas 15 anos, Machado começa a trabalhar como aprendiz de tipógrafo na livraria de Paula Brito e, em 6 de Janeiro do mesmo ano, publica seu primeiro poema, *Ela*. O jovem introspectivo também seria introduzido pelo livreiro no grupo de literatos – que se reunia, aos sábados, no largo do Rossio, em dois bancos situados em frente à livraria – composto, dentre outros, pelos escritores: Casimiro de Abreu, Gonçalves de Magalhães, Manuel Antônio de Almeida e Joaquim Manuel de Macedo.

[111] Pesquisa baseada no texto: NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das; FERREIRA, Tânia M. Bessone da Cruz. Livreiros no Rio de Janeiro: intermediários culturais entre Brasil e Portugal ao longo do oitocentos. *Atas eletrônicas do 3º Colóquio do PPRLB.* Rio de Janeiro: Real Gabinete de Leitura, 2006. http//.www.realgabinete.com.br. Página acessada em 20/11/2008.

Ainda de acordo com a biógrafa, as tertúlias literárias na casa de Paula Brito reuniam – além dos escritores românticos – poetas, artistas, políticos, dramaturgos, viajantes, enfim, amigos e curiosos de toda sorte, transformando-se em colóquios em que se falava de tudo e na principal "fonte" jornalística de então. Assim nasceu a Sociedade Petalógica, alcunha que foi atribuída ao grupo e que significa mentira (peta) +lógica, ou seja, uma mentira lógica, numa clara alusão aos tênues limites entre realidade e ficção que primava no texto jornalístico de então:

> Cada qual tinha a sua família em casa; aquilo era a família da rua – *le ménage en ville* – entrar ali, era tomar parte na mesma ceia (a ceia que vem aqui por metáfora) porque o Licurgo daquela república assim o entendia, e assim o entendiam quantos transpunham aqueles umbrais. Queríeis saber do último acontecimento parlamentar? Era ir à Petalógica. Da nova ópera italiana? Do novo livro publicado? Do último baile do E...? Da última peça do Macedo ou do Alencar? Do estado da praça? Dos boatos de qualquer espécie? Não precisava ir mais longe; era ir à Petalógica. Os petalógicos espalhados por toda a superfície da cidade, lá iam, de lá saíam, apenas de passagem colhendo e levando notícias, examinando boatos, farejando acontecimentos, tudo isso sem desfalcar os próprios negócios de um minuto sequer. Assim como tinham entrada os conservadores e liberais, tinham entrada os *lagruístas* e *chartonistas*; no mesmo banco, às vezes se discutia a superioridade das divas do tempo e as vantagens do Ato Adicional; os sorvetes do José Tomás, e as nomeações de confiança aqueciam igualmente os espíritos; era um verdadeiro *pêle-mêle* de todas as coisas e de todos os homens."[112]

A Petalógica, que para Machado era uma "espécie de gabinete de leitura", talvez também tenha sido, para o jovem escritor, a melhor de todas as faculdades, fosse ela a formadora do homem de letras ou do jornalista. Lá conheceu Manuel Antônio de Almeida, o então diretor da Imprensa Nacional e com quem Machado começa a trabalhar, em 1856, como tipógrafo aprendiz. Através do autor de *Memórias de um Sargento de Milícias*, Machado passa também a frequentar o grupo que se reunia em torno do escritor Charles Ribeyrolles – escritor francês banido de sua terra natal por Napoleão III – e participa da tradução do livro *Brasil Pitoresco*, o qual, pouco depois, seria publicado no *Diário do Rio*, em formato de folhetim.

Machado conseguiria, portanto, embora com alguma dificuldade, sobreviver, em grande parte, da pena. Frequentava então, além da *Petalógica*, o *Clube Literário Fluminense*;

[112] PEREIRA, Lúcia Miguel: *Machado de Assis*. Co-edição: Belo Horizonte. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.p.64

trabalhava como revisor e caixeiro de Paula Brito, além de colaborar em quatro jornais: na *Marmota Fluminense*, em *O espelho*, no *Paraíba* e no *Correio Mercantil*. Mas afinal, que imprensa era essa? Por que os jornais se abriam então para jovens escritores como uma tribuna para o exercício literário?

De certa forma, a partir do momento em que o jornalismo político entra em declínio – com a ascensão de D.Pedro II ao poder e o início do período conhecido como a *Conciliação* – o público feminino também aparece como um consumidor em potencial para os periódicos, fazendo com que os jornais brasileiros se voltassem para novas temáticas, visando a atender também a esse recente grupo de leitores. Ao falar sobre a década de sessenta, dos 1800, Werneck Sodré afirma: *"Se a parte mais numerosa do público era constituída pelas moças casadouras e pelos estudantes o tema literário por excelência devia ser, por isso mesmo, o do casamento misturado com o bom e velho motivo do amor, a imprensa e a literatura, casadas estritamente então, seriam levadas a atender essa solicitação premente."*[113] Nesse contexto, surgem inúmeros jornais voltados para jovens e senhoras da sociedade brasileira, como: *Bom Tom, Jornal das Moças Solteiras, Correios das Damas, O Mosquito e o Jornal das Famílias* que, entre receitas de doces, moldes e conselhos de beleza, sempre publicava um pouco de literatura, preferencialmente, romântica e amena. Machado de Assis será um dos primeiros a acompanhar essa tendência, tornando-se um assíduo colaborador do *Jornal das Famílias*, onde encontrará um espaço vasto para publicar dezenas de Contos.

Além disso, é importante recordar que era, então, de bom tom – tanto nas rodas políticas como nos clubes e sociedades frequentados pela elite intelectual, provar prendas literárias. De um lado, os periódicos literários proliferavam nas duas principais faculdades de direito do país, com destaque para a Academia de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. De outro, segundo Werneck Sodré, *A Revue des Deux Mondes* conseguira tornar-se uma leitura habitual do nosso imperador e o principal alimento espiritual dos estadistas brasileiros, além de reunir, no Brasil, o maior número de assinantes fora do seu país de origem, a França.[114] Curiosamente, tratava-se de uma revista cuja temática estava fortemente ligada às artes e à literatura e que acolhia no seu

[113] SODRÉ, op.cit., p.198

[114] SODRÉ, op.cit., p.197

corpo de redatores, escritores como: Alexandre Dumas, Alfred de Vigny, Honoré de Balzac, Sainte-Beuve, Charles Baudelaire, George Sand e Alfred de Musset.

Por fim, tendo os homens de letras como seus principais operários, conscientes de que a temática de interesse feminino ajudava na venda dos periódicos e que os quotidianos franceses tinham uma enorme aceitação – não apenas feminina, mas, eram lidos, inclusive, dentro da esfera política e intelectual – os principais jornais brasileiros começaram a investir nesse novo segmento, através da publicação do folhetim de pé de página. Retomando o diálogo com a pesquisadora Ana Luiza Martins, no livro *A História Cultural da Imprensa no Brasil*, verificamos que, inicialmente, as traduções de romances franceses, sobretudo, dos dramas rocambolescos de Alexandre Dumas e Eugene Sue ocuparam, no Brasil, o espaço que caberia aos romances publicados em série. Em pouco tempo, no entanto, também autores brasileiros começariam a ser publicados nesse mesmo formato. Sobem, então, ao proscênio, romances como: *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-1853), de Manuel Antônio de Almeida, que ganha as páginas do *Correio Mercantil*; *O Guarani* (1857), de José de Alencar, publicado no *Diário do Rio*, além de *A Mão e a Luva* (1874) e *Iaiá Garcia* (1878), ambos de Machado de Assis, publicados, respectivamente, nos jornais *O Cruzeiro* e *O Globo*.

No século XIX, as principais casas de editoração que se fixaram no Brasil, como a Laemmert, a B. L. Garnier e a Francisco Alves mandavam editar e imprimir suas publicações, na França, em Portugal ou na Alemanha o que aumentava significativamente os custos de uma edição e tornava a publicação de um romance acessível apenas a escritores já renomados. Assim, enquanto o livro ainda era um sonho para a maioria dos literatos, o espaço jornalístico oferecia aos homens das letras a oportunidade de borrar o papel com um pouco de tinta escrevendo anúncios, pequenas notícias, crônicas cotidianas, contos, resenhas políticas e críticas literárias. Finalmente, para os que, nas horas vagas, ainda se dispusessem a travar um belo diálogo com sua pena, para que dela, talvez, brotasse um romance, restaria a esperança de publicá-lo, embora bem longe das editoras, mas nos jornais e em forma de folhetim. Machado de Assis seria um dos mais clássicos exemplos desse paradigma:

> Ao Lado do folhetim, a crônica e o conto ocuparam as páginas daquela imprensa periódica, gêneros que permitiam ao literato brasileiro colocar-se em letra impressa. Na impossibilidade de editar-se um romance, dada a inexistência de uma editoração nacional, produzia-se o conto, esse sim, com publicação garantida nas revistas. Teria sido tão vasta a produção de crônicas e contos de Machado de Assis, propagada pelos jornais e revistas, não fosse a limitação de instrumentos de veiculação da época, restringindo o autor ao que "cabia" no periódico, ao que era possível ser publicado naquela altura nos jornais [...] Romances, só aos bocaditos, em forma de folhetim, que aos jornais interessavam comercialmente como atração de primeira página. A característica da seriação, instigando a leitura seguinte, garantia o consumo da publicação, enquanto lá se encontrasse, de suspense em suspense, o enredo instigante com lances rocambolescos pertinentes. [115]

Em 1860, Quintino Bocaiúva, a quem Machado conhecera através de Manuel Antônio de Almeida, convidou-o para trabalhar no *Diário do Rio*. Lá – além de escrever anúncios e pequenas notícias e de fazer a revisão do jornal – ficou encarregado, também, de elaborar a resenha dos debates do senado. Ali, talvez tenha começado a germinar a semente literária que, quando madura, faria com que o autor de *Helena* e *Iaiá Garcia* se transformasse no criador de *Memórias Póstumas*. De acordo com Lúcia Miguel Pereira:

> A importância do Diário do Rio na vida e na obra de Machado de Assis é imensa; convidando-o para lá, tirou-o Quintino Bocaiúva do amadorismo das revistas literárias, pô-lo na obrigação de enfrentar o grande público, de dar a sua opinião sobre os assuntos do dia, fê-lo refletir, pensar. A disciplina da colaboração freqüente, a sensação do contato com leitores de toda natureza amadureceram rapidamente esse rapaz de 21 anos. O estilo logo se formou, ganhou aquela consistência a um tempo firme e macia, aquela pureza de linhas que distinguiam o autor de Brás Cubas, mas que o colaborador da *Marmota* ainda não possuía. A necessidade de observar o que se passava em volta dele foi para esse moço de rara penetração psicológica, mas de imaginação convencionalmente romântica, a melhor educação intelectual.[116] (PEREIRA, 1988, p.77)

E, para Alfredo Bosi:

> Voltando à relação de Machado com a história ideológica do Segundo Reinado: se ignorarmos a tensão vivida a partir do conflito nacional em torno da liberdade dos nascituros de mãe escrava (debate a que Machado assistiu como observador da Câmara e do Senado), não entenderemos os motivos ideológicos da sátira cortante que o narrador

[115] MARTINS, Ana Luiza: A Imprensa em tempos de Império.In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de: *A História da Imprensa no Brasil,* São Paulo: Editora contexto, 2008, p.69-70
[116] PEREIRA, op.cit., p.77

> fez de alguns ricaços hipócritas (Lobo Neves, Cotrim, Palha) e, obliquamente, dos rentistas cínicos (Brás Cubas). Nem seria possível a Machado articular um ponto de vista irônico e desmistificador sem ter passado pela crítica ilustrada ao regime escravagista e a certas atitudes retrógradas da classe dominante. Contra o liberalismo econômico puro e duro, Machado se alinhara, desde os anos de 1860, com o liberalismo democrático.[117]

Ainda de acordo com Bosi, é na redação do *Diário do Rio* que se desenha o perfil ideológico do escritor. Ao longo dos anos em que passa cobrindo a Câmara, Machado se revelaria liberal e monarquista, o que embora o distanciasse dos republicanos exaltados, não o afastava dos abolicionistas, como Joaquim Nabuco e de Taunay. É bem verdade que, quando entrou para o jornal, ainda não mantinha opiniões nem fixas e nem determinadas. A personalidade crítica, que descreveria o cenário político e a sociedade brasileira com um extremo ceticismo e uma boa dose de ironia, seria esculpida, aos poucos, pelo exercício do olhar intuitivo, perspicaz e curioso que o desenrolar dos acontecimentos requer de todo bom cronista. Na crônica *O Velho Senado*, de 1898, Machado recorda sua própria trajetória e aqueles primeiros anos como jornalista:

> Nesse ano entrara eu para a imprensa. Uma noite, como saíssemos do Teatro Ginásio, Quintino Bocaiúva e eu fomos tomar chá. Bocaiúva era então uma gentil figura de rapaz, delgado, tez macia, fino bigode e olhos serenos. Ao chá, conversamos primeiramente de letras, e pouco depois de política, matéria introduzida por ele, o que me espantou bastante, não era usual nas nossas práticas. Nem é exato dizer que conversamos de política, eu antes respondia às perguntas que Bocaiúva me ia fazendo, como se quisesse conhecer as minhas opiniões. Provavelmente não as teria fixas nem determinadas; mas, quaisquer que fossem, creio que as exprimi na proporção e com a precisão apenas adequadas ao que ele me ia oferecer. De fato, separamo-nos com prazo dado para o dia seguinte, na loja de Paula Brito, que era na antiga Praça da Constituição, lado do Teatro S. Pedro, a meio caminho das Ruas do Cano e dos Ciganos. Relevai esta nomenclatura morta; é vício de memória velha. Na manhã seguinte, achei ali Bocaiúva escrevendo um bilhete. Tratava-se do *Diário do Rio de Janeiro*, que ia reaparecer, sob a direção política de Saldanha Marinho. Vinha dar-me um lugar na redação com ele e Henrique César Múzio. [118]

---

[117] BOSI, Alfredo: *Machado de Assis*. São Paulo: Publifolha, 200, p.23

[118] ASSIS, Joaquim Maria Machado: *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 1898. Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.II, 1994. Disponível para Consulta em: http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr24.htm
Último acesso em: 21/10/2010

Na mesma crônica, prossegue mostrando a clara distinção entre o jovem dos primeiros anos e o crítico maduro e já sem ilusões. Do Machado que começa no *Diário,* ele relembra:

> Assim, dizendo que no mesmo ano, abertas as câmaras, fui para o Senado, como redator do *Diário do Rio* [...] Para avaliar bem a minha impressão diante daqueles homens que eu via ali juntos, todos os dias, é preciso não esquecer que não poucos eram contemporâneos da maioridade, algum da Regência, do Primeiro Reinado e da Constituinte. Tinham feito ou visto fazer a história dos tempos iniciais do regímen, e eu era um adolescente espantado e curioso. Achava-lhes uma feição particular, metade militante, metade triunfante, um pouco de homens, outro pouco de instituição. Paralelamente, iam-me lembrando os apodos e chufas que a paixão política desferira contra alguns deles, e sentia que as figuras serenas e respeitáveis que ali estavam agora naquelas cadeiras estreitas não tiveram outrora o respeito dos outros, nem provavelmente a serenidade própria. E tirava-lhes as cãs e as rugas, e fazia-os outra vez moços, árdegos e agitados. Comecei a aprender a parte do presente que há no passado, e vice-versa. Trazia comigo a *oligarquia*, *o golpe de Estado de 1848*, e outras notas da política em oposição ao domínio conservador, e ao ver os cabos deste partido, risonhos, familiares, gracejando entre si e com os outros, tomando juntos café e rapé, perguntava a mim mesmo se eram eles que podiam fazer, desfazer e refazer os elementos e governar com mão de ferro este país. [119]

Por fim, o crítico maduro que escreve esta mesma crônica, conclui:

> [...] até que se confundiram todos e desapareceu tudo, coisas e pessoas, como sucede às visões. Pareceu-me vê-los enfiar por um corredor escuro, cuja porta era fechada por um homem de capa preta, meias de seda preta, calções pretos e sapatos de fivela. Este era nada menos que o próprio porteiro do Senado, vestido segundo as praxes do tempo, nos dias de abertura e encerramento da assembléia geral. Quanta coisa obsoleta! Alguém ainda quis obstar à ação do porteiro, mas tinha o gesto tão cansado e vagaroso que não alcançou nada; aquele deu volta à chave, envolveu-se na capa, saiu por uma das janelas e esvaiu-se no ar, a caminho de algum cemitério, provavelmente. Se valesse a pena saber o nome do cemitério, iria eu catá-lo, mas não vale; todos os cemitérios se parecem. [120]

Complementando sua exposição, Bosi afirma que o ardor ideológico dos primeiros anos acabaria se arrefecendo em Machado, à medida que ele assumia a postura de funcionário público exemplar. Seu espírito vai, aos poucos, adquirindo uma feição cada

[119] Idem, ibidem
[120] Idem, ibidem

vez mais cética e distante da política partidária, o que o torna um escritor bem mais reflexivo e irônico, do que militante. Paralelamente, a veia crítica se revela cada vez mais marcante. Nas crônicas da maturidade, não raro, encontramos deputados, senadores e homens públicos de toda sorte retratados de forma extremamente caricata. Também são frequentes as alusões feitas pelo escritor às eleições fraudulentas e violentas daquele tempo, tanto nas crônicas – estrutura que se propunha, então, a um relato jornalístico – quanto nos romances e contos. Um bom exemplo é o conto *A Sereníssima República*, de 1882, no qual, o próprio autor revela, em uma nota, sua intenção de satirizar o processo eleitoral brasileiro, através de personagens alegóricos.

Como acontecia com qualquer escritor de seu tempo, na crônica (que naquele momento confundia-se com o editorial), certamente, o compromisso com a realidade histórica acabava sendo muito maior do que na livre ficção. Entretanto, apesar do apelo do real, para Alfredo Bosi, a paixão do cronista Machado – e o que acabou sendo também o seu grande diferencial – não era a política em si, ou seja, as grandes tensões que marcaram a sociedade do seu tempo e que transpareciam através do aparato político da Câmara e do Senado. Diante da campanha abolicionista, do anarcossindicalismo e do socialismo – que emergiam junto com as correntes imigratórias – ou do conflito de Canudos, o olhar machadiano não se concentrava apenas no cerne da questão, mas detinha-se, cuidadosamente, na mesquinhez dos atores. Seu foco era, quase sempre, o que havia de pequeno, o que ninguém mais observava, o que havia de insólito nesses contextos. E assim, ele acabou captando as pequenas mediocridades cotidianas que tornavam o homem digno de uma total descrença. Retomando a interpretação de Bosi, muitas vezes, Machado ditou à pena da galhofa as manobras ridículas de deputados e senadores e, outras tantas, observou a particularidade dos que se julgavam espertos, como um senhor capaz de alforriar uma velha escrava com o único intuito de sair no jornal como um grande benfeitor da humanidade.

Nesse sentido, a batalha de Canudos seria um bom exemplo. Machado via no conflito a inoperância da polícia e a "preguiça" de um governo que não impediu a tempo as investidas de Antônio Conselheiro. O episódio foi a pauta principal dos grandes jornais do período. No entanto, enquanto Euclides da Cunha – que via de perto a tragédia como correspondente do Jornal *O Estado de São Paulo* – narrou-a como um enfretamento de raças e culturas desiguais, Machado assentou sua crônica sobre o conflito, em uma

crítica social irônica sobre o efeito social dos personagens que nele atuavam. Seu texto relatava a construção politicamente conveniente de um herói ou de um anti-herói:

> Conheci ontem o que é celebridade. Estava comprando gazetas a um homem que as vende na calçada da Rua de São José, esquina do Largo da Carioca, quando vi chegar uma mulher simples e dizer ao vendedor com voz descansada: — Me dá uma folha que traz o retrato desse homem que briga lá fora. — Quem? — Me esqueceu o nome dele. Leitor obtuso, se não percebeste que "esse homem que briga lá fora" é nada menos que o nosso Antônio Conselheiro, crê-me que és ainda mais obtuso do que pareces. A mulher provavelmente não sabe ler, ouviu falar da seita dos Canudos, com muito pormenor misterioso, muita auréola, muita lenda, disseram-lhe que algum jornal dera o retrato do Messias do sertão, e foi comprá-lo, ignorando que nas ruas só se vendem as folhas do dia. Não sabe o nome do Messias; é "esse homem que briga lá fora". A celebridade, caro e tapado leitor, é isto mesmo. O nome de Antônio Conselheiro acabará por entrar na memória desta mulher anônima, e não sairá mais. Ela levava uma pequena, naturalmente filha; um dia contará a história à filha, depois à neta, à porta da estalagem, ou no quarto em que residirem.[121]

Ainda segundo o pesquisador, lendo as crônicas de Machado, pode-se pensar, erroneamente, que ele julgasse apenas a política brasileira como uma farsa ideológica. Entretanto, esse sentimento de ridículo e de absurdo que Machado vivencia estende-se também a outros povos e, mais precisamente, a todo o gênero humano. A sátira é local, porque é a partir da sua realidade que Machado, da mesma maneira que escritores como Balzac ou Zola, observa o mundo. Entretanto, sua perspectiva é muito mais abrangente, ela é universal. Por outro lado, não se sabe exatamente em que momento, ou mesmo, que fato preciso fez com que esse caráter cético e pessimista se cristalizasse na alma do escritor. Mas é possível deduzir que o exercício jornalístico tenha contribuído de forma determinante para a construção desse espírito que crê, verdadeiramente, que só a *galhofa* e a *melancolia* podem traduzir o que se reconhece como sendo "humano". "*A Mário Alencar, que lhe perguntara um dia como, depois de ter escrito Helena, pode escrever o Brás Cubas, explicou o romancista que se modificara porque perdera todas as ilusões sobre os homens.*" [122]

---

121 ASSIS, Joaquim Maria Machado de: *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 1897. Texto-fonte: *Obra Completa*, Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, V.III, 1994. Disponível para Consulta em: http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr12.htm#C1897
Último acesso em: 25/10/2010

122 PEREIRA, op.cit., p.192

2.3 A CRITICA: O JORNALISTA MADURO FORJA O GÊNIO DA LITERATURA

Retornando à trajetória de Machado, verificamos que, com o tempo, o jovem escritor deixou para trás o tipógrafo tímido, que levava broncas por abandonar o serviço para ler pelos cantos, e começou a despertar admiração dos seus pares e a conquistar o respeito dos leitores como um jornalista inteligente, um crítico hábil e um cronista sem medo de opinar. Vez por outra, uma crítica sua era motivo de polêmica e desencadeava, como era comum então, verdadeiros debates ideológicos nas páginas de jornais, cujas linhas editoriais eram, evidentemente, opostas. A maturidade do jornalista caminharia lado a lado com a do romancista. À medida que a crítica tornava-se a essência da sua narrativa, nos contos e nos folhetins, da mesma forma que nos artigos e nas crônicas, a inocência romântica dos primeiros tempos era substituída pelo humor sarcástico e pela ironia refinada que caracterizariam a obra do escritor.

Mas a crítica que permeava toda a narrativa machadiana travaria um diálogo genial com um gênero jornalístico que nasce a seu tempo. De acordo com Werneck Sodré, a simbiose que, então, fazia com que a imprensa vivesse da literatura e a literatura da imprensa também estimulava a polêmica. As discussões pautadas na análise de textos literários, com bases ideológicas distintas, também começam a invadir os periódicos, transformando a crítica em um novo gênero jornalístico.

A acepção moderna da palavra crítica começou a ser estruturada durante o Renascimento, firmando-se no final do século XVIII. No entanto, a crítica em si, como ato reflexivo, já era uma prática na Grécia medieval. Platão teria sido o primeiro a refletir sobre o problema da arte e da literatura, ainda que de maneira geral e assistemática. Foi, portanto, a *Poética* e a *Retórica*, de Aristóteles, que, ao apresentarem um método objetivo para a apreciação de uma narrativa, estabeleceram as bases para a apreciação do fenômeno literário.

Durante a Idade Média, a Igreja assegurou para si o direito de creditar ou não, um valor, à obra dos escritores antigos. Essa classificação foi feita por teólogos como Clemente de Alexandria, Justino, Basílio, Tertuliano, dentre outros. No entanto, coube a Dante o papel de grande figura da crítica moderna no Renascimento. Em seu tratado *De vulgari eloquentia*, o escritor defende a língua e a poesia "moderna" e analisa os problemas com

que o poeta se depara durante a composição. O Renascimento foi fértil em "tratados" de poética e códigos de preceitos cuja ideia dominante era a da primazia dos antigos sobre os modernos e a *mímesís* como principal fonte de criação literária.

O Romantismo do século XVIII traria para a crítica a preocupação com as emoções e com a subjetividade. Cresce também o valor atribuído à natureza física, aos sentimentos individuais e ao espírito, abrindo o caminho para a imaginação. Escritores como Herder, Rousseau e Vico forneceram as bases filosóficas aos críticos e teóricos do individualismo romântico, fazendo com que a noção da criação literária como um produto do gênio individual, nacional e racial começasse a ganhar força. O Romantismo tentava explicar e criticar a literatura a partir das condições que determinaram sua criação, ou seja, ela era o produto de uma personalidade individual e dos fatores ambientais, geográficos, raciais e sociais que formaram essa personalidade. Escritores como: Steele, Coleridge, Sainte-Beuve, Goethe, Madame de Staël, Diderot, Voltaire e Chateaubriand marcaram, portanto, a transição de uma concepção renascentista, que via a literatura como absoluta, ou seja, regida por leis eternas, para uma concepção mutável e individual.

Durante o século XIX, a crítica se dedica a estabelecer uma fundamentação moral para a literatura e de uma função ética para a crítica, com Matthew Arnold, Carlyle e Ruskin, na Inglaterra, e Brunetière, na França. A partir da ideia kantiana do belo, segundo a qual a beleza artística independe de significação ética, desenvolveu-se a crítica literária estética: Edgar Poe, Walter Pater, Coleridge, Baudelaire. Gradativamente ela começaria a caminhar ao lado do esteticismo, no fim do século XIX, com Oscar Wilde, e do impressionismo diletante de Anatole France e Jules Lemaître. Mas, na segunda metade do século XIX, período ao qual nos dedicamos aqui, dominou uma escola crítica ligada ao positivismo, ao naturalismo e ao determinismo: o francês Hippolyte Taine foi seu principal expoente e praticante, com profunda, larga e demorada influência na estética ocidental.

E é justamente nesse momento de predomínio da escola positivista que a crítica invade o espaço jornalístico brasileiro. Como em relação à maioria dos gêneros híbridos que nasceram com aquele século, mais uma vez, a França seria o paradigma na formação dos nossos críticos. No país onde nomes como Balzac, Madame de Staël, Boileau e

Sainte-Beuve ocupavam o cenário da crítica, o fato do gênero também reunir romancistas entre os seus artífices contribuiu para que a poética literária fosse determinante na construção textual. Ao falar sobre a crítica veiculada pelos jornais, no século XIX, Thérenty pondera: *"Le discours cumule des enjeux contradictoires: camaraderie littéraire, échange de bons procédés, jugement sur l'oeuvre, établissement d'une poétique romanesque, défense préventive de productions personnelles."*[123]

Retornando ao nosso país, verificamos que, diante da influência positivista, a luta por uma identidade nacional se torna o principal elemento levado em consideração para a construção do padrão estético brasileiro, no século XIX. Essa preocupação estaria no cerne tanto das ideologias políticas e econômicas, como no das questões intelectuais, artísticas e literárias. Dessa forma, distanciando-se do Arcadismo, que valorizava a *mímesis* dos modelos europeus, o movimento romântico iria priorizar a criação de uma arte nacional, ou seja, de uma arte que refletisse a identidade da recém-independente nação brasileira. O realismo, por sua vez, inspirando-se nas escolas europeias e, sobretudo, na francesa, começa a traçar as linhas para a construção dessa identidade, a partir de um modelo científico. Dentre os diversos críticos que esquentaram as já movimentadas rinhas ideológicas, conhecidas por disputarem espaço nos jornais, destacaram-se três intelectuais – chamados de realistas, justamente, por adotarem uma postura científica – e também conhecidos como a tríade taineana do meio, raça e momento: Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Junior.

Finalmente, não podemos esquecer que a crítica foi concebida como o discurso do real, ou seja, ela está, de maneira tácita, ligada a uma narrativa que exige um aparato documental, ao mesmo tempo em que se submete a leis pré-estabelecidas. De acordo com a pesquisadora Chaves de Mello:

> [...] no ato de interpretação, o crítico por assim dizer, decodifica o texto, estabelecendo relações entre este e o momento em que foi concebido, enfim, situando-o no seu contexto sócio-histórico e percebendo a interação entre a literatura e o sistema vigente da sua época. Por outro lado, o seu trabalho poderia ser confundido com o do autor de ficção, já que a crítica existe basicamente através da escrita: para que um texto teórico seja 'entendido' é preciso que o discurso seja 'trabalhado'. Ou seja, a maneira de expor, de dizer, enfim, a

[123] THÉRENTY,: op.cit., 2003, p.416.

> 'forma' intervém de modo decisivo na relação do crítico com o seu público. É através de artifícios literários que ele procura levar o leitor a ver a obra da mesma maneira que ele a interpretou, passando-lhe a sua ideologia. A diferença entre crítica e ficção estaria, então, ligada à necessidade de todo um aparato documental para o 'discurso sério', enquanto a ficção trabalharia com a indeterminação, criando a necessidade de uma interpretação.[124]

Diante desse caráter híbrido da crítica, que também no Brasil teria muitos literatos entre os seus artífices, as rinhas entre penas famosas, sobre os mais diversos temas, transformaram-se em excepcionais exercícios de retórica. De acordo com Werneck Sodré, ficaram famosos os debates entre**:** Rui Barbosa e Ernesto Carneiro Ribeiro; Carlos de Laert contra Camilo Castelo Branco; Julio Ribeiro versus Padre Sena Freitas, além das *Zeverissimações Inéptas da Crítica,* de Silvio Romero, que teve resposta de A. Bandeira de Melo.

Dentro do contexto essencialmente literário, e ainda de acordo com Sodré, uma das principais notas de escândalo então, girou em torno da carta aberta do professor Hemetério José dos Santos a Fabio Luz, publicada no jornal *Gazeta de notícias*, em 16 de novembro de 1908, atacando Machado de Assis:

> Procedimento incorreto com a madrasta, indiferença pela sorte de sua raça, arte distanciada da vida, são partes da culpa romancista, para o professor negro, que não as perdoa nem as esquece. Hemetério é duro: 'É uma arte doentia, de uma perversidade fria, não sentida diretamente no meio, mas copiada de leituras, pacientemente ruminadas de romances franceses e ingleses. [125]

Mas a carta de Hemetério José dos Santos não era a primeira, tampouco a mais contundente crítica do gênero, sofrida pelo escritor, numa época em que as batalhas dialéticas entre intelectuais que defendiam ideologias opostas eram tão comuns nas páginas dos jornais.

No final da década de setenta, já a pena de um homem maduro e de um crítico literário muito bem conceituado tingia as páginas de diversos jornais. O autor dos folhetins: *Ressurreição* (1872), *A mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e Iaiá Garcia (1878); e dos

---

[124] MELLO, op.cit. 1997, p.18

[125] SODRÉ, op.cit., p.295

livros de contos: *Contos Fluminenses* (1870) e *Histórias da Meia-Noite* (1873) era, nessa época, um escritor reconhecido. Começaria, então, um dos duelos retóricos mais insólitos da história da literatura brasileira. De acordo com Maria Elizabeth Chaves de Mello, no livro *Lições de Crítica*, o ponto de partida para a polêmica teria sido um artigo de Machado de Assis, intitulado a *Nova Geração* e publicado em 1879, na *Revista Brasileira*. No artigo, Machado criticava os novos poetas cuja proposta era a de uma poesia que abandonasse o imaginário romântico e se deixasse nortear apenas pelas ciências naturais e pela crítica histórica. Entre eles estava Silvio Romero, a quem Machado acusa, sobretudo, de falta de estilo:

> Os artigos de crítica parlamentar, dados há meses no Repórter, e atribuídos a este escritor, não eram todos justos, nem todos nem sempre variavam no mérito, mas continham algumas observações engenhosas e exatas. Faltava-lhes estilo, que é uma grande lacuna nos escritos do Sr. Sílvio Romero; não me refiro às flores de ornamentação, à ginástica de palavras; refiro-me ao estilo, condição indispensável do escritor, indispensável à própria ciência — o estilo que ilumina as páginas de Renan e de Spencer, e que Wallace admira como uma das qualidades de Darwin. Não obstante essa lacuna, que o Sr. Romero preencherá com o tempo, não obstante outros pontos acessíveis à crítica, os trabalhos citados são documentos louváveis de estudo e aplicação. Os Cantos do Fim do Século podem ser também documento de aplicação, mas não dão a conhecer um poeta; e para tudo dizer numa só palavra, o Sr. Romero não possui a forma poética. Creio que o leitor não será tão inadvertido que suponha referir-me a uma certa terminologia convencional; também não aludo especialmente à metrificação. Falo da forma poética, em seu genuíno sentido. Um homem pode ter as mais elevadas idéias, as comoções mais fortes, e realçá-las todas por uma imaginação viva; dará com isso uma excelente página de prosa, se souber escrevê-la; um trecho de grande ou maviosa poesia, se for poeta. O que é indispensável é que possua a forma em que se exprimir. Que o Sr. Romero tenha algumas idéias de poeta não lho negará a crítica; mas logo que a expressão não traduz as idéias, tanto importa não as ter absolutamente.[126]

A crítica, naturalmente, provocou a ira de Sílvio Romero que passaria, então, a destilar toda a sua fúria "determinista" contra o trabalho do escritor. Machado que, por esse tempo, já havia atingido a maturidade que lhe permitira romper com os estreitos limites

[126] ASSIS, Joaquim Maria Machado de: *Revista Brasileira*, vol. II, dezembro de 1879. Texto-Fonte: *Obra Completa* de Machado de Assis, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Disponível: em: http://portal.mec.gov.br/machado/index.php?option=com_content&task=category&sectionid=17&id=34&Itemid=173 Último acesso: 01/01/2011

da prosa realista e naturalista de seu século, já não se atinha, de maneira alguma, a um estilo definido. Ele acabaria, por conseguinte, construindo, em seus contos e romances, uma narrativa que mesclava elementos clássicos e românticos, procedimentos realistas e impressionistas. Chegou, até mesmo, influenciado por autores como Sterne e Xavier de Maistre, a uma antecipação das estéticas contemporâneas - narrativa não linear e, por vezes, fragmentada, postura metalinguística – ele escrevia e se via escrevendo ao mesmo tempo – e um enredo sem conclusão dada pelo autor, o que permitia várias interpretações ou leituras.

Ainda de acordo com Chaves de Mello, para Romero, que defendia o determinismo de Taine, o humor sarcástico machadiano não teria lugar em um mulatinho que nascera pobre – no morro do Livramento – gago e epilético. Machado estaria portanto recusando-se a ser enquadrado nas regras da trindade taineana, segundo as quais, as artes e a literatura eram funções naturais do homem, exercidas sob a influência de uma faculdade mestra, própria de cada nação e de cada artista, e essa faculdade era determinada pelas condições geográficas, além da raça (hereditariedade), do momento histórico e do meio ambiente. Para Romero, portanto:

> O *humour* não é cousa que se possa imitar com vantagem; porque ele só tem merecimento quando se confunde com a índole mesma do escritor. O *humour* de imitação é a caricatura mais desasada que se pode praticar em literatura. O humorista é, porque é e porque não pode deixar de ser. Dickens, Carlyle, Swift, Sterne, Heine foram humoristas fatalmente, necessariamente; não podia ser por outra fórma. A índole, a psicologia, a raça, o meio tinha de fazê-los como foram. O humorismo não é cousa que se possa guardar n'uma algibeira para n'um belo dia tirar para fora e mostrar ao público. Thomas Hood, Heine, Dickens, Fielding, Sterne, Carlyle, Richter, ninguém de bom senso pode acreditar que escrevessem as *Americanas, Helena, Iaiá Garcia, A Mão e a Luva, Ressurreição, Crisálidas*, isto é, seis livros onde tudo pode existir, menos o *humour*, seis livros que representam um *grande mortalis oevi spatium* do poeta, sem que este desse, de longe ou de perto, o menor sinal de ocultar em si o espírito mephistophélico dos humoristas de raça. Machado de Assis hoje é fundamentalmente o mesmo eclético de trinta ou quarenta anos atrás: meio clássico, meio romântico, meio realista, uma espécie de *juste-milieu* literário, um homem de meias tintas, de meias palavras, de meias idéias, de meios sistemas, agravado apenas com a mania humorista, que não lhe vai bem, porque não fica a caráter n'um animo tão calmo, tão sereno, tão sensato, tão equilibrado, como é o autor de *Tu, só tu, puro amor*.[127]

Muitas seriam as vozes que se ergueriam em defesa de Machado, entre elas a de José Veríssimo e a de Araripe Junior, gerando uma dialética que esquentaria as páginas de

[127] ROMERO, Sílvio: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936, p.78

jornais como a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Comércio*, dentre outros. Mas do próprio Machado, Romero não teria nada além do mais eloquente de todos os silêncios. Por maior que fosse o ataque, o escritor insistia em manter, como réplica, uma sonora ausência de palavras. Teria Machado abandonado a crítica jornalística?

Impossível ponderar sobre esta questão sem nos recordarmos de que, entre 15 de março e 15 de dezembro 1880, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi publicado, no formato de folhetim, na *Revista Brasileira*. Em 1882, Machado iniciou a sua colaboração na *Gazeta de Notícias*, onde, no mesmo ano, publicou vários dos contos que, posteriormente, seriam reunidos no livro, *Papeis Avulsos*. No mesmo jornal, ele também daria início à redação das famosas crônicas intituladas *A Semana*. Cerca de três anos depois, os romances *Casa Velha* e *Quincas Borba* saíram, respectivamente, em 1885 e 1886, ambos em forma de folhetim, no periódico *A Estação*.

Enfim, a resposta – insólita – já estava dada e, talvez, porque já não coubesse no espaço destinado à crítica, ela emergia das entrelinhas de um texto que ocupava um local muito especial nas páginas dos jornais. Não se apresentou no lugar onde tradicionalmente se apresentam as críticas literárias, embora fizesse uma crítica impar e sagaz, não apenas à retórica de Romero, mas a tudo o que se passava, então, no universo literário, histórico e científico. Ela também não teve o formato de um artigo, embora jamais lhe tenham faltado argumentos sólidos, contra-argumentos, dialética, polêmica e elementos controversos. Tampouco ocupou o espaço reservado às notícias, ainda que muito tenha nos dito sobre os acontecimentos que marcaram a sociedade daquele final de século. A resposta de Machado veio enfim, realista, trazendo elementos de todo o universo que figurava, então, nas páginas dos jornais, e também, de uma realidade que já não cabia ou não "podia" figurar nas páginas destinadas ao real. A resposta de Machado tinha um nome, ela se chamava Literatura.

Ao ponderamos sobre a forma como o conteúdo literário e informativo eram veiculados nos jornais brasileiros, a partir da segunda metade do século XIX, verificamos que, naquele contexto histórico, no qual textos jornalísticos e literários confundiam-se a ponto de não identificarmos com clareza as fronteiras que os separavam, a possibilidade de embate entre o discurso real e o discurso ficcional tornou-se ainda mais proeminente. Olhando os periódicos brasileiros e também os franceses, que nos serviam de espelho,

deparamo-nos com questões instigantes: O que fizeram Balzac, Zola, Euclides da Cunha, João do Rio? Obras Literárias ou grandes reportagens? O que dizer dos diversos artigos publicados por Victor Hugo ou por José de Alencar, jornalismo ou literatura? Qual dentre os dois gêneros melhor acolhe as crônicas de Balzac e de Machado de Assis, enquanto estes, como jornalistas, cobriram o Senado e a Câmara? O gênero é o jornalístico ou seria o literário?

Diante de escritores que se propunham, em um mesmo suporte - o jornal - a construir um discurso informativo francamente aberto para o imaginário e uma literatura cuja principal proposta era a de retratar o real, uma reposta claramente fictícia, para uma provocação amparada em um discurso, então, reconhecidamente científico, seria, não apenas muito pertinente, como de uma genialidade impar. Hoje, com o distanciamento proporcionado pelo tempo, temos elementos suficientes para questionar se essas fronteiras realmente existiam, ou se, aquele jornalismo era "também" uma forma de literatura. Afinal, entre a realidade e a ficção, quais eram os limites?

2.4 JORNALISMO X LITERATURA: UM MERGULHO TEÓRICO EM FRONTEIRAS INDISTINTAS

Com objetivo de iniciarmos essa reflexão, nos propomos a um diálogo com Wolfgang Iser, teórico que considera tanto o fictício quanto o imaginário como partes do que é específico do ser humano, não se limitando, portanto, à literatura, uma vez que existem também na vida real. Dessa forma, fica implícito que nem os textos jornalísticos, tampouco a literatura proposta pelas escolas realista e naturalista poderiam reproduzir literariamente a realidade, impondo um veto à ficção. Apesar de considerar que hoje a distinção entre realidade e ficção já faça parte do nosso "saber tácito", ou seja, do nosso repertório de certezas, Iser afirma, em seu livro *O fictício e o Imaginário*[128], que ainda existe espaço para se discutir até que ponto os textos "ficcionados" são de fato ficcionais, e os que assim não se dizem são de fato isentos de ficção.

O que ele propõe é que a relação dupla da ficção com a realidade seja substituída por uma relação tríplice: o real, o fictício e o imaginário. Isso porque, de acordo com o teórico, o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real. Portanto, o seu componente fictício não tem caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, fingindo, a preparação de um imaginário. Podemos concluir, a partir daí, que o fictício é uma decisão, enquanto que o imaginário é uma consequência. Mas, até que ponto pode um escritor controlar os efeitos de suas decisões? Não seria esse um papel que caberia apenas ao leitor?

Curiosamente, tanto a literatura que se dizia realista, quanto os textos jornalísticos, que nasciam naquele século, além de serem elaborados pelos mesmos artífices, tinham também em comum um mesmo objetivo, isto é, submeter-se à "realidade" observada e reproduzi-la. Portanto, durante a nossa análise dos textos literários e jornalísticos do período, pretendemos partir das definições de realidade e ficção propostas por Iser, aceitando a substituição da relação opositiva usual entre esses dois termos pela tríade do real, fictício e imaginário, como uma premissa para nossas reflexões.

[128] ISER, Wofgang : *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

Iser justifica o fato de ter proposto essa substituição, argumentando que há no texto ficcional muita realidade que, não só deve ser identificável como realidade social, mas que, também, pode ser de ordem sentimental e emocional. Ele afirma ainda que essas realidades, por certo diversas, não são ficções e que, ao surgirem no texto ficcional, não se repetem nele por efeito de si mesmas. Dessa forma, se o texto ficcional se refere à realidade, sem se esgotar nessa referência, o que faz com que a repetição seja um ato de fingir e, se o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um imaginário. Assim, é no fingir que surge um imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. Dessa forma, o ato de fingir ganha marca própria, que é provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio dessa repetição, uma configuração ao imaginário. A realidade repetida (fictício) se transforma, então, em signo e o imaginário em efeito do que assim é referido. Por fim, quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário.

Iser prossegue, dizendo que, primeiramente, o imaginário é experimentado por nós de modo difuso, fluido, sem um objeto de referência. Verificamos, a partir desse raciocínio, que o fingir também não é idêntico ao imaginário. Entretanto, como o fingir se relaciona com o estabelecimento de um objetivo, devem ser mantidas representações de fins que são uma premissa para que o imaginário se diferencie dos fantasmas, projeções e sonhos diurnos, pelos quais ele penetra diretamente na nossa experiência e, através de uma transgressão de limites, passe do difuso ao determinado.

Conscientes, portanto, da impossibilidade tanto do jornalismo, quanto da literatura, de, a partir de um veto ao ficcional, darem conta de uma narrativa capaz de traduzir a realidade, voltemos à análise de como essa tentativa de veto, ambicionada pelos dois gêneros, acabou fazendo com que eles, por vezes, se confundissem e, por outras, se complementassem, exatamente, como duas formas diversas de se contar histórias, ambas, com uma boa dose de realidade e com a exata medida de ficção.

Os principais elementos aos quais os dois gêneros se ativeram – para assegurar a possibilidade de controle do imaginário e tentar interditar a interferência da ficção nos seus relatos – foi o pacto com a História e a configuração de um método científico de experimentação da realidade. Ao associarem o seu texto a preceitos positivistas, jornalistas e literatos pressupunham a eliminação de qualquer elemento fictício da narrativa, o que implicava a certeza de que os fatos descritos eram verdadeiros. Se compararmos as técnicas jornalísticas que surgiram na segunda metade do século XIX com os pressupostos de Balzac e Zola, ao fundamentarem as estéticas realista e naturalista, veremos que uma analogia se estabelece, imediatamente, entre as premissas que servem de base para as duas formas textuais. Os principais pontos de convergência são, sem dúvida, a historiografia e o método experimental:

No Livro *Os elementos do Jornalismo*, Bill Kovach e Tom Rosenstiel relatam:

> Na última parte do século XIX, os jornalistas falavam de uma coisa que chamavam de realismo, não objetividade. Essa idéia era a de que se os repórteres cavassem os fatos e os ordenassem direito, a verdade apareceria naturalmente.[129]

Em 1842, Balzac afirmava no prefácio da Comédia Humana:

> Le hasard est le plus grand romancier du monde: pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des moeurs.[130]

Ainda de acordo com Kovacha e Rosentiel, na transição entre os séculos XIX para o século XX, um grupo de jornalistas, entre os quais Walter Lippmann, diretor associado do *New York World* começaram a pensar em método científico que pudesse conferir ao relato jornalístico a certeza da isenção (ausência da subjetividade) e veracidade (narrativa deveria ser um espelho da realidade) :

---

[129] KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom : *Os Elementos do Jornalismo*. São Paulo: Geração Editorial, 2003, p.115.

[130] BALZAC, op.cit., 1964, p.194

> Lippmann e outros começaram a pensar em formas pelas quais o jornalista podia "livrar-se de seus preconceitos irracionais, não refletidos, inconscientes até, na observação, entendimento e apresentação dos fatos. O jornalismo, disse então Lippmann, era praticado por "testemunhas acidentais sem nenhum treino profissional". Boas intenções, ou o que alguns chamam de "esforços honestos" por parte dos jornalistas não eram suficientes. […]A solução, Lippmann argumentava, era que os jornalistas adquirissem um pouco de "espírito científico"…Só existe um tipo de unidade possível num mundo diversificado como o nosso. É a unidade de método, não de objetivo; a unidade do experimento disciplinado". Com isso Lippmann queria dizer que o jornalismo devia aspirar a um "método intelectual comum e uma área comum de fato válido". […] a educação jornalística devia ter como ponto central o estudo da prova e da verificação"[131]

No Romance Experimental, publicado em 1881, Zola ponderava:

> Eh bien! avec l'application de la méthode expérimentale au roman, toute querelle cesse. L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisions et que nous dirigions les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'œuvre.[132]

A análise dessas premissas, que estabelecem uma clara analogia entre os pressupostos que serviam de base para o texto literário e os que amparavam o texto jornalístico, abre um espaço propício à reflexão sobre, como, naquele contexto, Literatura, Jornalismo, História e Ciência se cruzaram, contribuindo, ao contrário do que se esperava, para que os dois gêneros se fundissem, sem nunca abandonar o seu caráter ficcional. Inicialmente, partiremos, para tanto, das argumentações do historiador Hayden White, que contesta as pretensões da História de ocupar uma cátedra entre as ciências ditas positivas e ressalta o caráter ficcional e a subjetividade presente nas reconstruções históricas.

Antes de iniciarmos um diálogo direto com White, gostaríamos, entretanto, de recordar algumas considerações feitas por José Luiz Jobim, no livro *Formas da Teoria*, por acreditarmos que tais reflexões tornarão nosso diálogo mais inteligível. Jobim afirma,

[131] KOVACH; ROSENSTIEL, op.cit. , p.115.

[132] ZOLA, op.cit., 1964, p.265

retomando os pressupostos teóricos de Wolfgang Iser, que toda narrativa se dirige a um outro, o que nos permite concluir que o narrador escreve para ser compreendido e que a narrativa traz inserida em si o desejo de ser legitimada. Ele considera ainda que, como toda narrativa pertence a uma determinada cultura, ela acaba por inscrever-se em uma história social e em um sistema de convenções que definem a sua forma, o seu gênero e a sua estrutura, uma vez que o narrador é obrigado a utilizar os recursos e as normas disponíveis naquele momento para atingir o seu objetivo. Assim, para contar uma história ou compreendê-la, tanto o escritor quanto o leitor precisam ir além da sua subjetividade e fazer uso da herança cultural inerente à narrativa, herança essa que possibilita que a história tenha um sentido real. No entanto, embora na área de Letras já exista um número enorme de estudos relativos à questão da narrativa, só recentemente essa questão começou a ser vista como algo que vai além das fronteiras literárias. Afinal, contar histórias não é um privilégio somente dos romancistas; tanto o jornalista quanto o historiador se dedicam a esse ofício, ainda que, sem maiores questionamentos, eles quase sempre tenham associado a sua narrativa a um pretenso pacto com a realidade.

Em *O valor da narratividade na representação da realidade*[133], Hyden White lembra que a ideia de que a narrativa deveria ser considerada mais como uma maneira de falar do que como uma forma de representação de eventos, sejam eles reais ou imaginários, foi elaborada dentro de uma discussão da relação entre discurso e narrativa, nos primórdios do Estruturalismo, e está associada à obra de Jakobson, Benveniste, Genette, Todorov e Barthes. White recorda também que a distinção entre discurso e narrativa é baseada somente na análise dos traços gramaticais de dois modos de discurso em que a "objetividade" de um e a "subjetividade" do outro são definíveis, primariamente, por uma "ordem linguística de critérios". Assim sendo, a "subjetividade" do discurso é dada pela presença implícita ou explícita de um ego, ou seja, da pessoa que mantém o discurso, enquanto a "objetividade" da narrativa é definida pela ausência de qualquer referência do narrador. Partindo desses preceitos, White menciona o ponto de vista de Benveniste, para quem, no discurso narrativizante "*verdadeiramente não existe mais um narrador. Os eventos são cronologicamente registrados da forma como aparecem no*

[133] WHITE, Hayden*:* O valor da narratividade na representação da realidade. In: *Cadernos da UFF*, Instituto de Letras/UFF. Niterói, 3, 1991.

horizonte da História. Ninguém fala. Os eventos parecem contar-se a si próprios."[134] No entanto, o que White questiona é justamente o fato de que eventos reais não deveriam falar, não deveriam contar-se a si próprios, eles deveriam simplesmente ser. Para o historiador, é possível falar sobre os eventos reais e, também, utilizá-los como referentes de um discurso, porém, eles não deveriam fazer-se passar por sujeitos de uma narrativa.

White acredita que a invenção tardia do discurso histórico na história humana e a dificuldade de sustentá-lo em tempos de colapso cultural, como no início da idade média, por exemplo, inspiraram a artificialidade da noção de que eventos reais poderiam ser representados como "contando sua própria estória". Entretanto, é somente a partir do momento em que a distinção entre eventos reais e imaginários é imposta ao contador de histórias, que tal ficção se torna um problema.

Enfim, se a narrativa histórica, da mesma maneira que a literária e a jornalística, é construída a partir de um ponto de vista particular, não caberia ao narrador, nos três discursos, o atributo de selecionar os elementos da narrativa e de estabelecer um padrão e uma ordem entre eles, de acordo com o que considerasse imprescindível ou mais importante? Porém, não eram raros os historiadores que se acreditavam capazes de, através de um relato histórico, dispor os fatos para o público exatamente como ocorreram. É justamente a partir daí que Hayden White se torna uma exceção entre seus colegas, pois ele argumenta que, para construir uma história, é preciso muito mais do que um conjunto de dados históricos registrados. Para White, tal construção é um processo que implica o manuseio desses dados. Assim, enquanto uns são eliminados, outros ganham destaque, alguns ganham cores, tons e ângulos distintos; além disso, existem também inúmeras estratégias descritivas que podem ser usadas nessa construção.

Assim sendo, encontramos, nas narrativas históricas, os mesmos recursos utilizados, numa reportagem, no enredo de um romance ou numa peça de teatro. Isso evidencia que, como a história, também a narrativa jornalística e a ficção literária são formas de representação da realidade e, sobretudo, formas que constroem e "inventam" histórias,

[134] Idem, ibidem, p. 7

ainda que de maneiras distintas. Portanto, se podemos considerar a história um artefato literário, é possível conceber o texto jornalístico da mesma maneira. De alguma forma, Jornalismo, Literatura e História se completam, já que importam as "técnicas" utilizadas para contar suas histórias do acervo discursivo do ocidente e, finalmente, são meios utilizados para refletir sobre o homem.

Analisando as ponderações de White, percebemos que não é a presença da História, através de dados documentais, que contribuirá para que o romance e a narrativa jornalística percam seus elementos ficcionais. Ao contrário, é, inclusive, possível assegurar que o imaginário se alimenta da realidade para dar novos significados aos acontecimentos e, principalmente, que, em momento algum, a narrativa histórica consegue anular a presença da imaginação no seu discurso. Na verdade, ao compararmos a Literatura com a História e com o Jornalismo observamos que, embora a primeira trabalhe com um discurso claramente ligado ao imaginário, enquanto os dois últimos constroem um discurso que o nosso saber tácito aceita como baseado no real, os três gêneros só conseguem atribuir um significado ao discurso que elaboraram através da escrita e, portanto, tanto a Literatura quanto o Jornalismo e História, não começam pelos fatos, mas pela palavra escrita. Podemos concluir, a partir disso, que os acontecimentos narrados não são considerados reais porque aconteceram, mas porque são lembrados e representados através da narrativa.

No entanto, White alega que ainda existe certa relutância, por parte dos historiadores, em aceitar que as narrativas históricas são ficções verbais que trazem, inseridas em si, alguns conteúdos "achados" e outros "inventados". Eles também são refratários quanto a admitir que a História possa ter mais em comum com as contrapartidas da Literatura do que com as das ciências. No ensaio *O valor da narratividade na representação da realidade,* publicado em 1980, White afirma:

> Os próprios historiadores é que transformaram a narratividade, de uma maneira de falar em um paradigma da forma com que a própria realidade se apresenta a uma consciência "realista". Eles é que transformaram a realidade em um valor, cuja presença em um discurso que lida com eventos "reais" assinala imediatamente sua objetividade, sua seriedade e seu realismo. O que procurei sugerir é que este valor atribuído à narratividade na representação de eventos reais nasce de um desejo de que os eventos reais apresentem a coerência, integridade, plenitude e conclusão de uma imagem da vida que é e só pode ser imaginária. A noção de que seqüências de eventos reais

> possuem os atributos formais das estórias que contamos sobre eventos imaginários só poderia ter sua origem em desejos, fantasias e devaneios.[135]

Continuando pela mesma trilha, no ensaio *Topics of discourse – Essays in cultural Criticism*, White irá assegurar que um mesmo conjunto de eventos poderia ser utilizado para construir uma história trágica, cômica, romântica, etc., dependendo da maneira como o escritor organiza esses eventos, do tom que ele dá à narrativa, do público em questão. Entretanto, embora esta argumentação, a princípio, possa nos levar a concluir que existem elementos em si dissociáveis de, ou associáveis a qualquer enredo, o exemplo utilizado pelo próprio historiador nos aponta outra direção. White diz não acreditar que alguém aceite a criação de um enredo cômico sobre a vida do presidente Kennedy, ainda que a história do presidente americano possibilite a concepção tanto de um enredo romântico, quanto de uma trama trágica, só para citar alguns exemplos. Dessa forma, ele nos mostra que, mesmo aceitando que é a partir da sutileza do historiador, ao combinar eventos, que uma determinada situação histórica vai adquirir um significado e não outro, e que essa operação é também uma operação literária, não podemos esquecer que a narrativa é, igualmente, um evento e que, como todo evento, está inserida em uma determinada cultura. Portanto, o narrador estará sempre submetido a um número de possibilidades de uma comunidade produtora de sentido e, também, a uma prática geral da objetividade historicamente delimitada.

A partir desses pressupostos, observamos que os romances históricos – da mesma forma que os textos jornalísticos produzidos no século XIX – nos apontam os diversos ângulos de uma mesma "verdade" e que a narrativa de um fato nada mais é do que uma leitura aceita em um determinado universo. Também podemos colocar em questão a "verdade" do discurso histórico, partindo do fato de que é impossível recuperar uma realidade anterior. Assim, o historiador irá sempre representar o passado, com toda a bagagem cultural implícita em seu presente e, por conseguinte, a representação da realidade que estará no papel será a do tempo do narrador, que olha "hoje" para o passado, fazendo com que a história que narra esteja sempre limitada pela escrita.

[135] Idem, ibidem, p.29

Tentando driblar essa perspectiva, o escritor Emile Zola, ao conceber os pressupostos para a estética naturalista, associaria a técnica descritiva, que já era usada pelos historiadores, a uma pesquisa meticulosa e profunda, que implicava experimentar a realidade para depois transcrevê-la. O escritor acreditava que, dessa forma, estaria eliminando a subjetividade, a imaginação e o lirismo dos seus romances. Assim, com o objetivo de estruturar a narrativa, de acordo com os princípios da historiografia positiva, além de se documentarem sistematicamente, os romancistas naturalistas passaram a inserir a trama dentro de um contexto "real", o que lhes permitia aludir a eventos e a personagens históricos, a sistemas políticos e econômicos que estavam, então, em vigor e a analisar as transformações sócio-culturais que tais contextos motivavam. De acordo com o escritor:

> Eh bien! en revenant au roman, nous voyons également que le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude. C'est presque toujours ici une expérience "pour voir" comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité.[136]

Pouco depois de a estética naturalista entrar em voga, premissas idênticas começaram a ser usadas para a elaboração de uma reportagem. Ao falar sobre a evolução desse gênero jornalístico, a partir da segunda metade do século XIX, Thérenty afirma*: Le souci d'une information vérifiée sur le terrain, authentifiée par le reporter, constitue sans doute la véritable innovation de l'article de reportage*.[137] A pesquisadora prossegue:

> Au début du XXe siècle, le reportage contribue à l'habilitation du journalisme, jusque-là en butte à un fort soupçon. L'opinion publique célèbre le voyageur qui risque sa vie au service de l'information, et manifeste aussi son enthousiasme pour la conversion d'un journalisme causeur et fortement fictionnalisant en une forme d'enquête servie par la preuve et la chose vue[138].

[136] ZOLA, op.cit. 1964, p.263
[137] THÉRENTY, op.cit., 2007, p. 313-314

[138] THÉRENTY, op.cit., 2007, p. 319

> Significativement, le développement du reportage intervient au moment même que la discipline expérimentale de la psychologie du témoignage naît en Allemagne. [...] Quelques reporters font allusion à ce lien entre reportage et discours scientifique, par exemple en préconisant métaphoriquement l'usage du microscope: "je ne sais si le lecteur excusera ces observations microscopiques, mais j'estime que la vie des sociétés, comme celle des individus, ne confesse ses secrets qu'au microscope."[139] Mais le reporter qui se met en scène de manière patente dans sa quête de la vérité peut-il être aussi un observateur impartial?[140]

Para refletir sobre essa questão, podemos começar lembrando que, mesmo inserindo os personagens de uma narrativa (literária ou jornalística) em contextos históricos muito bem definidos pela observação direta, os escritores sempre são obrigados a manusear dados históricos, eliminando alguns e dando destaque a outros. Além disso, as inúmeras estratégias descritivas que são necessariamente utilizadas para configurar a narrativa dentro do contexto desejado, acabam contribuindo para tornar o relato coerente com a ideologia dos seus autores. Finalmente, quando inseridos em um discurso, os fatos históricos sempre adquirem – seja na literatura, seja nos textos jornalísticos ou históricos – a forma como são lembrados pelos narradores. Assim, se um grupo de indivíduos se dispuser a narrar um mesmo evento, teremos várias versões de uma mesma história e, ainda que todas sejam verdadeiras, elas terão, sem dúvida, nuances bem diferentes, porque a maneira como cada um vê, recorda e narra um acontecimento é subjetiva e está intrinsecamente vinculada a uma representação imaginária da realidade. Fica claro, portanto, que a observação direta e a experiência vivenciada não servem de justificativa para isentar do romance naturalista e da reportagem o status de traços ficcionais, já que o que ocorre, nos dois casos, é que o imaginário do escritor se alimenta da realidade, fazendo com que os acontecimentos históricos ganhem novos significados no texto.

Feita essa constatação, podemos agora nos dedicar, através das reflexões de Costa Lima, a compreender melhor o porquê de os escritores do século XIX associarem o discurso histórico à reprodução da realidade e as razões pelas quais esse discurso, que servia de espelho ao literário e ao jornalístico, não se mostra eficaz para esse propósito.

---

[139] O texto entre aspas foi extraído de: ABOUT, Edmond : *En Alsace*, Paris Hachete, 1905, p, 49.
[140] THÉRENTY, op.cit., 2007, p. 313-314

Em *Sociedade e Discurso ficcional*[141], citando Nibet, Costa Lima diz que o século XIX era "intoxicado pelo progresso" e que essa enorme crença na evolução do homem, que chegara ao estado positivo, conjugava-se com a primazia da ciência, que passa a ser entendida como o discurso da objetividade, do ultrapasse dos caprichos individuais. Além disso, a importância significativa adquirida pelos estados nacionais contribuiu para tornar a produção historiográfica do século extremamente ligada ao nacional e profundamente consciente da sua objetividade científica. Isso explica o privilégio concedido ao fato e ao documento, considerados capazes de restituir a integralidade da vida como foi. Nessa sociedade, o documento passa a ser reverenciado pelo historiador, de forma análoga à que, anteriormente, os fiéis reverenciavam os santos e a Bíblia.

Costa Lima prossegue e relata que esse domínio da história factual interferiu na produção literária do século, tanto de dentro quanto de fora. De dentro, fazendo com que o gênero dominante, o romance, se mostrasse uma sucursal da história e, de fora, tal influência fez com que a maneira mais sistemática de estudar a literatura consistisse em desdobrá-la em uma diacronia nacional. Assim, para que fosse levada a sério, a literatura precisava ser dissecada como um fato.

No entanto, como a história é um produto da escolha do material, da maneira como ele é interpretado e da teoria que condiciona o olhar, Costa Lima questiona se ela não seria também uma forma de ficção e, se a ficção, no terreno da codificação verbal, alcança outra área além da literária, como ficaria a alegada especificidade de sua formação discursiva. Ele indaga também se a história não seria, na verdade, uma integrante da literatura ou se é a própria ideia de literatura que se mostra um passadismo. Para responder a essas questões, o teórico recorre a uma citação de Mehlman:

.

> [...] Se a "literatura", como o "totemismo" de Lévi-Strauss, fosse uma miragem historicamente datada, a tarefa da análise estrutural deveria ser desmantelar aquele constructo ideológico pelo exame das articulações latentes dos próprios textos (incluindo Proust), pelos quais a miragem é celebrada. "Analisar-se-ia" a literatura como Lévi-Strauss "dissolveria o homem", revelando a estrutura do espaço que fornece a possibilidade de seu funcionamento.[142]

[141] LIMA, Luiz Costa: *Sociedade e discurso ficcional*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
[142]Idem, ibidem, p.236.

Para o teórico, essas considerações conduzem ao reverso do factualismo documentalista, ou seja, a separação rigorosa entre a exatidão científica e o veto ao ficcional inverte-se de maneira drástica. A literatura se vinga, revelando-se como a ponta que denuncia a fluidez oceânica das "ciências" sociais.

Assim, embora não haja mais por que negar que o documento não possui a transparência testemunhal que se lhe acreditava; e que hoje já consideramos que nem o cientista social nem o historiador são mestres da neutralidade, a afirmação de que algo só se torna significativo de acordo com um determinado ponto de vista não converte o documento em uma falácia ou mito. Da mesma forma, já se aceita que há um núcleo autobiográfico em todo discurso que lida com um objeto de que o próprio sujeito faz parte. Portanto, se o objeto de estudo de um geólogo não pode ser diretamente afetado pela subjetividade do analista, o mesmo não ocorre com um especialista em instituições sociais, porque ele sempre trará consigo uma imagem, consciente ou inconsciente, da instituição correspondente em sua cultura e sociedade. Contudo, essa interpenetração do sujeito com o objeto não abolem as diferenças entre os rendimentos discursivos. Assim, "uma mesma *mancha* biográfica assume direções variadas de acordo com o discurso que se produza".

Partindo desses pressupostos, ele defende que existe um critério de verdade no discurso ficcional. No entanto, essa verdade não é nem de ordem geral (filosófica ou científica), nem de ordem pragmática. Para ele, trata-se da verdade de como um sujeito empírico concebe uma certa situação, considerando que essa situação nem vale para todos e tampouco, expressa, necessariamente, os valores do autor. Dessa forma, o ficcional implica a dissipação tanto de uma legislação generalizada, quanto da expressão do eu. No ficcional, o eu se torna móvel, isto é, sem se fixar em um ponto, assume diversas nucleações possibilitadas pelo ponto que o autor empírico ocupa. A essa movência do ficcional, Costa Lima dá o nome de *ângulo de refração*. Para ele, essa dissipação do eu não o torna inexistente, levando o autor de uma obra ficcional a anular seus próprios valores, normas de conduta e sentimentos, mas, através da imaginação, o eu irrealiza-se como sujeito, para realizar-se em uma proposta de sentido. Portanto, da mesma forma que as palavras de um verso, também as personagens são pontos visualizáveis, a partir da refração do eu, marcas na trajetória de uma linha de fuga. Através da ficção, o poeta

inventa possibilidades, consciente de que não será confundido com nenhuma delas. Entretanto, tais possibilidades não se inventariam sem uma motivação biográfica.

Assim, um texto construído a partir da subjetividade de um narrador, quer com objetivos jornalísticos, quer com intenções literárias, deixa sempre espaços em branco, tornando-se passível de múltiplas interpretações. E, no momento em que o jornalismo tenta, justamente a partir de premissas importadas da literatura naturalista, impor um veto à ficção, a fusão entre os dois gêneros se dá de forma mais intensa, ressaltando, notadamente, a literalidade naturalista presente no texto jornalístico. A reportagem aparece, então, como uma espécie de síntese dos demais discursos "jornalístico-literários" daquele século, todos em busca desse mesmo veto. Oriunda do casamento entre a crônica e os relatos de viagem, ela incorpora a entrevista e apresenta de forma mais elaborada a informação antes presente nos fatos diversos, ao mesmo tempo em que utiliza todos os recursos documentais – já estruturados pelo realismo - e também os "científicos" – propostos por Zola, ao desenvolver os pressupostos naturalistas – para sustentar a veracidade do seu discurso.

Para Thérenty:

> La Parenté entre écriture du reportage et écriture naturaliste mérite d'être posée dans les deux sens. S'il est évident que les romanciers naturalistes et notamment Zola ont vu dans le reportage une sorte de modèle scientifique, il semble bien que les plus grands des reporters aient intégré les formes de dramatisation et de narration de l'intrigue naturaliste en les jugeant compatibles avec un récit objectif.[143]

A partir dos anos 1880, a entrevista ganha uma enorme autonomia dentro da prática jornalística. Elemento mais que essencial dentro da reportagem, ela divide o cenário com a crônica, favorecendo uma narrativa que, por um lado, reporta as palavras do entrevistado e, por outro, coloca em cena, de maneira extremamente subjetiva e, por isso mesmo romanesca, as condições em que ocorreu o encontro. A descrição detalhada do ambiente, do clima, do estado de espírito dos personagens, de suas vestimentas, enfim, do cenário e da situação onde o diálogo aconteceu, visava dar ao leitor a sensação de que ele também estava presente naquele contexto. No entanto, acaba

[143] THÉRENTY, op.cit., 2007, p.329.

transformando esse relato, pretensamente realista, em uma narrativa, essencialmente literária. Prosseguindo em nosso diálogo com Thérenty, destacamos a seguinte ponderação da pesquisadora:

> Grâce à l'interview, le journal catalogue, étiquette, collectionne l'ensemble des discours sociaux possibles et devient le principal réservoir de sociolectes et d'idiolectes, en parfaite concurrence avec les ambitions du roman réaliste. Toutes les paroles sont mobilisées dans la mesure où elles renvoient à un savoir et à une expérience, et le journal ne se fait que leur médiateur, leur filtre [...] [144]

A analogia ideológica entre Literatura e Jornalismo era tão grande, nas últimas décadas do século XIX, que, dentre os escritores-jornalistas daquele período, alguns, como o próprio Zola, começaram a reivindicar, nos jornais, que a entrevista fosse feita apenas por grandes romancistas. Eles acreditavam que, só assim, o gênero também conseguiria manter sua objetividade científica e o seu caráter realista:

> L'interview est une chose très compliquée, extrêmement délicate, pas facile du tout. Pour éviter les trahisons inévitables dans ce genre, où précisément la sincérité est la première qualité, il y aurait bien la sténographie. Mais la sténographie est froide, sèche, elle ne rend ni les circonstances, ni les jeux de physionomie, la moquerie, l'ironie. Les journaux devraient donc confier les interviews à des têtes de ligne, à des écrivains de premier ordre, des romanciers extrêmement habiles qui eux sauraient tout remettre au point. [145]

O que podemos concluir, enfim, é que tanto o historiador quanto o romancista e o jornalista constroem mundos para representar suas ações. Porém, enquanto o historiador e o jornalista estão preocupados em construir um mundo baseado em documentos, registros e evidências concretas que atribuam veracidade à sua narrativa, o romancista "pode" se entregar livremente à sua imaginação, à subjetividade. No entanto, no caso específico dos romances realistas e naturalistas, em que os escritores se propõem a fazer um tipo de romance vinculado com a "verdade" e com a História, o que ocorre é que eles recriam um mundo já criado pelos historiadores. Não é que o escritor perca a liberdade de inventar e selecionar personagens e eventos, mas esse tipo de relato exige dele talvez a mesma pesquisa que é exigida do historiador, para que o fato histórico a ser reinventado no romance seja aceito como real. Se a história faz parte de um romance

[144] Idem, ibidem, p.336
[145] ZOLA, apud THÉRENTY, op.cit., 2007,p.349

histórico, é natural que seus elementos dependam do "mundo real". Por fim, ao questionar a objetividade dos relatos históricos, deparamo-nos com duas evidências: a primeira é que tanto a Historiografia como a Literatura são capazes de forjar um passado; e a segunda é que nem uma nem outra são capazes de reprimir seus elementos ficcionais. Assim, se o Jornalismo tenta encontrar argumentos para a "verdade" que pretende narrar, com os mesmos pressupostos que a Literatura e a História já buscaram, incorre, fatalmente, nos mesmos erros.

No entanto, aliada à História e investida de uma pseudo-cientificidade, a Literatura e o Jornalismo do século XIX insistiriam na concepção de uma narrativa racional, que imita minuciosamente o real e, dessa forma, opõe-se, radicalmente, ao lúdico, ao onírico e ao ornamental. Tal discurso nos leva a questionar até que ponto o autor detém o controle sobre sua obra. Hans Robert Jauss pondera que a concepção positivista da História como descrição "objetiva" de uma sequência de acontecimentos num passado já morto falha, tanto no que se refere ao caráter artístico da Literatura, quanto no que diz respeito à sua historicidade específica. Para Jauss, a obra literária não é um objeto que exista por si só, propondo a cada observador, em cada época, um aspecto único, idêntico. Ele acredita que a obra literária não é um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal:

> Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual: *"Parole qui doit, en même temps qu'elle lui parle, créer un interlocuteur capable de l'entendre"*[146]. É esse caráter dialógico da obra literária que explica por que razão o saber filológico pode apenas consistir na continuada confrontação com o texto, não devendo congelar-se num saber acerca dos fatos."[147]

Luiz Costa Lima vai ainda mais longe quando faz um paralelo entre os sonhos e a experiência poética. Em *O Controle do Imaginário*[148], ele afirma que a experiência

[146] O texto grifado foi extraído de: PICON, G.: *Introduction à une esthétique de la littérature*. Paris, 1953, p.34

[147] JAUSS, Hans Robert: *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.p.25

[148] COSTA LIMA, Luiz: *O controle do imaginário, razão e imaginação no ocidente*, São Paulo: Graal, 1984.

poética opera por uma via muito semelhante à dos sonhos, ou seja, da mesma forma que a nossa imagem pode estar presente nos sonhos alheios, sem que sejamos responsáveis pelo que então fazemos ou dizemos, também na experiência literária o autor não comanda a sua recepção e ela pode ser sintonizada como produto ficcional, ainda que haja um veto, imposto pelo autor, ao uso da ficção.

Outro aspecto levantado por Costa Lima se refere à *mímesis* literária. Para ele, a primeira sensação que a mímesis provoca é uma sensação de semelhança, já que ela supõe a concordância do que ali se enuncia com o quadro de referências de quem a recebe. Essa concordância se traduz na sensação de *semelhança* do enunciado com o que o receptor é capaz de considerar como realizável. No entanto, nem a categoria "correspondência" nem a sensação de "semelhança" esgotam a experiência da *mímesis* literária. Ela se cumpre dentro do circuito da experiência estética que supõe que o agente nela envolvido saiba que o tempo da sala de teatro não é idêntico ao tempo da cena teatral; que o tempo em que habita o poema não se confunde com o tempo em que se move o eu empírico, cotidiano do poeta; enfim, que as experiências e valores do narrador e das personagens não são indistintos quanto às experiências e valores de seu autor. Em resumo, a obra encena experiências imagináveis, de acordo com um quadro de referências e admissíveis conforme os valores do autor e a sensação inicial de semelhança, provocada pela mímesis literária. É precedida por uma sensação de diferença. Finalmente, Costa Lima pondera que a narrativa literária exige de seu receptor muito mais do que a capacidade de decodificar o que lê ou escuta, visto que os seus segmentos, diferentemente da narrativa cotidiana, científica ou filosófica, com frequência, contradizem-se, criando vazios que impõem a interpretação do leitor. E como essa interpretação não se limita a explicitar o que o texto já traz implícito – pois não existe uma única interpretação possível – essa intervenção do receptor está submetida à atividade do imaginário: "A mímesis é assim um processo que se concretiza na forma de ficção."[149] Mas afinal, estariam a historicidade e o texto jornalístico livres dos mesmos pressupostos que aplicamos ao texto literário? Parece-nos que não. O que percebemos é que, a literalidade estará sempre presente, seja nos relatos históricos, seja na narrativa jornalística. Quem determina, enfim, se um relato é

[149]Idem, ibidem, p.69.

literário, jornalístico ou histórico, não é autor. Quem faz essa escolha é o leitor, que toma como referência, para tanto, sua bagagem cultural e seu horizonte de expectativas.

TERCEIRO CAPÍTULO

> Queria endurecer o coração, eliminar o passado, fazer com ele o que faço quando emendo um período – riscar, engrossar os riscos e transformá-los em borrões, suprimir todas as letras, não deixar vestígios de ideias obliteradas. GRACILIANO RAMOS [150]

3.ILUSÃO REALISTA X REALIDADE FICCIONAL

Neste capítulo, nosso estudo se concentrará na relação entre o Jornalismo e a Literatura na primeira metade do século XX e, sobretudo, nos anos 30 e 40, momento em que calados pela ditadura Vargas, os escritores viram-se obrigados a silenciar a realidade que deveria ocupar as páginas dos jornais, transferindo-a para um gênero de caráter menos efêmero, a literatura. Dialogando com Graciliano Ramos e com os escritores da geração de 22, tentaremos encontrar a motivação da literatura, que ficaria conhecida como "novo realismo" e do jornalismo que, sufocado pelo Estado Novo, deixaria vir à tona seus elementos ficcionais. Enfim, nosso principal objetivo será, com a ajuda da produção do período, verificar os principais momentos e o porquê, quando a palavra escrita encontra-se sob o jugo da censura política, é natural que a realidade se acomode no espaço reservado à ficção, e que a Literatura e o Jornalismo troquem de lugar.

[150] RAMOS, Graciliano : *Memórias do Cárcere.* Rio, São Paulo: Record, 1979, v.1, p.55

3.1 A AURORA DE UM NOVO SÉCULO

A virada do século XIX para o XX, período que, após a Primeira Guerra Mundial ficaria conhecido como *Belle Époque*, é sinônimo de momento de muito otimismo, de importantes mudanças políticas, desenvolvimento científico e grandes inovações tecnológicas, em quase todo o ocidente. Na Europa, as exposições universais de 1889 – na qual a Torre Eiffel tornou-se o principal símbolo da França – e de 1900 – quando Paris, apagou os lampiões e deixou-se iluminar pela energia elétrica, transformando-se na Cidade Luz – marcam o apogeu ascensão da capital francesa como modelo cultural do mundo.

A chegada do novo século introduz também mudanças muito sensíveis tanto na linguagem literária quanto na jornalística, à medida que propõe um novo modelo político, estético e social. Em clima de euforia, festejava-se tudo o que era revolucionário e inovador nos campos científico e tecnológico, fazendo com que a literatura, imersa nesse mesmo espírito, abrisse espaço para os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas franceses. Nos créditos de um espetáculo - cujo tema central era a ruptura com o passado e a busca de novas formas, assuntos e estilos que pudessem representar a modernidade, a era das máquinas, dos aeroplanos, das fábricas e da velocidade - aparecem em destaque a nova música de Debussy e Milhaud, o teatro de Pirandelo e o cinema de Chaplin. Sobem ao proscênio, o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris e o expressionismo plástico alemão. A psicanálise de Freud, o relativismo de Einstein e a filosofia de Bergson completam, enfim, o elenco de uma peça na qual se ouve, como música de fundo, a chegada dos primeiros ecos da revolução russa, do anarquismo espanhol, do sindicalismo e do fascismo alemão.

Assim, falando de forma genérica, caberia à sedução do *irracionalismo, como atitude existencial e estética,* a tarefa de dar o tom aos novos grupos literários e de infundir-lhes aquele ar agressivo que foi posto em campo para demolir as colunas parnasianas e o academicismo geral.[151] Quanto aos jornais, no novo século, eles se firmariam como

---

[151] BOSI, Alfredo: *História Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo:Cultrix, 1972, p.342

um poderoso instrumento político, a partir do momento em que governos de todo o mundo se conscientizaram do enorme poder da palavra impressa. Nesse sentido, o episódio que ficou conhecido como *Affaire Dreyfus* teria um papel dos mais significativos. O caso Dreyfus, em que a prisão injusta de um oficial Judeu, acusado de espionagem, foi denunciada pelo escritor e jornalista Émile Zola, com a publicação do artigo *J'Accuse*, em 13 de janeiro de1898, no jornal *L'Aurore* , desencadeou uma batalha ideológica que contrapôs os partidários e os oposicionistas do antissemitismo. O embate, travado através dos principais jornais franceses, resultou na queda do governo e na percepção, por parte de líderes políticos de quase todo o mundo, da força combativa da imprensa, que passou a ser reconhecida, então, como um "quarto poder."

Mas, mesmo diante de mudanças tão significativas, o jornalismo francês ainda permaneceria casado com a literatura, nas primeiras décadas do novo século. Em contrapartida, quanto mais os periódicos se comprometiam em veicular a informação de forma ágil e precisa, seguindo a demanda dos novos tempos, mais eles passavam a exigir, dos profissionais que atuavam na área, a obtenção de uma capacitação específica. A partir dos anos 30, surgem, então, na França, os primeiros manuais de redação para os textos de jornal. Na mesma época, também seriam inauguradas as primeiras escolas superiores de jornalismo do país. A criação de normas para a composição do texto dos periódicos já era um prenúncio de que a ruptura estava próxima. O relato jornalístico deveria seguir códigos estilísticos e uma disposição específica, a fim de tornar-se uniforme. Para tanto, as novas regras previam o total abandono do estilo – da marca pessoal do autor, que era tão importante no século XIX, – visando a veicular a informação de maneira mais eficaz e pragmática. O texto se torna, assim, econômico em palavras e homogêneo na estrutura. A partir de 1935, quando é criado o Estatuto Profissional do Jornalismo, a cisão poética, enfim, concretiza-se. De acordo com Thérenty:

> La littérature fonde une nouvelle recherche sur la littéralité du quodien mais en faisant maintenant largement abstraction du discours journalistique, qui, parallèlement, fonde ses propres codes et pratiques. De plus en plus d'écrivains au XXe siècle choisissent de travailler sur ce quotidien de la quotidienneté, mais, de plus en plus souvent aussi, le modèle du journal paraît obsolète pour refléter des

> jeux de durée, des temps intérieurs, des réflexions sur le présent.[...][152]

Contaminado pelo clima que invade a Europa na aurora do novo século, o Brasil recebe com enorme entusiasmo as mudanças cotidianas que a modernidade institui. A capital da recém-nascida república brasileira, o Rio de Janeiro, era, então, uma cidade com graves problemas sociais. Com a abolição da escravatura, o Rio passara a receber não apenas um grande número de ex-escravos, mas também, enormes contingentes de imigrantes europeus atraídos, sobretudo, pelas oportunidades de trabalho assalariado que a capital oferecia. O crescimento demográfico rápido e desordenado transformaria, em pouco tempo, a antiga paisagem. No centro, habitações coletivas e insalubres (cortiços) surgiam de forma indiscriminada, contribuindo para a disseminação de epidemias – como a febre amarela, o cólera e a varíola – e corroborando para a fama internacional que o Rio adquirira de "Porto sujo" ou "Cidade da Morte". Ao assumir a prefeitura, no entanto, Pereira Passos coloca abaixo a velha estrutura colonial, promovendo uma grande reforma urbanística, com o objetivo de converter a sede da nova república em uma capital no moldes franceses. Para tanto, inspira-se nas reformas feitas em Paris, na segunda metade do sec. XIX – pelo Barão de Haussmann a pedido de Napoleão III – e que a transformaram na principal referência, em estética e cultura, de todo o mundo ocidental. Assim como o prefeito de Paris, Pereira Passos pôs abaixo boa parte da cidade e reconstruiu inúmeras ruas e avenidas, substituindo os velhos cortiços e as ruelas escuras – sem esgoto ou saneamento – por grandes bulevares com edifícios imponentes, dignos de representar a capital do país. Em 1903, terminam as obras da Avenida Central (Avenida Rio Branco) que, rodeada por edifícios que imitavam as construções da *Belle Époque* parisiense, seria considerada o principal marco dessa grande reforma. Em 1909, o Teatro Municipal do Rio de Janeiro – cujo projeto foi inspirado na Ópera de Paris, de Charles Garnier - abre, finalmente, as portas.

As mesmas mudanças que a capital da Républica vivenciava, também seriam experimentadas pelo principal centro industrial do país. A partir de 1890, São Paulo começa a se desenvolver rapidamente e passa, antes de 1930, de centro regional ao posto de maior metrópole nacional (a cidade teria cerca de um milhão de habitantes em

[152] THÉRENTY, op.cit., 2007, p.368.

1928). Dentre os fatores decisivos que contribuíram para o crescimento acelerado de São Paulo, estavam a expansão cafeeira, o desenvolvimento da malha ferroviária e o surto de imigração europeia que caracterizam a transição do século XIX para o XX. Ao transformar-se no principal centro de transação comercial do país e em uma das regiões produtoras de café mais importantes do mundo, a cidade conheceria um surto de desenvolvimento urbano e populacional contínuo, que levaria seus administradores, o Barão de Duprat e Washington Luís, a realizarem um amplo programa de obras e saneamento, semelhante ao que estava sendo feito no Rio. Dessa forma, nos primeiros anos do século XX, uma parte de São Paulo também seria demolida e reconstruída, alguns bairros residenciais foram erguidos em lugares onde antes havia apenas chácaras; o vale do Anhangabaú foi ajardinado e a região situada à sua margem esquerda passou a ser conhecida como Centro Novo. A sede do governo paulista foi transferida do Pátio do Colégio para os Campos Elíseos e, em 1911, foi edificado o Teatro Municipal de São Paulo.

Enfim, nos dois principais centros urbanos do país, uma nova paisagem se abre para a chegada do cinematógrafo, do gramofone, do daguerreótipo, das máquinas de linotipo, das máquinas impressoras, dos primeiros automóveis e da energia elétrica – que passa a ser usada não apenas na iluminação daquelas cidades, mas também na tração dos bondes – refletindo o tom e a cor do século que se iniciava e dando uma nova dimensão no Brasil – que, mais do que nunca, espelhava-se na França – às concepção de tempo e espaço que persistiram até então:

> O mundo se torna mais próximo e visível. As descrições e a possibilidade de ver em imagens lugares longínquos e figuras exóticas mudam gradativamente a percepção de um outro, agora visível e antes apenas imaginado. A possibilidade de saber o que se passa no mundo em poucas horas constrói gradativamente nova espacialização. O mundo se torna mais compacto. A temporalidade ganha nova dimensão. Os periódicos, sobretudo aqueles que querem consolidar sua força junto ao público e, consequentemente, sua força política, devem implantar de maneira compulsória novos artefatos tecnológicos, permitindo maior tiragem, maior qualidade e rapidez na impressão. É preciso também diminuir as distâncias entre o acontecimento e o público. Rapidez é a palavra de ordem.[153]

[153] BARBOSA, Marialva: *A História Cultural da Imprensa no Brasil – 1900-2000.* Rio de Janeiro: Mauad, 2007, p.23

Seguindo o fluxo dos novos tempos, a imprensa das duas cidades também se torna, no transcorrer da Primeira República (1889-1930), mais moderna e diversificada. Foram inúmeras as novidades que invadiram as redações dos jornais, na aurora do séculoXX. Entre elas, o uso de diferentes formas de ilustração – além da charge e da caricatura, agora, também a fotografia entra em cena – as máquinas de linotipo, que substituíam até doze das antigas máquinas de composição manual e as novas impressoras, que produziam entre 10 e 20 mil exemplares por hora. Tudo isso, tornou possível um aumento significativo das tiragens e menor custo de produção.

De acordo com a pesquisadora Marialva Barbosa, no livro *História Cultural da Imprensa no Brasil – 1900 – 2000*, aos poucos, constrói-se uma imagem do jornalismo como espectro da realidade e da atualidade.

À medida que os artefatos técnicos e elétricos (telégrafo, telefone, máquina fotográfica) tornam os fatos sensíveis e visíveis, a opinião é, pouco a pouco, separada da ideia de informação isenta. As tecnologias que se multiplicam na esteira da energia elétrica reforçam a ideia de que a narrativa deveria apreender a dinâmica cinematográfica e equiparar-se a um caleidoscópio de imagens múltiplas, capazes de sucederem-se ininterruptamente.

Entretanto, apesar de todas essas inovações que possibitavam a difusão da informação de forma rápida e tornavam a linguagem - em virtude da urgência - bem mais objetiva, o divórcio entre a literatura e o jornalismo, no Brasil, só ocorreria mais de uma década após a ruptura francesa, em 1950, quando, finalmente, nossas redações adotam, de forma oficial, o modelo americano de jornalismo. É bem verdade que a cisão que se concretizou na década de cinquenta aconteceu de forma gradual, não de maneira brusca.

Ao longo da primeira metade do século XX, a linguagem jornalística foi sofrendo, de forma progressiva, uma série de modificações, até adequar-se em caráter mais definitivo à nova era. Mesmo porque, as transformações que marcaram as primeiras décadas do século XX acabaram revolucionando todos os suportes de expressão humana, dentre os quais, estavam os antigos paradigmas literários. Assim, da mesma maneira que a linguagem jornalística, também a literária tenta entrar em sintonia com esse novo mundo, no qual, o tempo e o espaço passam a se manifestar de uma forma mais

compacta. Para harmonizar-se com uma realidade pautada pela modernização e pela rapidez, também os literatos optaram por uma escrita mais objetiva, ágil e econômica. Fato esse, que nos permite, até meados do século XX, encontrarmos nos textos jornalísticos, a mesma literalidade presente no novo romance que surgia.

Portanto, enquanto caminhassem pela mesma trilha, os vínculos entre a Literatura e o Jornalismo permaneceriam sólidos. Até porque, mesmo imersos no ideal de modernidade da nova era – que, através de incontáveis mecanismos gráficos e visuais que aumentavam as possiblidades de retenção do real – muitos cotidianos, como a *Gazeta de Notícias* (um dos principais periódicos cariocas, então), viam, na valorização de um texto literário mais simples e leve, uma atitude propícia para entrar no novo século como um jornal jovem e moderno.

De acordo com a pesquisadora Marialva Barbosa, disposta a inaugurar uma nova forma de fazer jornais, a *Gazeta* utilizou a tecnologia disponível, não para interditar a literalidade, mas para produzir um periódico mais barato e popular. A primeira Marioni a chegar ao jornal – máquina capaz de imprimir vinte exemplares por hora – foi apelidada de Camões, uma homenagem ao aniversário de trezentos anos da morte do autor de *Os Lusíadas*. Ao mesmo tempo, a alusão ao poeta português não deixa de ressaltar a importância que os preceitos literários tinham e sempre tiveram para o periódico. Desde que surgiu, em 1875, a *Gazeta* empregou os escritores mais estimados de seu tempo, justamente, para tornar-se querida em todo o país. Conseguiu. Afinal, Machado de Assis lá esteve de 1882 até 1897, quando foi substituido por Olavo Bilac – então, um exemplo do intelectul anatoliano[154], ou seja, do profissional de letras e da imprensa, envolvido nas múltiplas atividades ligadas às questões sociais do seu tempo. A habilidade do principal repórter da *Gazeta* também merece um destaque especial. João do Rio, um observador incansável das transformações da cidade na virada do século, não apenas soube registrá-las com maestria, como incorporou ao registro as novas tecnologias de comunicação que chegavam. A fotografia e o cinema, por exemplo, foram apreendidos pela sua narrativa, como podemos observar nas crônicas publicadas, em 1909, com o título C*inematógrafo*.

[154] Alusão ao escritor francês Anatole France, principal referência da estética parnasiana brasileira.

Além de Bilac e de João do Rio, fizeram parte do corpo de redatores da *Gazeta*: Guimarães Passos, Coelho Neto, Pedro Rabelo, Emilio de Menezes, dentre outros :

> [...] Bilac escreve crônicas aos domingos. Pedro Rabelo inaugura em 1900 a seção humorística "Casa de Doidos", Guimarães Passos redige sueltos[155], enquanto Coelho Neto publica folhetins e Emílio de Menezes prosa e versos. Os artigos de fundo sobre economia são de autoria de João Lopes Chaves e João do Rio é sem dúvida seu maior repórter[156]. Com escritório na Rua do Ouvidor, 70, a *Gazeta* tem sua oficina tipográfica na rua Sete de Setembro, 72 e é vendida "por toda a cidade, nos quiosques, nas pontes das barcas, nas estações de bondes e em todas as estações da estrada de ferro D. PedroII." (Gazeta de notícias, Prospecto, s/d)[157]

A Gazeta era, sem dúvida, o jornal que mais ressaltava, então, a importância da valorização dos textos literários. No entanto, apesar da demanda por uma nova linguagem que, através da neutralidade, tentaria construir uma representação idealizada da sociedade, os estreitos laços entre o jornalismo e a literatura ainda conduzia a pena de escritores-jornalistas como Coelho Neto, Olavo Bilac, Bastos Tigre, Medeiros Albuquerque, Lima Barreto, dentre outros, que figuravam nos principais jornais da capital federal : *O Jornal do Brasil*, *O Jornal do commércio*, a *Gazeta de notícias*, o *Correio da Manhã* e *O Paiz*. Enquanto, em São Paulo, Monteiro Lobato, Menotti Del Picchia, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, só para citar alguns, faziam parte do corpo de redatores dos jornais: *O Estado de São Paulo*, o *Correio Paulistano*, o *Jornal do Commércio de São Paulo* e o *Diário Popular*.

Enfim, nos primeiros anos do século XX, caminhando ao lado de uma literatura mais dinâmica, a prática jornalistica oferece aos escritores todas as vantagens de um mercado em franca expansão. As Marinonis, as Walter Scott e as demais rotativas que colaboravam com o aumento da produção e com a diminuição do custo do impresso, possibilitaram que inúmeros periódicos e várias revistas nascessem juntamente com o século, criando novas oportunidades para os que desejavam viver da palavra escrita. No

[155] Nota de Marialva BARBOSA: Chama-se suelto o pequeno texto opinativo, mas com característica jocosa e humorística, publicado pelos jornais brasileiros desde o início do século.
[156] Nota de Marialva Barbosa: João do Rio trabalhou durante onze anos na *Gazeta*, chegando a ser redator chefe em 1913. Em 1915 abandona o jornal, na época de propriedade de Oliveira Rocha, e vai para *O Paíz*.
[157] BARBOSA, op.cit., 2007, p. 28

artigo *Imprensa a Serviço do Progresso*[158], a pesquisadora Maria de Lurdes Eleutério relata que, com a ampliação do mercado jornalístico, ter o trabalho publicado nos cotidianos de maior peso, mais do que uma fonte de renda, passou também a ser um instrumento de legitimação, distinção e poder político. Os literatos, claro, foram os primeiros a mergulharem a pena nesse novo mercado. Para a grande maioria, ainda não era possivel viver da produção literária, mas já começava a ser pertinente almejar sobreviver de uma produção intelectual. A própria criação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, é muito significativa da importância política para a nossa sociedade literária de constituir-se, então, como instituição.

> Em 1907, recebiam ordenados mensais Bilac, na *Gazeta de Notícias* e Medeiros Albuquerque n'*O País*; nesse mesmo ano, coube a Alphonsus Guimarães a fabulosa quantia de 400$000 na *Gazeta*, em São Paulo; isso por deferência ao literato, pois se tratava de ordenado muito superior ao que se pagava em Paris. Monteiro Lobato, desde logo, viu a produção intelectual como um bem de serviço, não prescindindo de remuneração. Em sua correspondência com Godofredo Rangel, adiantava: "Já encetei a série de artigos para *A tribuna* e já fiz jus a 40$000. Com isso pago dois meses do aluguel de casa. Pagar a Casa com artigos, que maravilha, hein? [159]

No entanto, apesar do crescente status que a literatura conferia, o Brasil era ainda um país de poucos leitores e os que se dispunham a viver da pena, não podiam dispensar nenhuma atividade ligada à escrita. Os anúncios – de uma publicidade que começava a despontar, então, como atividade profissional – marcam época nas mãos dos homens de letras:

> Os homens de letras deparavam, assim, com mais uma atividade remunerada, isto é, aquela de produtor de pequenas peças publicitárias: quadrinhas, poemas-reclame, *slogans*, imortalizados como o de Bastos Tigre : "Se é Bayer, é bom.". Simultaneamente, aparecem os primeiros estudos sobre padrões de consumo. Os editores passam cada vez mais a se preocupar com a opinião publica, vital para a colocação do produto.[160]

Nesse aspecto, Monteiro Lobato pode ser considerado o primeiro " grande gênio da publicidade brasileira". Foram inúmeras as estratégias de *Marketing* utilizadas pelo

[158] ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes: "A imprensa a serviço do progresso." In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de (org.): *A História da Imprensa no Brasil,* São Paulo: Editora contexto, 2008.

[159] Idem, ibidem, p.94

[160] Idem, ibidem, p.95

criador do *Sítio do Picapau Amarelo*, muito antes do *Marketing* existir como ciência (já que isso só acontece após a Segunda Guerra Mundial). Criado em uma fazenda do interior de São Paulo, aos 17 anos, o jovem Monteiro Lobato deixa sua cidade natal e parte para a capital do estado onde planejava cursar a faculdade de Belas Artes. No entanto, por imposição do avô, acaba ingressando na faculdade do Largo de São Francisco e se forma em Direito. A partir de 1910, viveu no interior e nas cidades pequenas da região, escrevendo paralelamente para jornais e revistas, como a *Tribuna de Santos* e a *Gazeta de Notícias*, além de mandar desenhos e caricaturas para a revista *Fon-fon* e de trabalhar traduzindo artigos para o Jornal *O Estado de São Paulo*.

Apesar dessas primeiras incursões na atividade jornalística, de acordo com a pesquisadora Cristiane Costa, no *Livro Pena de Aluguel,* quando mudou-se para São Paulo, em 1917, Lobato não passava de um ilustre e desconhecido juiz provinciano que, após a morte do avô, o visconde de Tremembé, tornou-se proprietário rural. A nova atividade, que passa a desempenhar em 1911, havia feito com que o escritor começasse a se preocupar com a modernização dos métodos agrícolas. Criticando as queimadas, publicou em 12 de novembro de 1914 o artigo "*A velha Praga*", no qual cria o famoso personagem "Jeca Tatu" e estabelece um diálogo aberto entre realidade e ficção. Jeca Tatu era um grande preguiçoso, completamente diferente do ideal de caipira que figurava no imaginário popular e também na literatura romântica da época. De certa forma, Lobato tentou representar a ignorância e a pobreza que persistiam, então, na vida rural brasileira, causando uma enorme polêmica que acabaria por lhe abrir as portas do jornal *O Estado de São Paulo*. Ainda segundo Costa, o escritor "alcançaria altos cargos no *Estadão* por pura obra do acaso." A pesquisadora conta que, durante a gripe espanhola, uma grande parte do corpo de redatores do jornal foi contaminada pela doença. Lobato, que então era apenas um colaborador esporádico, teve a oportunidade de assumir as funções dos colegas ausentes, passando pelos cargos de redator-chefe, secretário e editor.

Em 1918, com o dinheiro da venda da fazenda Buquira, comprou a *Revista do Brasil* e passou a dar espaço para novos talentos como Lima Barreto, ao lado de escritores renomados como: Rui Barbosa e Olavo Bilac. Paralelamente, escrevia para diversas revistas como a *Dom Quixote*, a *Vida Moderna* e *A Cigarra*, além dos jornais O

Correio da Manhã, *O Queixoso* e *O Pirralho*. Entra em cena o grande publicitário. O produto? Chamava-se livro:

> Impossível negócio desse jeito - assim privado de varejo. Mercadoria que só dispõe de 40 pontos de venda está condenada a nunca ter peso no comércio de uma nação. Temos que mudar, fazendo uma experiência em grande escala, tentando a venda do livro no país inteiro, em qualquer balcão e não apenas em livraria. Mandamos uma circular a todos os agentes de correio, pedindo a indicação de uma casa, de uma papelaria, de um jornalzinho, de uma farmácia, de um bazar, de uma venda, de um açougue, de qualquer banca, em suma, em que também pudesse ser vendida uma mercadoria denominada livro. Completando a consulta feita com outras a prefeitos e o diabo, conseguimos mil e duzentos nomes de casas comerciais recomendadas como relativamente sérias. [161]

E ainda, de acordo com Costa:

> Pode-se dizer que Monteiro Lobato foi o primeiro escritor brasileiro a conceber a literatura como mercadoria. Não teve o menor pudor de enviar uma carta aos donos dessas casas comerciais propondo: quer vender também uma coisa chamada livro?"Vossa Senhoria não precisa inteirar-se do que essa coisa é. É um artigo comercial como qualquer outro batata, querosene, ou bacalhau." O editor se propunha a mandar os livros em consignação. Se um açougueiro, por exemplo, vendesse algum, teria uma comissão de 30%. Se não, poderia devolver o livro pelo correio, com o porte pago pela editora. A proposta deu certo e, de 40 livrarias, a editora de Monteiro Lobato saltou para 1.200 pontos de venda. O editor aproveitou também a rede de assinantes e distribuidores da Revista do Brasil para ampliar o negócio e investiu na qualidade gráfica dos livros, ousando publicar capas mais chamativas, e apostando na divulgação na imprensa com críticas e anúncios. "Paralelamente a estas providências que toma enquanto editor, em suas discussões sobre livros começa a tomar corpo uma linguagem comercial entretecida de metáforas econômicas que não o abandonarão jamais", comenta Marisa Lajolo. Lobato ironizava o velho modelo editorial "de tantas galinhas velhas – Alves, Garnier, Briguiet – que de vez em quando botam um livro".[162]

Essa nova forma de encarar a literatura e o escritor – este começa a perder a aura romântica do antigo "escritor maldito', para tornar-se um profissional que vive das palavras e, aquela passa a ser, então, encarada como um produto que pode e deve ser vendido - corroboram com a nova estrutura narrativa (literária e jornalística) que estava

[161] LOBATO, Monteiro apud COSTA, Cristiane: *Pena de Aluguel. Escritores Jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 74-75

[162] COSTA, Cristiane: *Pena de Aluguel. Escritores Jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 74-75

prestes a entrar em cena, em um palco, no qual, A Semana de Arte Moderna de 22 entraria como um divisor de águas:

> Para criar uma indústria editorial nacional, Lobato precisou inventar um mercado para o livro, o que implicava mudar o estilo e as palavras com que era escrito, a forma como a obra era anunciada e distribuída, o público a que era direcionada. Em resumo: transformar o livro em produto para consumo de massa.[163]

Porém, enquanto os principais jornais da cidade transformavam-se em empresas, a literatura almejava o status de bem de consumo e a publicidade brasileira começava a dar os primeiros passos. Um outro aspecto também seria determinante para as novas formas que a expressão escrita iria assumir nas primeiras décadas do século XX, a censura. Ao contrário do período monárquico, a censura se fez presente desde os primórdios da República. A partir de 1870, quando o império de D. Pedro II começa a entrar em declínio, a maior parte dos jornais brasileiros tenderia a assumir um posicionamento político fosse como monarquistas, fosse como republicanos. Finalmente, em 15 de novembro de 1889, os republicanos sobem ao poder e instauram um governo provisório, chefiado pelo Marechal Deodoro da Fonseca. Temeroso de uma reação monarquista, o novo governo imporia uma rigorosa censura a qualquer manifestação contrária ao poder vigente. Dentre os ministros que assinaram o decreto de 23 de setembro de 1889, que ficaria conhecido como "decreto rolha", estavam os também jornalistas Rui Barbosa, diretor do *Diário de Notícias* e Quintino Bocaiúva, diretor do jornal *O paíz*. Ficava, portanto, determinado que:

> Os Indivíduos que conspirarem contra a República e seu governo: que aconselharem ou promoverem, por palavras, escritos ou atos, a revolta civil ou a indisciplina militar. [...] serão julgados militarmente por uma comissão militar nomeada pelo Ministro da Guerra, e punidos com as penas militares de sedição.[164]

Entretanto, como alguns periódicos insistiam em manter uma linha editorial oposicionista, a política de repressão instaurada no novo regime passa a investir de forma direta contra a imprensa e seus profissionais, resultando na prisão de jornalistas,

[163] Idem, ibidem, p.17.

[164] ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes : op. cit., p.85

no empastelamento de redações inteiras, na suspensão da circulação de diversos periódicos e na destruição de tipografias. O empastelamento, em 1889, do jornal monarquista *A Tribuna* – que é invadido após a publicação de uma crítica feita por Eduardo Prado, seu redator-chefe, ao então ministro, Rui Barbosa – e a morte de um dos revisores do jornal, Romariz, em consequência da invasão, seriam narrados por Lima Barreto no conto *A sombra de Romariz.* Infelizmente, esse não seria um ato isolado. O *Jornal do Brasil* também estava entre os diversos periódicos que sofreriam com a violência da repressão. Ele teve sua oficina depredada, em dezembro de 1891, logo após o monarquista Joaquim Nabuco tornar-ser editor chefe do jornal.

Os sucessores de Deodoro da Fonseca e de Floriano Peixoto tampouco adotariam uma política mais branda no que concerne à liberdade de expressão. Ao contrário, civis ou militares, não raro, nossos governantes fizeram uso do estado de sítio para garantir a manutenção do poder. Por mais contraditório que possa parecer, às vésperas do centenário da independência, o controle da palavra impressa se tornaria ainda mais rígido. Como bem lembra eleutério, durante o governo de Artur Bernardes, aprovou-se Lei de imprensa, que ampliava consideravelmente as concepções do que era aceito como uma publicação criminosa. Entre outras manifestações, a nova legislação passava a enxergar como uma transgressão qualquer alusão ofensiva ao presidente da República.

> Durante os sucessivos estados de sítio vividos pela nação, abatiam-se sobre a imprensa dois tipos de expectativas. De um lado, esperava-se a violência da censura sobre os jornais; de outro, a rotina da prisão e o desterro dos jornalistas que violassem as ordens legais estabelecidas. Junto com a institucionalização deste esdrúxulo *modus vivendi* entre poder e opinião, ocorria o fechamento dos jornais ao sabor das disputas locais.[165]

Assim, à medida que a imprensa política, pressionada pela repressão se retraía – da mesma forma que ocorrera na França durante o governo de Napoleão – o espaço em branco deixado pela política é substituído pelo fato, pelo cotidiano. A emoção e a sensação, então, isentas da censura, ganham as primeiras páginas dos jornais, potencializando as inúmeras alterações que se alastrariam pelos periódicos a partir de 1910. De acordo com Werneck Sodré, esse novo contexto social que começa a tomar

[165] SOUZA, José Inácio de Melo: *O Estado Contra os Meios de Comunicação* (1889-1945) São Paulo, Annablume /FAPESP, 2003, p.23

corpo engendra múltiplas tendências: há um declínio do folhetim que, gradativamente, vai sendo substituído pelo colunismo e, mais adiante, pela reportagem; as entrevistas tomam o lugar do artigo político, enquanto a informação predomina sobre a doutrinação. Por fim, temas que antes eram tratados como secundários, passam a ocupar um espaço cada vez maior, como as notícias policiais – que ganham a primeira página – os temas esportivos e até os mundanos que adquirem certa relevância. Essa nova imprensa também exige dos homens de letras que se dediquem menos a colaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito e se lancem mais objetivamente na profissão de jornalista escrevendo reportagens, fazendo entrevistas, editando notícias.

Acompanhando o estudo da pesquisadora Marialva Barbosa[166], podemos concluir que, ao longo da segunda década do século XX, alterações na estrutura jornalística tornam-se cada vez mais radicais. Por um lado, as inovações técnicas que permitiam a reprodução de ilustrações e fotos e uma maior rapidez no processo de produção colaboram para que os principais jornais brasileiros constituam-se, verdadeiramente, como empresas. Do ponto de vista editorial, há uma mudança significativa no teor das notícias e na forma como elas passam a ser distribuidas nas páginas dos periódicos, visto que, a reverência à imparcialidade leva à criação de colunas fixas e separadas para a informação e para a opinião, com privilégio para a primeira. Por outro lado, para conquistar um número maior de leitores, o tema policial destaca-se dos demais. Os jornais também passam a publicar charges diárias, toda sorte de escândalos que viabilizam o sensacionalismo e, até mesmo, palpites do jogo do bicho, com preocupação de atingir um número cada vez maior de leitores, em um universo amplo e heterogêneo.

Chegam enfim os anos vinte e, com eles, a nova realidade jornalística - que os primeiros anos do século já anunciava - revela-se definitivamente estabilizada. Aos olhos de hoje, pode parecer estranho que um jovem como Nelson Rodrigues, com apenas 13 anos, tenha pedido para tornar-se repórter de polícia, ao entrar pela primeira vez na redação do jornal de seu pai, *A Manhã*, em 29 de dezembro de 1925. Mas em 25, como bem lembra Rui Castro, "era muito natural". No livro, *O Anjo Pornográfico*, ao refazer a trajetória de Nelson Rodrigues, Castro também retrata com muita precisão o universo jornalístico brasileiro da primeira metade do século. Em seu relato, ele recorda

[166] BARBOSA, Marialva: *História Cultural da Imprensa no Brasil 1900-2000*, Mauad, 2007, p. 48

que, então, os repórteres de polícia, mesmo mal pagos, eram as principais estrelas da redação. Era um tempo de assaltos raros, mesmo em uma cidade como o Rio de Janeiro, onde praticamente todos os crimes eram motivados por paixão ou vingança. Se olharmos para esse contexto sob o prisma político, talvez possamos compreender como o sensacionalismo ganhou as páginas dos jornais.

3.2 JORNALISMO E REPRESSÃO NA DÉCADA DE 20

Os anos 1920 seriam determinantes para a configuração de um novo contexto político e sociológico em nosso país. A tumultuada campanha de sucessão de Epitácio Pessoa, em 1922, já era um prenúncio da crise que se abateria sobre o pacto oligárquico – política que caracterizou a "velha República" voltada quase que exclusivamente para os produtores de café e de leite – culminando na Revolução de trinta e na ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Outro marco do início dos chamados "anos loucos" é o fim da Primeira Guerra Mundial que propicia a retomada do crescimento industrial, favorecendo o desenvolvimento dos grandes centros urbanos.

No entanto, face a um sistema governamental voltado apenas para as necessidades das elites agrárias, uma enorme insatifação toma conta das populações desses centros que, após verem suas reivindicações sucessivamente ignoradas pelo estado, passam a se organizar, a fim de conseguirem uma participação mais efetiva na vida política do país. Em pouco tempo, por influência dos imigrantes italianos, espanhóis e portugueses, que chegavam em grande número ao Brasil, diversas manifestações de tendências anarquistas começam a se disseminar, sobretudo, dentro das camadas mais populares. Em um contexto hierárquico e desigual, como o que vigorava então, o movimento operário ganha força, deflagrando as primeiras greves e dando mostra do poder de ação que as classes trabalhistas adquiriam, uma vez estruturadas. Porém, as dissidências entre os líderes desses movimentos contribuiriam para que, aos poucos, o anarquismo entrasse em declínio, abrindo caminho – sobretudo após a Revolução Russa – para a influência da ideologia comunista. Em 1922 é criado, então, o Partido Comunista Brasileiro.

Por fim, além de despertar a militância na população civil, a política do café com leite – como ficaria conhecida a alternância no governo de políticos representantes dos estados de Minas e de São Paulo – também provoca um descontentamento flagrante entre os militares, sobretudo, nos de baixa patente, levando-os a se mobilizarem em torno do movimento tenentista e a dar início a uma série de levantes em todo o país.

Todas essas expressões de um inconformismo latente levariam o Estado a manter de sobreaviso os setores da Ordem Política e Social – órgãos especializados na repressão – para sufocar a divulgação de toda e qualquer manifestação ideológica contrária ao governo. A lei de imprensa, de autoria do senador paulista Adolfo Gordo, que ficaria conhecida como "lei infame", entra em vigência no período de transição entre as presidências de Epitácio Pessoa e Artur Bernardes. Ela seria seguida por um cerco, ainda mais apertado, aos grandes jornais e aos principais jornalistas da época, instaurado por Bernardes, através do uso do estado de sítio. Muitos periódicos são fechados, entre os quais, *O Estado de S. Paulo* e o *Correio da Manhã* e as redações assistem, pela primeira vez, a um fato que se tornaria muito frequente a partir de então: a chegada do censor.

Por outro lado, é importante lembrar que, ao lado dos jornais combativos – que se manifestaram contra essa estrutura oligárquica – desde os primórdios da República, sempre houve também, jornais que se deixaram cortejar pelo governo, tornando-se instrumentos de propaganda dos interesses de classe do Estado. Citando o presidente Campos Salles, a pesquisadora Maria de Lurdes Eleutério relembra o claro incentivo ao aliciamento de jornais e jornalistas a serviço do poder, que perdurou durante a política de alianças entre as elites agrárias de Minas Gerais e de São Paulo: "*Campos Salles, por exemplo, seria lembrado por dispor de uma verba governamental secreta, destinada a comprar a opinião de jornais e de jornalistas. Em suas memórias, advertiu não ter escrúpulos nem de possuir a verba, nem de confessá-la.*"[167]

Enfim, vivíamos, nos anos 1920, em um cenário político e social repleto de transformações, o que contribuiu para que a imprensa ampliasse, ainda mais, a especificidade dos seus veículos. Segmentados, em campos ideológicos distintos, os jornais e as revistas daquele início de século travaram um conturbado diálogo com esse universo em crise. Destacam-se no período: a imprensa operária, as revistas de informação ou culturais, os periódicos situacionistas, os oposicionistas e os jornais sensacionalistas.

[167] ELEUTÉRIO, op. cit., p.86

De acordo com a historiadora Ilka Stern Cohen, no artigo *Diversificação e segmentação dos impressos*[168], a imprensa operária foi fruto do progressivo desenvolvimento das relações capitalistas em nosso país. Diante da exploração e da desigualdade que a expansão industrial engendrou, a fundação de jornais e revistas panfletários foi uma das principais estratégias de defesa dos interesses e dos direitos da classe operária. Através da propagação de suas ideias e valores, os trabalhadores tentavam tornar públicas suas reivindicações econômicas, além de denunciarem as condições desumanas de trabalho a que eram submetidos. O grande número de imigrantes que chegou ao país no início do século contribuiu para a disseminação dos ideais dos anarquistas, para quem a greve era um dos principais instrumentos de luta. Esse princípio, no entanto, não era um consenso entre todos trabalhadores, o que motivaria o surgimento de divergências, dentro da própria classe operária. Há, então, um desdobramento ideológico, em tendências mais ou menos radicais dentro da chamada esquerda, dando origem às vertentes anarcocomunista e anarcossindicalista do movimento proletário.

Ecos dessas diversas correntes teóricas, uma extraordinária quantidade de impressos começa a ser publicada por e para operários nas duas primeiras décadas do século XX. "*Cada liga, cada união, cada sindicato tinha sua própria folha, que veiculava os comunicados e as atividades das diversas entidades, além de artigos em que se discutia a questão mais ampla da representação dos interesses da classe operária*"[169] No entanto, quase todos esses jornais enfretavam problemas tanto de duração quanto de periodicidade, o que fez com que muito poucos sobrevivessem até o final da década. Além da falta de recursos, a intensa repressão que vigorava então, também era um fator de preocupação constante. Até porque a liberdade de imprensa era algo inexistente e qualquer sinal de perigo para a ordem era motivo para a invasão das pequenas oficinas tipográficas e para a destruição das máquinas e dos impressos.

Ainda de acordo com Cohen, contrastando com essa imprensa que assumia, explicitamente, um posicionamento partidário, havia também as revistas culturais, de variedades e de informação que se diziam apolíticas. Mas apesar da confessa neutralidade, ao se proporem a informar o público a respeito dos problemas nacionais e

[168] COHEN, Ilka Stern: "Diversificação e Segmentação dos Impressos." IN: MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tânia Regina de (org): *A História da Imprensa no Brasil*, São Paulo, Contexto, 2008.
[169] Idem, ibidem, p.122

a ajudá-lo a formar uma opinião sobre a realidade brasileira, mesmo através de uma abordagem literária, artística, ou usando e abusando do humor, por trás de uma pretensa isenção, acabavam, inevitavelmente, assumindo uma posição diante das questões políticas. Assim, enquanto as manchetes das revistas de cultura, que se multiplicaram na década de vinte, refletiam a diversidade de assuntos que esses veículos ofereciam, nas entrelinhas era possível encontrar os indícios de suas posições partidárias e de suas filiações. Dentre as revistas que nasceram no período, merece destaque, a *Revista do Brasil*. Fundada em São Paulo, em 1916, ela passeou pelos mais diversos tópicos que eram do interesse social então, indo de literatura, sociologia e artes à economia e à política. Porém, apesar da extensa mobilidade temática, a sua linha editorial sempre deixou transparecer claramente a intensão do periódico de construir um discurso sobre a identidade nacional, além de apresentar diagnósticos e oferecer soluções para os principais problemas da nação.

Enfim, fossem elas políticas ou culturais, é inacreditável o número de publicações que invadiu o país nas primeiras décadas do século XX. Uma quantidade que se torna ainda mais espantosa se considerarmos que, em 1890, estimava-se que apenas 15% da população brasileira era alfabetizada e, ainda, que essa porcentagem subiu apenas para 25% , em 1900 e se manteve inalterada até 1920.[170] Isso explica, de certa forma, a existência efêmera de periódicos que, além de muito artesanais, ainda tinham que enfrentar o crivo da censura. Segundo a historiadora Marialva Barbosa "*só no Rio de Janeiro, há o registro do aparecimento de mais de oitocentos periódicos naqueles 1920. Desses, apenas uma dezena atravessa a década*."[171]

No entanto, paralelamente a essas pequenas folhas que surgiam e desapareciam com a mesma fugacidade, os cotidianos que pertenciam à chamada "grande imprensa" – *de forma genérica, conjunto de títulos que, num dado contexto, compõe a porção mais significativa dos periódicos em termos de circulação, perenidade, aparelhamento*

[170] LUCA, Tânia Regina de: A Grande imprensa na primeira metade do século XX. In MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de: *História da imprensa no Brasil*, editora contexto, 2008. (os dados citados são fornecidos pela autora na pag. 156)

[171] BARBOSA, op.cit., 2007, p. 84

técnico, organizacional e financeiro. [172] – sofriam um processo de modernização, transformando-se em empresas sólidas e em poderosos instrumentos políticos.

Ao observarmos os jornais de grande circulação, modernos e melhor aparelhados, verificamos que, mesmo entre eles, não faltaram aqueles que, apesar da presença intransigente da censura, estavam dispostos a empregar todas as artimanhas e artifícios possíveis para driblá-la. Assim, ao lado de cotidianos que se valeram das estreitas relações com o governo para sobreviver - *O Paiz, o Jornal do Commércio, a Gazeta de Notícias e A Notícia* - coexistiam, no mesmo cenário, periódicos oposicionistas como: *O Jornal*, *O correio da manhã* e *A noite.* Mas ao confessarem-se contrários à política governamental em vigor, esses cotidianos se mantinham constantemente expostos a uma intensa pressão por parte dos órgãos de repressão – muitas vezes tiveram suas edições apreendidas e a circulação suspensa. Assim, em um cenário de mudanças econômicas, em que a maioria dos grandes jornais ainda se estruturava como uma empresa capitalista, a adoção de um temática de apelo popular foi a solução encontrada por muitos deles para sobreviver à presença constante dos censores nas redações, interditando matérias, artigos ou quaisquer outros textos que não lhes parecessem convenientes.

Para ganhar leitores, muitos jornais de oposição – inclusive aqueles que não adotavam uma linha editorial, classicamente, sensacionalista – passaram também a investir nas notícias policiais e, sobretudo, nas tragédias urbanas. Afinal, diante do fascínio que os dramas da vida real exerciam sobre a classe média dos grandes centros então, explorá-los era, sem dúvida, uma ótima estratégia de sobrevivência. Esse artifício tem ainda mais sentido quando lembramos que o público-alvo desses periódicos era composto, em grande parte, pelas camadas médias da população do Rio de Janeiro e São Paulo que, com as reformas urbanas do início dos século, foram deslocadas do centro da cidade para os subúrbios e arrebaldes. Justamente o público que não se beneficiava do sistema político em vigor. Assim, concentrando-se em temáticas de apelo popular, os mesmos cotidianos que, por vezes assumiam uma atitude mais combativa em relação ao Estado, também abriam espaço para narrativas passionais sobre a realidade urbana, misturando, sem pudor, realidade e ficção. Dessa forma, conquistavam um número cada vez maior

[172]LUCA, op.cit., p. 149

de leitores com textos fantasiosos que se apoiavam na verossimilhança. Enfim, ao colocar no papel as notas sensacionalistas, os redatores conseguiam seduzir uma gama enorme de leitores, forjando um texto que, embora pretensamente jornalistico, comportava-se como extensão do folhetim realista/naturalista, com a diferença, para o leitor, de que o enredo era - ou podia ser - um apêndice real da história "da menina, do vizinho ou do colega" que viva ao lado:

> As estratégias editoriais, redacionais e administrativas do *Correio da Manhã* para se tornar um jornal popular atravessam toda a primeira década do século. As mais expressivas são sem dúvida, a inclusão de colunas de queixas e reclamações na esteira do sucesso conseguido pelo *Jornal do Brasil*, com a publicação de suas "Queixas do Povo". Ainda em junho de 1901, incluem a coluna "Pelos subúrbios", publicando notas diversas sobre os bairros servidos pela E.F.Central do Brasil e arredores e seus moradores.[173]

E ainda, sobre o Correio da Manhã:

> Paralelamente, o noticiário policial invade em manchetes, inicialmente em corpo 18, mas já nos anos seguintes em até corpo 48, as suas primeiras páginas. Logo abaixo da manchete o resumo da notícia, em pequenos títulos entrecortados, anuncia o novo estilo do jornalismo sensacionalista. "Desmoranomento – Duas Vítimas – Quadro terrível – Os mortos – As providências – Encontrados corpos – No necrotério – Notas diversas – Um dia aziago – O prédio em que se deu o desastre – Antes de demolida a parede principal." O estilo entrecortado do texto faz supor um leitor titubeante seguindo as letras impressas das notícias de crimes e tragédias do cotidiano que se espalham por todo o jornal.[174]

Um dos periódicos mais vendidos dos anos vinte, O jornal *A Noite* conseguiria ir além. De acordo com a pesquisadora Marialva Barbosa, no final da década de vinte, ele tinha uma tiragem de duzentos mil exemplares. No mesmo período, *O Correio da Manhã* editava quarenta mil, enquanto *O Paiz* (um dos principais jornais situacionistas), em franca decadência, tinha uma tiragem média de apenas três mil exemplares :

> "A Noite tinha uma grande reportagem de polícia. O Eustáquio Alves e o Bacelar de vez em quando se deguisavam de mendigos e

[173] BARBOSA, op.cit., 2007, p. 42

[174] Idem, ibidem, p.43

> andavam pelas ruas, colhendo notícias(...). A Noite fazia a melhor cobertura policial da época .[175]

Na contracorrente dessas páginas passionais, os jornais partidários da situação, dentre os quais, *O Paiz*, *A Gazeta de Notícias*, o *Jornal do Commércio* e *A Notícia* são mantidos por subsídios governamentais, já que, dificilmente se sustentariam graças ao apelo popular. Ainda assim, jornais como *O Paíz* que chegam à década de vinte envoltos em escândalos, maldizendo os oposicionistas ao mesmo tempo em que sofre com o escárnio deles, adotam uma postura extremamente crítica ao misto de tragédia e sensação, que começava a presidir as primeiras páginas de alguns dos seus mais importantes concorrentes :

> É corrente entre certos jornais ilustrados do Rio a exibição de horrores. Qualquer crime ou acidente serve de pretexto para gravuras repelentes: crânios abertos, braços decepados, olhos esgazeados e mãos crispadas pela dor. Se é demasiado consagrar a notoriedade dos criminosos pela divulgação do retrato – a não ser em que tal publicidade auxilie a ação policial – não se compreende essa maneira de interessar os leitores. Que sadismo barato esse que se pretende atribuir ao nosso público! [176]

Ainda assim, o sensacionalismo continuaria roubando a cena, multiplicando o horror cotidiano em suas páginas de sensação. Começava, então, a consolidar-se, no jornalismo brasileiro, um gênero que teria em Mário Rodrigues um de seus filhos mais pródigos. Em 1915, o pai de Nelson Rodrigues trabalhava no *Jornal da República*, em Recife, órgão claramente favorável ao governo de Dantas Barreto. No entanto, diante de uma virada política, que o fez perder o chão sob os pés, no final daquele ano, Mário deixa sua cidade natal e toma o vapor para o Rio de Janeiro, onde decide tentar a vida. Em pouco menos de cinco anos, iria sagrar-se um grande jornalista, nas páginas do *Correio da Manhã*. Político e polêmico tinha em comum com o proprietário do *Correio*, Edmundo Bittencourt, o ódio por Epitácio Pessoa. Sentimento que, além de lhe render o posto de editorialista do jornal, abrir-lhe-ia os cofres do avaro patrão. Enfim, para Mário Rodrigues, o *Correio* seria uma verdadeira escola. Lá, achincalhou políticos,

[175] GONÇALVES apud BARBOSA, op.cit., 2007, p.60. Texto extraído do depoimento de: GONÇALVES, Manuel Antônio. In *Memória da ABI*

[176] Extrato do Jornal *O Paíz* de 2 de novembro de 1916, p.2. In: BARBOSA, Marialva: *A História Cultural da Imprensa no Brasil-1900-200.* Rio de Janeiro, Mauad, 2007.p.49

meteu-se no escândalo das cartas falsas, incitando militares à revolta do forte de Copacabana, provocou a suspensão do jornal, foi acusado de injúria e conseguiu ser condenado a um ano de prisão. Ao sair da prisão, estava, finalmente, graduado. Deixa então o *Correio da Manhã* – após se indispor com Bittencourt, que além de tê-lo tirado o cargo de diretor, ao que tudo indicava, tinha passado para o lado de Pessoa – para editar o seu próprio jornal.

No finalzinho de 1925, chegava às bancas o periódico "*A Manhã*". No novo jornal, o estilo sensacionalista e bélico de Mário Rodrigues iria aprimorar-se ainda mais. Escrúpulo, não era algo que fazia parte do vocabulário do jornalista. Inimigos, tinha muitos. Mas seu primeiro alvo foi ninguém menos do que seu antigo chefe: Edmundo Bittencourt. Ruy castro conta que, um mês após pôr o periódico nas ruas, disparou contra Bittencourt, em uma série de artigos de primeira página, cujo título era: *"O fígado podre"*. Nos artigos, revelava as manobras ardilosas usadas pelo dono do *Correio da Manhã*, logo que foi lançado, para que o jornal fosse reconhecido no mercado:

> Edmundo acusara o matadouro municipal de vender carne estragada aos cariocas e fizera dessa notícia um escândalo. A prova do crime estaria na foto de um fígado de boi em tétrica decomposição. A matéria era explosiva e o "Correio da manhã" foi visto como um jornal que não temia ninguém. Mas, segundo Mário Rodrigues em seus artigos, tanto o fígado quanto o Matadouro eram inocentes. Edmundo teria comprado um reluzente fígado no açougue da esquina e o deixado apodrecer, para depois fotografá-lo e incriminar o Matadouro. Como a verdade sobre o caso só poderia ter sido contada pelo próprio Edmundo, Mário Rodrigues desta forma o alvejava com uma espingarda de dois canos: chamava o Correio da manhã de mentiroso e carimbava Edmundo como um cínico. Ninguém se lembrou de perguntar a Mário Rodrigues por que guardara segredo até então e não se revoltara contra isto quando trabalhava com Edmundo.[177]

Qual dos dois estava dizendo a verdade? Pergunta sem resposta. Aliás, a verdade nem sempre era considerado um critério jornalístico para esses periódicos. Ética, tampouco.

---

177 CASTRO, Ruy: *O Anjo Pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.50.

Para contar a história do inimigo, valia tudo, inclusive, usar critérios próprios para redefinir a realidade, que incluíam, entre outras artimanhas: vasculhar a vida particular do indivíduo, descobrir se tinha amantes, publicar suas cartas de amor. Diante da documentação verdadeira ou forjada do crime, era só arregaçar as mangar e misturar, "à la Balzac" todos os instrumentos essenciais para uma boa obra de ficção.

Entretanto, apesar do sucesso estrondoso de *A Manhã*, a desorganização financeira de Mário Rodrigues levou-o a perder o controle acionário do jornal para seu sócio, Antônio Faustino Porto, em outubro 1928. Após assumir todas as dívidas do cotidiano, Porto chegou a propor ao antigo dono que permancesse no jornal no cargo de diretor. Além de impor um certa censura à característica fúria verbal do chefe do clã dos Rodrigues, fazia parte da oferta um salário de quinze contos. Mário considerou a proposta imoral. Respondeu a altura : " *Estava louco V.S. se pensou que, com as ações, eu lhe transferia a minha pena, a minha inteligência, o meu pudonor de homem. Tem esse troco a injúria de haver querido transformar um amigo em escravo"*[178] Quarenta e nove dias depois, em 21 de novembro de 1928, Mário Rodrigues lançava seu novo periódico: *Crítica*. Se ainda restasse alguma dúvida, o nome do jornal diria a que veio.

Além da crítica política, cuja vítima da vez era o então senador Arthur Bernardes, o tema principal das oito páginas que compunham o periódico dos Rodrigues - Mário Filho, Nelson e Joffre trabalhavam com ele - eram sem dúvida, as tragédias urbanas :

> "Não respeitando a alcova conjugal, a adúltera foi surpreendida, em flagrante, nos braços do amásio. Ou ainda: "Ante o ultraje de sua honra, vilmente conspurcada pela esposa, desditoso marido desfecha um tiro na cabeça." Pagou o enterro e o tipo foi sepultado como indigente." "Um escrivão da polícia niteroiense seduziu 12 moças!" Era esse o principal ingrediente para fazer de Crítica "Jornal das multidões, fez-se para as multidões que não admite, não atende senão aos sentimentos das multidões, juízes de sentenças irrecorríveis pelo instinto."[179]

A extensa adjetivação presente nas narrativas corroboravam para a construção de juízos de valores sobre os fatos ou os supostos fatos relatados naquelas notas sensacionais. De um lado, as manchetes anunciavam : "*Crítica* Revela Isso", *Crítica* denuncia

[178] RODRIGUES, Mário apud CASTRO, op.cit., p.66.
[179] BARBOSA, op.cit., 2007, p. 63

aquilo!" "A Caravana de *Crítica* penetra não sei onde."[180] De outro, "expressões como hediondez da alma, perversidade dos criminosos, indivíduos de sordidez notável, instintos mais baixos e repelentes"[181] davam o tom tendencioso da reportagem. E ainda, como se não bastasse, bem lembra Rui Castro, o repórter era encorajado a mentir descaradamente pela chefia. Fato que levaria Nelson Rodrigues a, anos mais tarde, confessar-se saudoso daquela reportagem ficcionista e a lamentar o fato de que, no jornalismo, então, mentia-se muito pouco, cada vez menos.

Estupros, assassinatos, adultérios, atropelamentos, suicídios, bastava um desses motes para que logo houvesse, sobre a mesa do editor chefe, uma bela peça muito bem talhada pelo drama, destinada a figurar nas páginas de *Crítica*, ou de jornais afins, como parte do inventário dramático da miséria humana. Essa peça era lida nos bondes, nos cafés, nas praças, nas idas e vindas pelas ruas. Era o motivo da conversa na hora do almoço. Era discutida nos bares. Era, muitas vezes lida em pé, já que os jornais costumavam ser presos aos postes e muros da cidade :

> Essa leitura de pé, ao lado de outros leitores, induz ao comentário. O leitor, que fica sabendo do fato ao ver a informação nos jornais fixados nos muros e postes, tem uma apreensão de sentido completamente diferente de um outro cujo contato com a mesma notícia se faz num ambiente fechado e solitário. Ao ler ou ao tomar conhecimento do fato - por um outro que comenta o inusitado da trama, transformando-o num leitor de segunda natureza - produz uma interpretação que é transmitida sob forma de comentário. O jornal, nesta prática de leitura singular, de certa forma, intima o leitor à ação.[182]

Mas a construção da história era evidente. Ocupando, muitas vezes, até mesmo o espaço físico destinado aos folhetins realistas, as principais matérias dos jornais eram quase sempre feitas na delegacia. Quando se tratava de narrar a prisão de um reles ladrão de galinhas, até era possível investigar o ocorrido pelo telefone, mas, "*nos casos mais escabrosos, a 'caravana' do jornal (como então se chamava a dupla do fotógrafo e do repórter) pegava o vale de vinte mil réis para o táxi e saía feito flecha. Era importante chegar antes da concorrência porque, com o rádio ainda de fraldas e a TV*

[180] CASTRO, op.cit., p.69
[181] BARBOSA, op.cit., 2007, p. 63.

[182] Idem, ibidem, p.62.

inexistente, os Jornais trabalhavam com o 'furo.'[183] Abandonando a retórica da doutrinação política, os jornais passam a exibir, com o auxílio de manchetes e fotos impactantes, o relato dramático dos horrores cotidianos. O sensacionalismo invade, dessa forma, as páginas das principais publicações do país:

> A caravana era onipotente. Não se limitava a entrevistar os parentes da vítima ou do assassino. Quando chegavam antes da polícia, repórter e fotógrafo julgavam-se no direito de vasculhar gavetas da família e surrupiar fotos, cartas íntimas e róis de roupa 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 intimidado 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.[184]

Os expedientes utilizados pelos repórteres para conseguirem uma história inédita, não envolviam, nem de longe, princípios éticos ou alguma consciência do que seria um comportamento "orientado por valores morais ". Os fins – o tão sonhado "furo"- justificavam os meios - ouvir conversas alheias, bisbilhotar correspondências, divulgar boatos levianos. De acordo com Barbosa :

> Os acontecimentos policiais têm cada vez mais a preferência do público. As grandes massas desdenham a notícia se "o político x descobriu uma fórmula ou apresentou um projeto capaz de salvar a pátria". Mas se há : "uma tragédia na rua tal, com tiros, facadas, mortes, uma torrente de sangue e diversas outras circunstâncias dramáticas, as turbas se interessam, vibram, têm avidez de detalhes, querem ver os retratos da vítimas, dos criminosos, dos policiais empenhados na captura destes." [185]

Dentre os gêneros "literário-jornalísticos", a reportagem é o que mais facilmente se adapta às novas temáticas que começam a ganhar as páginas dos jornais. A narrativa sequencial de uma história com começo, meio e fim, que usa todos os artifícios literários presentes no drama, aliados à verossimilhança, essencial no realismo, (elementos que se tornaram clássicos também no folhetim), faz com que o público se

---

[183] CASTRO, op.cit., p.47

[184] Idem, ibidem.

[185] Extrato do Jornal *O Paíz* de 26 de maio de 1914, p.12.

sinta parte daquela história. Afinal, para ele, trata-se de uma história (ainda que recheada de elementos ficcionais) que aconteceu com alguém (real) que poderia ser o vizinho que mora ao lado, o colega de repartição, a cunhada, o sogro ou a filha de um amigo. Outra tática que começa a ser usada nesse jornalismo sensação é a participação efetiva do leitor. Alguns jornais promoviam concursos oferecendo prêmios em dinheiro à melhor "reportagem" enviada por um leitor. O texto vitorioso era, seguramente, reelaborado. Assim, mesmo abusando sistematicamente de elementos ficionais, a história é percebida como real, porque permite uma identificação imediata entre as emoções narradas pelo repórter e as vivenciadas pelo leitor. O sensacional contido no relato é visto, então, como algo extremamente sedutor e contribui para consolidar ainda mais o arquétipo heroico a que o imaginário coletivo associava a imagem do repórter. Subindo morros, perambulando pelas zonas boêmias das cidades, esquadrinhando o lado oculto das religiões brasileiras, esses profissionais passam a escrever verdadeiras crônicas do cotidiano, sem, no entanto, guardar nenhum limite entre a realidade e a ficção.

3.3 SOBRE O JORNALISMO QUE FICCIONALIZA-SE: UMA BREVE REFLEXÃO

Dialogando com Paul Ricoeur, a pesquisadora Marialva Barbosa[186] pondera que, ao imitarem as experiências vividas pelos leitores, as narrativas sensacionalistas se projetam para fora de si mesmas. O texto falando de outrem sempre impele o leitor a mergulhar nas suas próprias vivências, pois a narrativa esboça um mundo que, mesmo fictício, mantém-se passível de ser ofertado à apreciação crítica dos leitores. O mundo do texto pode ser imaginário e o mundo do leitor real, no entanto, esse mundo real no qual o leitor está inserido é capaz de reconstruir o universo imaginário.

> Trazendo o seu mundo para as páginas daquela publicação, ofertando seus sentidos para transformar a realidade sob forma de texto, o leitor começa a preencher as lacunas do texto antes mesmo de sua produção. O confronto existente entre autor e leitor, cada um trazendo recursos opostos para o combate que se realiza na leitura e na interpretação,[187] começa, portanto, antes mesmo da produção textual. Caso a informação do leitor seja validada pelo jornal – transformando-se em notícias –, o seu mundo real se transforma em ficção impressa, passando a ser de um universo abrangente de leitores.[188]

Seguindo no diálogo com Barbosa, percebemos, portanto, que, descobrindo os espaços vazios que foram deixados ao longo do narrativa, o leitor acaba, no ato da leitura, completando os lugares de indeterminação. Através do ato de ler o texto, a história se torna uma produção comum entre autor e leitor. Na releitura, feita por pessoas diferentes, é possivel descobrir novas maneiras de preencher os espaços vazios, conferindo à narrativa diferentes interpretações. Por fim, as novas formas de ver o mundo e de reconfigurar a realidade que a leitura acaba inspirando, muitas vezes, retornam sob a forma de novas histórias para as páginas do próprio jornal.

Através do ato de contar histórias, o jornal abre, para seus leitores, as portas do reino do "como se", um universo intrínseco à ficção literária. O mundo das coisas contadas exige um pacto entre autor e leitor que estabelece que, naquele texto, o jornal está falando de um fato ou de um acontecimento, "como se" ele tivesse acontecido

---

[186] RICOEUR, Paul: "Mimèsis, référence et refiguration dans le Temps et récit". In : *Études Phénoménologiques.* N°11, tomo 6. Bruxelles. Éditions Ousia,1990.
[187] Idem, ibidem p. 39
[188] BARBOSA, op.cit., 2007, p. 64

exatamente daquela forma, "como se" fosse verdade. Cabe ao leitor cumprir a sua parte nesse pacto, ou seja, aceitá-lo no ato da leitura como verdadeiro. O pacto tem que ser possível. O leitor (por razões políticas, filosóficas, morais, etc) tem que querer acreditar. E assim, edifica-se o universo da ficção.

Mas se a ficção ganhava cada vez mais espaço, no jornalismo dos anos 20, afinal, que papel caberia então à literatura ?

Ao falar sobre aqueles anos, diria Carlos Drummond de Andrade:

> [...] tomamos de assalto o Diário de Minas, gravíssimo órgão do Partido Republicano Mineiro, o partido que dominava a política estadual e dava as cartas no Brasil. Seus chefes não tomavam conhecimento e não liam jornal. Deixavam que nos esbaldássemos em artigos, poesias, entrevistas polêmicas, concursos literários e o mais [189]

E como se de fato não se dessem conta de quão política era aquela literatura, Drummond continua :

> [..] um movimento modernista que o governo tolerava porque não se interessava por literatura.O governo só se preocupava com a política. Nós tínhamos desenvolvido assim uma linha muito rigorosa em matéria de politica e em literatura podíamos fazer o que quiséssemos.[190]

[189] ANDRADE, Carlos Drummond: *Correio da Manhã* 12/07/1952

[190] ANDRADE, Carlos Drummond apud CURY, Maria Zilda Ferreira: *Horizontes Modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal.* Belo Horizonte: Autêntica,1998, p.97. (Informação verbal.)

3.4 GRACILIANO RAMOS E A GERAÇÃO DE 22

Diante da falta de critério que imperava na produção jornalística brasileira, até o início dos anos cinquenta, não surpreende o fato de que, quando as tentativas de normatização da linguagem e de estabelecimento de princípios éticos começaram a ser adotadas, tenham provocado um enorme desconforto dentro de uma parte da classe jornalística, já que muitos dos profissionais de então eram um produto genuíno dessa imprensa extremamente vinculada ao universo ficcional. Paradoxalmente, dentre os precursores das mudanças na linguagem e no conteúdo apresentados pelos jornais, estariam pesos pesados da nossa literatura, exercendo o papel de *copy desks*, como: Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Graciliano Ramos. Mas vamos, enfim, ao princípio dessa história.

Lima Barreto talvez tenha cometido o "pecado" de nascer fora do seu tempo. Isso porque, no que tange à literatura, na *Belle Époque* brasileira não havia mais espaço para o antigo poeta maldito, ou seja, para o escritor romântico que no século anterior vangloriava-se de defender uma arte pura e ideológica, a arte pela arte. Não. O literato parnasiano era deveras sofisticado para tanto. A Academia Brasileira de Letras cobrava, dos seus célebres imortais, classe e compostura. Lima Barreto foi um dos últimos arautos, na sua geração, desse escritor "anti-herói", numa época em que a boêmia literária se dividia por castas. A elite frequentava a Colombo, os menos ilustres e, consequentemente, mais idealistas, como Lima, o café Papagaio. Morreu pobre, aos 41 anos de idade, após uma vida atribulada pelo alcoolismo e por várias internações psiquiátricas. Defendia uma literatura e um jornalismo militantes. Mas nutria, ao mesmo tempo, uma enorme decepção pelo último :

> No Jornal, compreende-se escrever de modo diverso do que se entende literariamente. Não é um pensamento, uma emoção, um sentimento que se comunica aos outros pelo escritor; não é o pensamento, a emoção e o sentimento que ditam a extensão do que se escreve. No jornal, a extensão é tudo e avalia-se a importância do escrito pelo tamanho; a questão não é comunicar pensamentos, é convencer o público com repetições inúteis e impressioná-lo com o desenvolvimento do artigo.[191]

[191] BARRETO, Lima: *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Garnier,1990, p.223.

Para Lima, o escritor tinha a função social de criticar o mundo que o circundava. Com um estilo bem brasileiro, impregnado pelo linguajar típico do carioca, investiu na temática social, privilegiando os pobres, os boêmios e os arruinados, e recriando, simultaneamente, um panorama social da existência miserável e triste dos subúrbios. No que concerne ao estilo, foi, enfim, um escritor em transição. Por um lado, ainda mantinha-se fiel ao realismo/naturalismo do final do século XIX, por outro, sua prosa era simples, enxuta, muito próxima da explosão modernista que viria a seguir. Com isso, tornou-se, esteticamente, um solitário. Rejeitado por críticos, jornais e editores, enfrentou muitas dificuldades para publicar seus livros - não propriamente por sua origem, classe social ou raça - mas por não se adequar aos padrões éticos e estéticos nem ao refinamento retórico, que a classe literária importava da Europa. Seu estilo era despojado, fluente e coloquial, muito próximo da língua e do povo brasileiro. Mas longe, muito longe da retórica afrancesada dos acadêmicos parnasianos. "*Nos textos de Coelho Neto ou Rui Barbosa a palavra servia de anteparo entre o homem, as coisas e os fatos. Em Lima, as frases jamais brilhavam por si mesmas, isoladas e insólitas - como na linguagem parnasiana - mas deixavam transparecer naturalmente a paisagem, os objetos e as figuras humanas*"[192] O autor de *O triste fim Policarpo Quaresma* acabaria, assim, sendo uma grande influência para a geração que viria a seguir. Antes tivesse tido como companheiros Oswald e Mário de Andrade, Menotti Del Picchia ou Drummond. Foi da geração de Bilac. Morreu, justamente, em 22. Se tivesse nascido naquele ano, talvez, não fosse condenado à fogueira da solidão por tantos pecados linguísticos.

Articulando argumentos de Francisco de Assis Barbosa, Agripino Grieco e Sérgio Milliet, Werneck Sodré resume, com habilidade, o saldo que ficou dessa história:

> Mas o que Lima Barreto foi, sem a menor dúvida - com ser "o maior e o mais brasileiro dos nossos romancistas" [193] - foi o primeiro dos modernistas: " lembro-me da grande admiração que tinha por Lima Barreto o grupo paulista de 1922 - depõe Sergio Millet. O triste fim de Policarpo Quaresma, principalmente, nos entusiasmava. Alguns dentre nós, como Antônio de Alcântara Machado, andavam obcecados. (...) **O que mais nos espantava então, era o estilo direto, a precisão descritiva da frase, a atitude antiliterária do escritor, a limpeza de sua prosa, objetivos que os modernistas também visavam**. Mas admirávamos por outro lado a sua irreverência fria, a quase crueldade

[192] BOSI, Alfredo: *História Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo:Cultrix, 1972, p.357
[193] GRIECO, Agripino em Vivos e Mortos, Rio de Janeiro, 1959.

> científica com que analisava uma personagem, a ironia mordaz, a agudeza que revelava na marcação dos caracteres.[194] Lima Barreto sabia da superficialidade da cultura dos letrados mais conhecidos e festejados e não os poupava, não lhes prestava nenhuma homenagem, não lhes tinha o menor respeito: "A sua simplicidade de maneiras permitia mesmo certas liberdades. E um dia, Peregrino Júnior, o mais jovem repórter da imprensa carioca, teria a lembrança de aconselhar o mestre a deixar a bebida, ou a beber menos, pois do contrário acabaria não produzindo mais nada, e se prejudicando como tantos outros. O romancista teria respondido com uma piada ao rapazola, olhando-o por cima: - "Que nada, menino. O que prejudica os nossos literatos não é a cachaça. É a burrice."[195] [196]

No livro *Pena de Aluguel*, a pesquisadora Cristiane Costa relata :

> Uma vez virada a página da modernidade, havia pressa em renegar o passado. Oswald de Andrade, antes da Semana de 22, mantinha ótimas relações com o grupo carioca de Olavo Bilac, José do Patrocínio Filho e Medeiros e Albuquerque, jornalistas escritores que exercitavam sua veia humorística no jornal *O Pirralho*, fundado por ele, em 1911. Depois de se tornar modernista, não perdia a oportunidade de criticar os velhos colegas da imprensa, da boêmia e de porta de livraria. Especialmente a "parlapatice léxica do Sr. Coelho Neto" e a "cantata decassílaba de Bilac". Pregava uma "poesia bem nossa", que esquecesse de vez "a infamíssima Florença e a Grécia pavorosa de Péricles", buscando inspiração nos "jornais de hoje e nos fatos de nossa vida pessoal."[197]

Mas Oswald iria ainda mais longe, no livro de memórias: *Um Homem sem profissão* : "*Não é verdade que eu andasse com Olavo Bilac. Andava com Di Cavalcante*."[198]

E ainda:

> Os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação. Bilac e Coelho Neto, Coelho Neto e Bilac. Houvera um surto de simbolismo com Cruz e Souza e Alphonsus de

[194] Artigo publicado no jornal: O Estado de São Paulo de 11 de setembro de 1948.
[195] Trecho extraído por Sodré do livro de Francisco de Assis Barbosa : *A vida de Lima Barreto*.
[196] SODRÉ, Nelson Werneck: op.cit., p.339. (Grifo nosso)

[197] COSTA, Cristiane :*Pena de Aluguel. Escritores Jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005,p.104

[198] ANDRADE, Oswald: *Um Homem sem profissão: memórias e confissões.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.202

> Guimaraens, mas a literatura oficial abafa tudo. Bilac e Coelho Neto, Coelho Neto e Bilac.[199]

Dialogando com Alfredo Bosi em *História Concisa da Literatura Brasileira,* percebemos que a prosa revolucionária do grupo de 22 - *Macunaíma; Memórias Sentimentais de João Miramar; Brás, Bexiga e Barra Funda* – abriu caminho para formas mais complexas de ler e narrar o cotidiano. Houve uma ruptura com uma psicologia convencional que acabava encobrindo a relação do escritor consigo mesmo e com o mundo. E assim, tanto o movimento modernista quanto os abalos em torno da década de trinta – a crise cafeeira, a Revolução, o acelerado declínio do nordeste e as fendas nas estruturas locais – conduziram a uma ficção marcada pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim, por uma retomada do estilo naturalista.

Ainda acompanhando os estudos do pesquisador, podemos dizer que, uma vez que *o realismo absoluto* é muito mais um modelo ingênuo e um limite da velha concepção mimética de arte do que uma norma efetiva para a criação literária, o novo romance, que surge a partir dos anos trinta, teve que passar por uma apreciação meticulosa de interpretações da vida e da História para conseguir dar sentido aos seus enredos e às suas personagens. Os romancistas de trinta terminaram, assim, por substituir o realismo "científico e impessoal" do século XIX, por uma visão mais crítica das relações sociais.

E, na medida em que a tensão atingia o nível da crítica, os fatos assumiam uma significação bem menos ingênua e passavam a revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no homem, conseguindo, dessa forma, alcançar densidade moral e verdade histórica bem mais profundas. Há também, nesse romance, uma menor exploração dos tipos secundários. Os personagens passam a ser tratados em função da sua relação com a paisagem e com a realidade sócio-econômica a que pertencem (Vidas *Secas, São Bernardo*) e é a partir dessa relação que a narrativa se desenvolve.

Para Bosi, o socialismo, as teorias de Freud e mesmo o catolicismo existencial que passaram a servir de chave para decifrar o homem em sociedade, também sustentariam ideologicamente o novo romance. O homem comum assume, novamente, o papel de protagonista no lugar dos estetas Decadentistas. Difunde-se, ainda, o gosto pela análise

[199] Idem, ibidem, p.125

psíquica e pela notação moral. No mundo, teriam destaque escritores que deram exemplo de um "realismo bruto" mostrando, nos romances contemporâneos ao fascismo, ao racismo e ao stalinismo, um homem que se dissolve na massa. Dessa geração faziam parte: Hemingway, Cadwell, Faulkner, Lawrence, Malraux e Céline. No Brasil, essa mesma estrutura narrativa podia ser vista em autores como: Graciliano Ramos, Jorge Amado, Érico Veríssimo e Marques Rabelo.

Curiosamente, esse novo realismo literário, que marca as décadas de trinta e quarenta, iria oferecer, de bom grado, seus elementos estilísticos aos textos jornalísticos, quando eles, a partir dos anos cinquenta, começassem a renegar, com veemência, seus traços subjetivos e ficcionais. Na verdade, após terem trocado, claramente, de lugar, nos anos trinta, jornalismo e literatura fundem-se e confundem-se, tanto na linguagem quanto no conteúdo, quando decidem fazer o caminho de volta. Podemos concluir que o papel do movimento modernista na reestruturação da linguagem jornalística - da segunda metade do século XX - foi importantíssimo, já que o novo modelo de escrita que ganhou forma nas páginas dos cotidianos começou a ser esculpido pelas mesmas mãos que, em 22, propuseram uma nova linguagem literária**.**

Desde 1912, quando voltou da Europa com o *Manifesto futurista* de Marinetti na bagagem, Oswaldo de Andrade começava a plantar a semente que eclodiria em 1922. Os modernistas desejavam uma renovação radical na forma de compor e de estruturar o texto e, para tanto, propunham uma nova escrita que abdicasse dos termos arcaicos que serviam de base para a ênfase oratória, a eloquência e o hieratismo parnasiano. Rejeitavam, ainda, o aprisionamento da linguagem nas preocupações com a rima e com a métrica e a rigidez gramatical que caracterizava a dicção lusitana. Apregoavam, enfim, a necessidade de uma nova forma de expressão que se contrapusesse ao academicismo e ao tradicionalismo e que fosse mais adequada à representação da vida e dos problemas contemporâneos.

A nova linguagem, proposta por Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira , Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo, dentre outros, seria primeiramente difundida nas páginas dos jornais paulistanos. Como bem

lembra a pesquisadora Maria de Lurdes Eleutério[200], no momento em que comemorávamos o centenário da independência, enquanto a imprensa carioca se ocupava em ilustrar com elegância e sofisticação gráfica o dia a dia da capital da República, em São Paulo, os jovens intelectuais repensavam nossa produção artística, tentando, através dos periódicos, direcionar toda e qualquer produção cultural para a busca de uma identidade nacional. A semana de arte moderna de 1922 acabaria se tornando, portanto, um ícone dessa necessidade vigente de se definir o que era a cultura brasileira, o sentir brasileiro e os nossos modos de expressão particulares, no momento em que celebrávamos um século da independência política de Portugal.

As publicações modernistas, que surgem em profusão na esteira deixada pela semana de arte de 22, bem como a ideologia que seus adeptos divulgavam, fosse polemizando na grande imprensa, fosse através de obras literárias, tinham como principais objetivos romper radicalmente com os critérios parnasianos e introduzir inovações nos mais diversos segmentos da linguagem. Nesse sentido, Oswald de Andrade teve um papel singular. Colaborador ativo nos principais órgãos da imprensa paulista, ele abriu espaço para inovações que iam desde os caracteres de pontuação e do formato gráfico como o texto se apresentava, até as estruturas léxicas, sintáticas ou mesmo fonéticas do texto.

Além de ser o principal articulador, Oswald era também o mais rebelde membro do grupo de 22. Pretendia revolucionar não apenas a arte, mas também os costumes, as instituições e a vida social como um todo. Com ideias visionárias anunciava:

> "A geração brasileira de intelectuais que encabeça o movimento de renovação de modo nenhum está disposta a abdicar dos seus direitos adquiridos. Ela é que há de dirigir os destinos desse país. Ela saberá tomar conta da política como da imprensa, da orientação social como da estética e da pedagogia.[201]

A arma para tomar o poder? "*nada de revolução: o papel impresso é mais forte que as metralhadoras.*" Falava de um instrumento de artilharia o qual conhecia e dominava muito bem. Embora se autodefinisse como um homem sem profissão, só a morte o

[200] ELEUTÉRIO, op.cit., p.97

[201] ANDRADE, Oswald. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990,p.39

levaria a deixar o jornalismo. Começou sua carreira na imprensa, em 1909, como redator e crítico teatral do *Diário Popular*. Colaborou ainda no *Correio da Manhã*, na *Folha de São Paulo*, no *Jornal do Commércio* e no *Correio Paulistano*, pelo qual foi enviado a Paris como correspondente internacional. A vivência parisiense, aliás, seria determinante na sua carreira literária. Fazia parte do grupo que compunha a elite burguesa e culta de São Paulo. Filho de uma família abastada, pôde ainda bem jovem viajar para a Europa (1912), onde entrou em contato com a boêmia estudantil francesa e conheceu o futurismo ítalo-francês. De acordo com Alfredo Bosi, só um grupo cuja curiosidade intelectual pudesse ser alimentada por viagens à Europa, contato com os últimos lançamentos literários, além da oportunidade de assistir a concertos e visitar exposições de arte mundo a fora poderia, naquele contexto, redefinir efetivamente o quadro da literatura no país.

Foi justamente o que aconteceu. Às vésperas da segunda guerra mundial, uma parcela dos escritores brasileiros que fazia parte dessa elite partiu para a Europa, onde teve a possibilidade de assimilar diversos elementos de uma literatura em crise. Em Paris, Oswald pôde conhecer o Manifesto-Fundação de Marinetti, publicado em 1909, no *Fígaro*, além de ver Paul Fort ser coroado como príncipe dos poetas franceses. Da mesma forma, Manuel Bandeira entra em contato com Paul Eluard, na Suíça, deixando-se contaminar pelo neo-simbolismo. Ronald de Carvalho colabora na fundação de uma revista de vanguarda futurista portuguesa, *Orfeu*, que se dedicava à divulgação de poetas como Fernando Pessoa e Sá Carneiro. E ainda, Tristão de Ataíde e o próprio Graça Aranha travaram contato com as vanguardas centradas em Paris, onde se destacavam escritores como: Apollinaire, Max Jacob e Blaise Cenders.[202]

Voltando a São Paulo, Oswald optou por se dedicar ao jornalismo cultural, embora seus textos sempre trouxessem, nas entrelinhas, uma profunda análise política. Além de atuar na grande imprensa, também criou seus próprios veículos, como as revistas *O Pirralho* (1911-1918) e *Papel e Tinta* (1920). Lançou ainda, logo após o *Manifesto Antropofágico*, a *Revista Antropofagia*, que saía como um apêndice do *Diário de São Paulo*. Publicaria ainda, em 1931, o jornal *O Homem do Povo.*

[202] BOSI, op.cit.,1972, p.374.

Grande agitador cultural, político, crítico, jornalista e literato, esse homem sem profissão iria passar praticamente toda a vida transitando entre o jornal e o livro, usando um em proveito do outro e os dois, na difusão dos seus ideais. Oswald iria transformar em atitude crítica o que para Lima Barreto foi uma militância. Contra os cânones, seria explícito: "*A poesia existe nos fatos*".

Os fatos eram, realmente, imperativos para essa nova geração de escritores, bem como a forma como deveriam ser articulados. Anos depois, Drummond, um escritor que praticamente atravessou o século XX, fala, no Livro *Tempo Vida e Poesia*[203], de quão essencial foi o diálogo com a linguagem jornalística para aquela atividade literária. Fiel ao grupo modernista de São Paulo, o poeta também defendia um novo formato textual, ou seja, uma narrativa mais objetiva, precisa e sucinta. Acreditava ser a atividade jornalística essencial para esse novo texto, pois priorizava, enfim, uma literatura capaz de extrair dos fatos sua essência poética:

> Sempre gostei de ver o sujeito às voltas com o fato, tendo de captá-lo e expô-lo no calor da hora. Transformar o fato em notícia, produzir essa notícia do modo mais objetivo, claro, marcante, só palavras essenciais. Ou interpretá-lo, analisá-lo de um ponto de vista que concilie a posição do jornal com o sentimento comum, construindo um pequeno edifício de razão que ajude o leitor a entender e concluir por si mesmo: não é um jogo intelectual fascinante? E renovado todo dia! Não há pausa. Não há dorzinha pessoal que possa impedi-lo. O fato não espera. O leitor não espera. Então você adquire o hábito de viver pelo fato, amigado com o fato. Você se sente infeliz se o fato escapou à sua percepção. [204]

E ainda, sobre a relação entre o Jornalismo e a Literatura:

> O jornalismo é a escola de formação e de aperfeiçoamento para o escritor, isto é, para o indivíduo que sinta compulsão de ser escritor. Ele ensina a concisão, a escolha das palavras, dá a noção do tamanho do texto, que não pode ser nem muito curto nem muito espichado. Em suma, o jornalismo é uma escola de clareza de linguagem, que exige antes clareza de pensamento. E proporciona o treino diário, aprendizagem continuamente verificada. Não admite preguiça que é o mal do literato entregue a si mesmo. O texto precisa saltar do papel, não pode ser um texto qualquer. Há páginas de jornal que são dos

[203] ANDRADE, Carlos Drummond: *Tempo Vida e Poesia*. Rio de Janeiro. Record, 1987.
[204] Idem, ibidem, p.33

> mais belos textos literários. E o escritor dificilmente faria se não tivesse a obrigação jornalística.[205]

O *Correio Paulistano* seria um dos jornais de maior importância em toda essa agitação literária que começou com a semana de Arte Moderna de 22 e se estendeu até 1930, como afirmou Oswald de Andrade, posteriormente, em uma entrevista concedida ao próprio *Correio*, em 1949:

> *Antes da Semana e por ocasião das três históricas noitadas no* municipal o velho órgão exerceu um papel de primeiro plano na divulgação das nossas ideias e dos objetivos que pretendíamos: *O Correio Paulistano* pôs-se à disposição dos modernistas, não os hostilizando, como faziam outros jornais, e dando notícias das opiniões de nosso grupo, principalmente por meio da crônica de Hélios, isto é, do Sr. Menotti Del Picchia.[206]

A verdade, entretanto, é que Oswald soube, como poucos, usar não só o *Correio,* mas todos os órgãos da imprensa aos quais teve acesso, para divulgar a ideologia modernista. Para propor uma nova linguagem que fosse nossa, cotidiana, sem literalidades e – por que não dizer – de certa forma, jornalística[207], ele usaria os jornais para expor sua crítica, não poupando os colegas literatos, como na entrevista concedida a *O jornal,* em 1925:

> Porque o nosso cérebro precisa é de um banho de estupidez, de calinada bem nacional, brotada dos discursos das câmaras, dos comentários da imprensa diária, das folhinhas enfim, de tudo quanto representa a nossa realidade mental. O resto é desarmonia quando não é falsidade. Veja o intelectualismo do Senhor Graça Aranha como é postiço. Esse literato é um simples pedante que pretende elevar a sua confusão de ideias importadas à altura de um fenômeno brasileiro. [...] Chamei Pau-Brasil à tendência mais rigorosamente esboçada nos últimos anos em aproveitar os elementos desprezados da poesia nacional. [...] O contrário da parlapatice léxica do Sr. Coelho Neto e da cantada decassílaba de Bilac.[208]

---

[205] Ibidem, idem., p.34.

[206] ANDRADE, Oswald: op.cit., 1990, p.145

[207] Se considerarmos o conceito moderno de jornalismo.

[208] ANDRADE, Oswald: op.cit., 1990, p.22

Os principais inimigos da nova linguagem, tanto no gênero literário quanto no jornalístico, passariam a ser o adjetivo, o rebuscamento linguístico e o beletrismo. A linguagem escrita deveria estar o mais próximo possível da linguagem falada. Nos jornais, estava declarada a guerra ao "Nariz de Cera". Uma introdução como as que David Nasser ou Nelson Rodrigues faziam para suas matérias, seria impensável para Graciliano ou para Drummond. Em 1943, Franklin de Oliveira abriu, da seguinte forma, uma matéria da Revista *O Cruzeiro* sobre a exposição de Portinari:

> Manhã lúcida como um diálogo de Platão. Estávamos em casa de um homem cujas mãos criaram mundos terror, emprestaram a telas brancas e frias o frêmito violado das palpitações cósmicas, arrancaram a insensibilidade química das tintas àqueles ritmos que compõem a música eterna do coração humano, pêndulo sentimental da vida [...][209]

Um texto inconcebível para um Graciliano Ramos, por exemplo, que propunha, para o Jornalismo e para a Literatura, princípios e regras que poderiam, perfeitamente, tanto terem sido extraídas de uma cartilha modernista quanto de um "manual de redação e estilo". Em 1948, durante uma entrevista, Graciliano afirma:

> Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. "A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer."[210]

No *Manual de Redação e Estilo* do Jornal *O Estado de São Paulo,* podemos encontrar as seguintes orientações:

> Seja claro, preciso, direto, objetivo e conciso. Use frases curtas e evite intercalações excessivas ou ordens inversas desnecessárias.

---

[209] OLIVEIRA, Franklin apud CARVALHO, Luiz Macklouf: *Cobras criadas: David Nasser e O Cruzeiro*. São Paulo: Senac, 2001, p.71

[210] RAMOS, Graciliano apud MORAES, Denis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.p.295

> Não é justo exigir que o leitor faça complicados exercícios mentais para compreender o texto. [...] Tenha sempre presente: O espaço hoje é precioso; o tempo do leitor também. Despreze as longas descrições e relate o fato no menor número possível de palavras. Dispense igualmente do texto preciosismos ou expressões que pretendem substituir termos comuns, como causídico, edilidade, soldado de fogo, elenco de medidas, data natalícia [...] Proceda da mesma forma com as palavras e formas empoladas ou rebuscadas, que tentam transmitir, ao leitor, mera ideia de erudição.[211]

Uma análise mais meticulosa do romance *Vidas Secas* nos deixa a sensação de que ele foi escrito seguindo tais orientações. Entretanto embora num primeiro momento essa nos pareça a alternativa mais lógica, curiosamente, não foi a linguagem jornalística que serviu de paradigma para a arte literária. Ao contrário, foi a literatura, que nasceu com o movimento modernista, que trouxe para o jornalismo as regras que iriam perdurar, a partir da segunda metade do século XX até os dias de hoje. Isso faz ainda mais sentido quando nos recordamos dos caminhos que muitos veículos da grande imprensa começaram a tomar nos anos vinte, levando o conteúdo jornalístico a um profundo mergulho no universo ficcional.

Na década de 50, após passar por um longo período sob a tutela do Estado Novo, mais uma vez os periódicos brasileiros viveriam tempos de mudanças. Dentre os precursores dessa nova transformação, estariam profissionais da área que, após viverem algum tempo nos EUA, examinaram a imprensa de lá e tentaram adaptar as técnicas e os conceitos americanos à realidade do jornalismo brasileiro. Eram eles: Pompeu de Souza, Danton Jobim, Samuel Wainer e Luís Paulistano. A partir dos anos 40, uma nova linguagem começa a ser, aos poucos, introduzida pelas mãos desses pioneiros. Não sem resistências, afinal, desde a independência de Portugal, a nossa principal referência cultural era a Europa e, sobretudo, a França. Indo ainda mais longe, conforme relata Werneck Sodré:

> A atitude comum da pessoa culta, no princípio do século, é de admiração pela Europa, mas de desprezo pelos Estados Unidos. Bastos Tigre visita-os em 1906 e dá suas desoladoras impressões a Emílio de Menezes em carta: "Quisera escrever-te uma longa carta, dando-te minhas impressões desta infame terra. (...) Dir-te-ei apenas que isto é o país por excelência, do mercantilismo, do interesse, do egoísmo brutal. (...) povo utilitário e mercantil como este, bem podes

[211] MARTINS Filho, Eduardo Lopes: *Manual de Redação e Estilo de O Estado de São Paulo*. São Paulo: O Estado de São Paulo,1997,p.15.

> aquilatar quão longe está a arte de suas cogitações. (...) Junto a esta encontrarás o tema para a tua faiscante blague na Colombo. É uma notícia que cortei do New York Herold, o mais rico, o maior, o mais escandaloso e o mais mentiroso dos jornais do sistema planetário. Podes julgar, por este telegrama, o que é a imprensa ianque.[212]

Considerando que essa barreira imposta à ideologia americana persistiria ainda, ao longo de quase toda a primeira metade do século, podemos imaginar a ousadia do chefe de redação do *Diário Carioca*, Pompeu de Souza, que - ao lado de Danton Jobim (Diretor de redação) e Luís Paulistano (chefe de reportagem) - introduz, em 1951, aquelas que seriam as diretrizes do jornalismo contemporâneo no Brasil. O *Diário* é o primeiro jornal a adotar o lide como norma e, ainda, o pioneiro na criação de um Manual de Redação com regras que deveriam ser seguidas à risca para a construção de um texto jornalístico. Dentre os principais tópicos apresentados pelo manual podemos citar:

> Redação - Ocupar o primeiro parágrafo das notícias com: - Um resumo das principais e mais recentes informações do texto, esclarecendo o maior número das perguntas relativas ao acontecimento: o que? , quem? , onde?, como?, e porque?; ou:- um aspecto mais sugestivo e suscetível de interessar o leitor no acontecimento. [...]-Ordenar o desenvolvimento do resto da notícia pela hierarquia da importância e atualidade dos pormenores. - usar parágrafos curtos e evitar palavras desnecessárias, qualificativos, principalmente tendenciosos, e frases feitas. Só excepcionalmente usar parágrafos com mais de quatro linhas datilografadas. [...] Cabeças[213] - Evitar palavras desnecessárias (especialmente adjetivos) e frases feitas. - Conter um verbo, explícito ou implícito; de preferência, na voz ativa no presente ou no futuro. - Reduzir o emprego do artigo ao estritamente necessário.[214]

Anos mais tarde, diante de uma plateia americana, Danton Jobim explicaria, da seguinte forma, a resistência dos brasileiros às novas regras: "*o fato é que nós, latinos, simplesmente não gostamos de manuais. Os franceses, como os brasileiros ou os argentinos, preferem a improvisação e não acreditam muito no sistema*"[215]

---

[212] SODRÉ, op.cit.,p.295.

[213] Observação: No jargão Jornalístico, "cabeça" é o nome dado à introdução da matéria

[214] Texto extraído de: Diário Carioca: O máximo de um jornal no mínimo de espaço. In: *Cadernos da Comunicação*. Série memória; v 9; Publicação da Secretaria Especial da Comunicação Social da prefeitura do Rio de Janeiro, 2003. p. 104 a 106.

[215] JOBIM, Danton apud SILVA, Carlos Eduardo Lins da: *O adiantado da hora : A influência americana sobre o jornalismo brasileiro.* São Paulo: Summus, 1990, p.78

Já no livro: *Impressões do Brasil - A imprensa brasileira através dos tempos – Rádio Jornal, TV,* é o próprio Pompeu de Souza que narra, ao jornalista Cláudio Mello e Souza, sua experiência à frente dessa transformação:

> Eu comecei a reforma do *Diário Carioca* durante o carnaval de 1950. Estava de folga na Faculdade de Jornalismo e aproveitei para mudar tudo. **Os jornais eram todos redigidos na técnica do "nariz de cera", fazendo especulações puramente subjetivas, especulações filosóficas, uma subliteratura**. Eu me convenci que não dava mais para você escrever para jornal na base do "nariz de cera". O leitor acabava por se transformar num corredor de obstáculos. Ele procura parágrafos para procurar notícia, que estava muitas vezes no "pé" da matéria. Implantei o *copydesk* e redigi aquilo que os americanos chamaram de *study book* e que eu chamei de "Regras de Redação do Diário Carioca". Inicialmente, as reformas causaram um verdadeiro escândalo. O Lacerda, naquela época, tinha criado a *Tribuna da Imprensa.* Ele pegou o study book do diário carioca, acrescentou umas piadas ótimas e fez o da tribuna. Era praticamente o mesmo manual. Bem, mas o que eu pretendia era narrar o acontecimento não mais na ordem cronológica nem na ordem lógica, e sim na ordem psicológica, para que tudo ficasse claro para o leitor. O Osório Borba não me perdoou. Dizia que eu estava deformando o jornalismo e a língua, que estava acabando com o verbo, suprimindo os artigos. **O Nelson Rodrigues, que estava naquela altura brigado comigo, passou a me chamar de "o pai dos idiotas da objetividade"**.[216]

Tanto Pompeu de Souza quanto Danton Jobim pautaram a reforma do *Diário Carioca* sob os seguintes alicerces: "*O uso do lide - primeiro parágrafo da matéria impressa, onde consta o fato principal ou o mais importante de uma série; incorporação progressiva de usos propostos na literatura pós-modernista de 1922, para aproximar a escrita da fala corrente brasileira."* E ainda: *Os redatores do Diário eram leitores de Graciliano Ramos, cujo estilo enxuto tomavam como modelo*.[217] A razão da escolha do texto de mestre Graça como padrão? Se era para banir os adjetivos, ninguém melhor do que um "escritor substantivo".

A imprensa teve sempre uma presença forte na história de Graciliano, tanto na vida quanto na literatura. E talvez, de alguma forma, ela tenha contribuído para torná-lo um "escritor substantivo". Durante anos trabalhou no *Correio da Manhã*, jornal que o acolheu como "foquinha" nos primeiros anos (1914) e depois como revisor de texto,

[216]Diário Carioca: O máximo de um jornal no mínimo de espaço, op.cit., p. 103 - Grifo Nosso.
[217] Idem, ibidem, p.102

função que mais tarde ficaria conhecida como *copy desk*. Foi justamente no *Correio da Manhã* que o autor de *Vidas Secas* se tornou famoso pelos acessos de cólera durante a revisão dos textos dos colegas. Temido por uns e odiado por outros, colecionou desafetos em virtude da aversão confessa aos adjetivos: "*Ninguém nasce com adjetivos. Eles nos são aplicados quando crescemos, por amigos e por inimigos, quase sempre sem nenhum discernimento*"[218] No Romance *São Bernardo*, Graciliano analisa o embate entre o jornalismo, ainda literário de então, e a literatura modernista, que ambicionava retratar o real. Paulo Honório, protagonista do romance, contrata o redator da revista *O Cruzeiro,* Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, para narrar a história de sua vida. O diálogo entre os dois traduz a dialética entre o uso de uma linguagem mais coloquial, proposta pelos modernistas e o beletrismo, "o jornalismo ficcional" que ainda imperava em muitas redações:

> Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator de O Cruzeiro apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:
> - Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há quem fale dessa forma!
> Azevedo Godim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.
> - Não pode? _ Perguntei com assombro. - E por quê?
> Azevedo Godim respondeu que não pode porque não pode.
> - Foi assim que sempre se fez. A literatura é a literatura, seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia.[219]

Já Luís da Silva - personagem-narrador de *Angústia*, um jornalista com pretensões literárias - critica a literatice jornalística, quando analisa a própria linguagem:

> A minha linguagem é baixa, acanalhada. Às vezes sapeco palavrões obscenos. Não os adoto escrevendo por falta de hábito e porque os jornais não os publicariam, mas é minha maneira ordinária de escrever quando não estou na presença dos chefes.[220]

[218] RAMOS, Graciliano : *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1980 B, p.89
[219] RAMOS, Graciliano : *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1980 C, p.8-9

[220] RAMOS, Graciliano : *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1980 A, p.51

Luís da Silva chega mesmo a menosprezar-se como jornalista, pelo que sabia fazer com os adjetivos, acordando-os conforme a "notícia encomendada":

> Às vezes eu estava espremendo o miolo para obter uma coluna de amabilidades ou descomposturas. É o que sei fazer, alinhar adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda.[221]

A rigidez gramatical de Graciliano, sua preocupação com a forma, com a ortografia e com o ato de escrever bem – obsessão de um autor que afirmava preferir saber ler e escrever a ter canudo de papel – também resvala para o personagem. Luís choca-se ao se deparar com a ausência da vírgula e do hífen em uma frase pichada em um muro:

> "Proletários, uni-vos." Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro, numa letra que aumentava e diminuía [...] Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispenso as vírgulas e os traços. Queriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então? Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isso não vale nada? Pois sim. E só pegar um carvão e sujar a parede. [...] Senti despeito. Afastar-me-iam da repartição e do jornal, outros me substituiriam. Eu seria um anacronismo, uma inutilidade, e me queixaria dos tempos novos, bradaria contra os bárbaros que escrevem sem vírgulas e sem traços.[222]

Profundo conhecedor das regras gramaticais, autodidata como Machado de Assis, Graciliano apregoava tanto para a Literatura quanto para as páginas dos jornais a mesma economia de palavras e rigor linguístico. Seu texto pareceria, realmente, extraído dos manuais de redação e estilo que seriam adotados por diversos periódicos, no início dos anos cinquenta. Era irônico, sarcástico, e mesmo irascível diante de "um adjetivo intratável", "que se não harmoniza com as palavras vizinhas ou um pronome abelhudo, que se intromete onde não é chamado". Quando seu filho, Ricardo Ramos, perguntou-lhe por que ele jamais usava reticências e exclamações, respondeu: "*Reticências porque é melhor dizer do que deixar em suspenso. Exclamações porque não sou idiota para viver me espantando à toa*." E foi ainda mais longe aconselhando, na mesma conversa**,**

[221] Idem, ibidem, p.48
[222] Idem, ibidem, p.170-171

que o filho evitasse o uso de tempos verbais distintos em um mesmo período: "*Resisti, Machado de Assis fazia, até numa frase. Estava certo. Era um erro, sim. Não gramatical, mas de pensamento. Ninguém raciocina aos pulos*."[223]

Só acreditava na narrativa das experiências vividas: "*Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos*" [224]. Conseguiu, enfim, traduzir a si mesmo sempre esculpindo personagens que, de uma forma ou de outra, declaravam pedaços de suas reflexões. Em *Caetés*, por exemplo, através de um romance que o protagonista João Valério não consegue escrever, entrevemos alguns dentre os principais pontos de vista do autor, referentes à criação literária. De acordo com Antônio Cândido, em *Ficção e Confissão*, apesar dos toques de humor e do tom meio jocoso, a personagem acaba revelando como Graciliano concebia e praticava a literatura - "inclusive o apego irresistível à realidade observada ou sentida, que faz João Valério utilizar, na descrição do passado, as pessoas e os fatos do presente".[225] E se o *copy desk* Graciliano, sem pudor e nem pesar, jamais poupara de cortes os textos de seus colegas de redação, por que pouparia a literatura de um personagem, simplesmente, porque padece da angústia de um romance inacabado? Não. Ele também provaria a cólera de seu criador, aos pronomes abelhudos, aos adjetivos decorativos e aos, quase sempre, supérfluos advérbios. Enfim, até mesmo ao personagem não foi poupado o temor de quem, sob o olhar crítico de mestre Graça, ousou pendurar em um romance tantas e impróprias "miçangas literárias". Retomando Carlos Alberto dos Santos Abel, no livro: *Graciliano Ramos: cidadão e artista*[226]:

> Valério preocupa-se com os erros gramaticais. Persegue os adjetivos de enfeite e ironiza os advérbios supérfluos. Cuidados com a forma: "... tirei da gaveta o romance começado. Li a última tira. Prosa chata,

[223] RAMOS, Graciliano apud ABEL, Carlos Alberto dos Santos: *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora UNB, 1999, p.305

[224] RAMOS, Graciliano apud BUENO, Luís: *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo,2006,p.244

[225] CANDIDO, Antônio: *Ficção e Confissão.* Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006,p.106.
[226] ABEL, Carlos Alberto dos Santos: *Graciliano Ramos: cidadão e artista.* Brasília. Editora Universidade de Brasília, 1999.

> imensamente chata, com erros". [227] Os adjetivos e os advérbios são perseguidos por sua pena. Procura tornar-se também um escritor substantivo: "Corrigi os erros, pus um enfeite a mais na barriga de um caboclo, cortei dois advérbios - e passei meia hora com a pena suspensa".[228] Valério," um caeté de olhos azuis, que fala português ruim", tem também, por causa disso, "Admiração exagerada às coisas brilhantes, ao período sonoro, às miçangas literárias, o que me induz a pendurar no que escrevo adjetivos de enfeite, que depois risco..."[229] [230]

Graciliano foi, enfim, ícone de uma geração, a de trinta, que traduz o realismo bruto, social e psicológico, interditado nos jornais. Privado de sua essência, observar e narrar o mundo, o jornalismo cede seu espaço ao romance, enquanto perde-se nas esferas de uma realidade ficcional. Para, enfim, compreender as intercessões que levaram os dois gêneros a essa clara troca de lugar, nada melhor do que recorrermos à história, refazendo a trilha que conduziu a tão insólito destino.

[227] RAMOS, Graciliano: Caetés, Rio de janeiro: Record, 1980, p.22
[228] Idem, ibidem p. 23
[229] Idem, ibidem p. 222
[230] ABEL, op.cit.,p.306

3.5 A ERA VARGAS

É importante lembrar que o período histórico que começa em outubro de 1930, com a deposição do presidente eleito, Washington Luiz, e a tomada do poder por uma junta provisória - que, dias depois, transmite o governo a Getúlio Vargas - inaugura uma nova etapa na história da imprensa no Brasil. Se é fato que a censura existiu durante toda a República Velha, também é verdade que sempre houve, de uma forma ou de outra, vários jornais que burlavam aquela estrutura de repressão. Isso porque, até o final da década de vinte, apesar da vigência do pacto oligárquico (1895-1930), o poder do Estado não era monopólio de uma única liderança política, o que dava margem a governos marcados por dissidências – dentro do próprio partido governista – além de inúmeras disputas e polêmicas em torno do poder, nos vários estados da federação. Tais controvérsias políticas eram, evidentemente, narradas e exploradas à exaustão, nas páginas dos jornais.

Além disso, naquele contexto, em que a população urbana via suas necessidades e reivindicações ignoradas pelo Estado - enquanto este direcionava os seus esforços para as elites agrárias - os jornais de grande circulação dividiam-se, claramente, entre gorvernistas e oposicionistas. Os primeiros, sempre partidários da situação, tinham uma tiragem baixa, se comparados aos concorrentes e recebiam subvenções do poder público para continuar circulando. Enquanto os últimos, que começavam a consolidar-se como jornais-empresas, tentavam estabelecer uma linha editorial que conciliasse, ao mesmo tempo, os interesses políticos dos seus dirgentes, com os anseios do público-alvo a que se dedicavam, geralmente as classes médias dos grandes centros urbanos. Dessa forma, foi possível a alguns, dentre os principais órgãos da imprensa de então, permanecer na oposição, apesar de o poder público manter uma forte vigilância sobre os jornais.

Essa estrutura possibilitou que, às vésperas da Revolução de Trinta, boa parte da grande imprensa conseguisse se mobilizar em torno da Aliança Liberal. Dentre os periódicos que se opunham ao governo de Washington Luís estavam: *O Correio da Manhã,* o *Jornal do Commércio*, *O Diário Carioca*, *O Diário de Notícias*, *O Estado de São Paulo*, *A Plateia*, o *Diário Nacional*, além dos diversos cotidianos do grupo de Chateaubriand. Paralelamente, dentre os jornais cuja linha editorial se identificava com

a chamada "velha ordem" estavam: a *Gazeta de Notícias*, a *Noite*, *O Paiz* e o *Jornal do Brasil*, no Rio; e *A Gazeta*, *O Correio Paulistano*, a *Folha da Manhã* e a *Folha da Noite*, em São Paulo. Alvos da fúria popular, grande parte desses cotidianos acabaram sendo invadidos e depredados pela população, em outubro de 1930, logo após o Governo Provisório ser instaurado. [231]

Mas, apesar do clima inicialmente amistoso entre o Estado e a imprensa que o apoiara, as temperaturas amenas não persistiriam por muito tempo, após Getúlio Vargas assumir a chefia do Governo Provisório. Precisamente por ter chegado ao poder através de um golpe militar, Getúlio usou a instabilidade dos primeiros momentos, para justificar o cerceamento à liberdade de expressão e impetrar um forte controle aos principais veículos formadores de opinião. Oito dias depois de tomar posse, em 11 de novembro de 1930, Getúlio promulgou o decreto 19.398, desmantelando as estruturas que, durante a República Velha, permitiram à imprensa driblar os órgãos de repressão. Com o decreto, o Congresso Nacional e todos os órgãos legislativos estaduais e municipais foram dissolvidos e os governadores, afastados, enquanto eram nomeados interventores federais para substituí-los. Getúlio consegue, dessa forma, reunir, em suas mãos, as atribuições dos poderes executivo e legislativo, passando a usufruir de poderes estatais quase ilimitados.

As primeiras manifestações de oposição ao governo, vindas da imprensa, foram reprimidas com extremo rigor. Um exemplo, nesse sentido, pode ser dado pelo jornal *Diário Carioca*. Fundado em 1928 por Eduardo de Macedo Soares, o *Diário* dedicou-se desde o início a fazer um intensa oposição ao governo de Washington Luiz, sendo , inclusive, um dos principais órgãos da campanha da Aliança Liberal. No dia 24 de outubro, quando a guarnição do Rio de Janeiro consegue, enfim, depor Washington Luíz, o *Diário Carioca* estampa na primeira página: "A redenção brasileira – vitoriosa em todo o país a cruzada santa da liberdade nacional." No entanto, algumas semanas após o estabelecimento do Governo Provisório, o periódico começa a dar sinais de que passara para a oposição, passando a exigir, publicamente, que o Estado cumprisse as suas promessas e que se dedicasse ao programa preestabelecido. Pouquíssimo tempo

[231] LUCA, Tânia Regina de: "A grande imprensa na Primeira Metade do Século XX." In MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de (Org.): *História da imprensa no Brasil*. São Paulo. Editora Contexto, 2008, p.166

depois, no início do mês de dezembro, a ruptura se tornaria definitiva. O cotidiano criticava abertamente a gestão do Governo Provisório, chamando-a de: "uma administração incompetente e uma política mesquinha". Logo em seguida, um editorial intitulado "Balaio de caranguejos" é proibido pela censura de sair, o que não impediu Macedo Soares de fazê-lo circular pela cidade, através de milhares de provas impressas nas próprias oficinas do jornal. Em janeiro de 1932, o jornal começa a direcionar seus ataques à ala tenetista do governo, que estava então alojada em cargos estratégicos. Dessa vez, a reação foi rápida. No dia 25 de fevereiro, a redação do *Diário* foi completamente depredada por um grupo de oficiais chefiados pelo filho de Pedro Ernesto Batista (o então interventor do distrito federal). A crise desencadeada pelo empastelamento do *Diário Carioca* foi enorme. Como repulsa à depredação, todos os jornais cariocas pararam de circular por 24 horas. Ainda assim, esse não seria um ato isolado.

Em 9 de julho 1932, quando a Revolução Constitucionalista irrompeu em São Paulo, o movimento foi apoiado não apenas pelos diários paulistas, mas também, por vários jornais cariocas como *Diário Carioca* e as folhas do grupo de Assis Chateaubriand. Chatô tornou-se, dessa forma, o próximo alvo na lista da repressão. O Governo toma posse de *O Jornal*, prende e exila os diretores - Chateaubriand e seu irmão Oswaldo são presos e fica clara a intenção de destruir os *Diários Associados*. Quase conseguem. O prédio de *O Jornal*, com todo o equipamento, é desapropriado. Em suas oficinas o Governo funda e edita o periódico *A Nação*.

Mesmo após a vitória militar sobre os revoltosos paulistas, Getúlio decidiu atender o pedido dos republicanos. O Governo provisório cria então, em 1933, uma comissão de juristas, a Comissão do Itamaraty, para elaborar um anteprojeto de constituição. No entanto, contrariamente ao que previa Getúlio - uma carta constitucional na qual o poder executivo federal fosse forte e centralizador - a nova constituição mostrou-se bem mais liberal, em vários sentidos. Como novidade, trazia, por exemplo, o voto secreto e extensivo às mulheres. Mas o que ira incomodar verdadeiramente o presidente Vargas seria a autonomia dada aos estados da Federação, o que significava a descentralização do seu poder. Mas, enfim, em 16 de Julho de 1934, o Brasil ganhava nova constituição e a Assembleia confirmava Getúlio Vargas na presidência. Durante o período constitucional (1934 - 1937), teríamos, de certa forma, uma diminuição das tensões que

marcaram os primeiros anos da "Era Vargas", até porque, de acordo com a pesquisadora Tânia Regina de Luca, a convocação e a instauração da assembleia constituinte, abriu um período de relativa estabilidade e liberdade de expressão. Contudo, o novo presidente parecia bem descontente com o espaço que lhe fora reservado na administração do Estado, como é possível ver pelo tom do seu primeiro discurso como presidente eleito:

> Ora, quem examinar atentamente a matéria da nova Constituição verificará, desde logo, que ela fragmenta e dilui a autoridade, instaura a indisciplina e confunde, a cada passo, as atribuições do Poderes da República [...]. A constituição de 1934, ao revés da que se promulgou em 1891, enfraquece os elos da federação: anula, em grande parte, a ação do presidente da república, cerceando-lhe os meios imprescindíveis à manutenção da ordem, ao desenvolvimento normal da administração... [232]

Ainda de acordo com Luca, para melhor compreender o discurso de posse proferido pelo presidente, é necessário lembrar que, a partir dos anos vinte, os princípios liberais e democráticos tornaram-se fortes alvos de críticas, sobretudo, por parte de governantes que, como Vargas, comungavam das ideologias totalitárias que começavam a invadir a Europa. Acreditava-se, então, que os princípios liberais tinham sido incapazes de resolver as contradições próprias das sociedades capitalistas, tais como, as desigualdades sociais, as crises financeiras (acabávamos de assistir à quebra da bolsa de Nova York, em 1929) e as disputas de classe (indústria e operariado) - fatores que acabaram contribuindo para a disseminação do comunismo. Radicalmente avesso a quaisquer princípios ligados às teorias de Marx e Engels, Getúlio apostava na experiência de países como a Itália, a Alemanha, Portugal e, posteriormente, também a Espanha, que se transformaram em ditaduras de extrema-direita, onde um líder carismático, culto e nacionalista, governava com poderes ilimitados.

O pretexto de que Getúlio tanto precisava para aumentar os poderes presidenciais lhe foi dado, finalmente, em 1935, pelo Levante Comunista. Como a polarização entre a esquerda e a direita vinha crescendo, ainda que a Revolta Vermelha de 35 não significasse uma real ameaça à ordem estabelecida, ela serviu de alegação ao governo, para que fosse dada a largada a uma perseguição indiscriminada aos inimigos políticos do Estado. Aos olhos de alguns dos setores mais significativos da sociedade, a ameaça

[232] VARGAS apud LUCA, op.cit., p.169

comunista havia abandonado o mundo das ideias, ou seja, o campo unicamente teórico e abstrato, para transformar-se em um perigo real. Diante disso, até mesmo uma parte da imprensa, que antes se mostrava defensora das liberdades democráticas – assumindo, para tanto, uma postura antigovernista – é tomada pelo medo de uma revolução social. Um exemplo citado por Luca seria a defesa feita pelo jornal *O Estado de São Paulo*, de uma reforma na recente constituição de 1934:

> Não pendemos para os regimes de força, somos pelos de direito [...] Exatamente por fidelidade a esse regime é que propomos a emenda da nossa Constituição. Se a Constituição facilita a propaganda comunista e sua propaganda nos é nociva, reformemos a Constituição.[233]

Apesar do apoio manifesto ao governo, a imprensa continuava a ser vigiada de perto e a presença dos censores volta a fazer parte do cotidiano das redações. Tudo isso iria gerar um clima crescente de tensão que eclode, finalmente, em 1937. Com eleições diretas marcadas para 1938, Vargas se apoiou na suposta existência de um plano comunista para desencadear a guerra civil, (o plano Cohen) para pedir poderes excepcionais ao Congresso. Armado com eles, dissolveu a Câmara e o Senado, fez prender e exilar os principais líderes da oposição, revogou a constituição de 1934, suspendeu as eleições e instaurou no país o regime que ficaria conhecido como Estado Novo.

A nova Constituição, outorgada por Getúlio,em 1937, tinha caráter centralizador e extremamente autoritário. Ela suprimiu a liberdade partidária, a independência entre os três poderes e o próprio federalismo existente no país. Além disso, o ditador fecha o Congresso Nacional e determina que os prefeitos passem a ser nomeados pelos governadores e esses, por sua vez, pelo presidente. Como estratégia essencial para manter essa estrutura de caráter fascista e impedir a difusão de ideologias contrárias ao Estado, a liberdade de expressão e pensamento é completamente abolida.

Mas Vargas não se limitaria apenas a cercear a liberdade de expressão. Consciente do poder de persuasão da propaganda, ele se preocupou em usar, o máximo possivel, os meios de comunicação em proveito próprio. Assim, o Estado se dedicaria à criação de um projeto cultural e político com a finalidade de difundir uma imagem positiva do regime. Para tanto, através do artigo 122 da Constituição de 1937, Vargas passa a

[233] *O Estado de São Paulo* apud LUCA, op.cit., p.169

considerar a imprensa um serviço de utilidade pública, justificando dessa forma, a subordinação dos meios de comunicação ao executivo e a imposição, aos periódicos, da obrigação de inserir quaisquer comunicados que o governo achasse necessários, ainda que estes, longe de informar, fossem apenas uma propaganda explícita do regime.

Em nove de dezembro de 1939, *O Jornal*, veículo do grupo de Assis Chateaubriand, publica um manifesto contra a censura, no qual os representantes de alguns dos principais órgãos da imprensa brasileira protestavam contra as leis de exceção. O documento foi assinado por Elmano Cardim, do *Jornal do Commércio*; Austregésilo de Athayde, do *Diário da Noite*; Paulo Bittencourt, do *Correio da Manhã*; Roberto Marinho, de *O Globo*; Orlando Ribeiro Dantas, do *Diário de Notícias*, José Eduardo de Macedo Soares e Horácio Carvalho, do *Diário Carioca*, dentre outros.

A resposta de Gétúlio seria rápida e enérgica: apenas vinte dias depois de o documento ser veiculado, em 29 de dezembro, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda - o famoso DIP. Chefiado por Lourival Fontes, o órgão estava diretamente subordinado à presidência da república e espelhava-se no modelo nazista de Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda de Hitler. Dentre os seus principais objetivos estavam: ocupar-se da censura, que deveria incidir não apenas sobre a imprensa, mas também sobre a literatura, o teatro, o cinema, as funções recreativas e esportivas, além de criar um sólido aparato publicitário para difundir positivamente a imagem do ditador dentro e fora do país. Para efetivar o controle que desejava impor sobre os veículos de comunicação, o novo órgão fixou quotas de papel de imprensa, que então eram importados, e baixou listas intermináveis de assuntos proibidos que chegavam aos jornais, quase todos os dias, fosse por telefone ou durante a visita do censor às redações. Dentre os temas vetados estavam:

> - quaisquer alusões ao regime brasileiro anterior a 10 de novembro de 1937, em prejuízo de referências à democracia, pois o regime atual também é uma democracia;
> - qualquer coisa sobre a União Nacional dos estudantes;
> - idem sobre a loteria federal;
> - em notícias e comentários sobre a Espanha, qualquer ataque pessoal ou direto ao general Franco;
> - notícias sobre a escassez de peixes no Brasil
> - anúncios de cigarro Souza Cruz onde se vêem oficiais do exército;
> - notícias sobre o desfalque da Caixa Econômica de Niterói;

- qualquer artigo assinado por Oswald de Andrade.[234]

Assim, em pouco tempo, a maior parte dos jornais brasileiros, pacífica ou violentamente, acaba se dobrando ao regime e passa a servir ao ditador. Os que não cederam foram expropriados, como o caso do jornal o *Estado de São Paulo* que, em 25 de março de 1940, teve sua sede invadida e tomada pela polícia militar, mediante a acusação de que os proprietários e diretores do jornal tinham armas escondidas na redação. O jornal é, então, suspenso, expropriado, reaparecendo, posteriormente, subordinado ao governo. Além da repressão, outra estratégia adotada pelo DIP foi a distribuição de verbas aos jornais em troca de apoio político e propagandas governamentais. Mais uma vez o modelo nazifascista era a fonte de inspiração. Essa tática tornou possível o enriquecimento de diversos grupos jornalísticos durante o Estado Novo, visto que, diante da violência institucionalizada que imperava no governo Vargas, muitos profissionais da imprensa deixaram-se corromper.

De acordo com a Pesquisadora Marialva Barbosa:

> O período inaugurado em novembro de 1930 e que passa à história como Estado Novo é marcado por ambiguidades também no campo do jornalismo. Lembrado sempre, nos depoimentos dos homens de imprensa, como o momento em que os jornais têm sua liberdade inteiramente cerceada pela ação da censura e do departamento de Imprensa e propaganda (DIP), criado em 1939, não se pode considerar de forma unânime que toda grande imprensa sofre negativamente com a ação política do período ditatorial Vargas. [...] Ainda que haja encampação de alguns periódicos, perseguição de outros tantos, há mais proximidades, acordos e relações conjuntas entre os homens do governo e os homens da imprensa do que divergências.[235]

Para o jornalista Joel Silveira:

> "Era um alto negócio para os donos de jornais colaborar com a ditadura de Getúlio e não protestar contra a censura e todas as outras limitações impostas pelo regime. Os jornais mantinham a qualidade,

[234] Extraído de: Getúlio Vargas e a imprensa. In: *Cadernos da Comunicação*. Série memória; v 10; Publicação da Secretaria Especial da Comunicação Social da prefeitura do Rio de Janeiro, 2004. p.52
[235] BARBOSA, op.cit., 2007, p. 103

> os diretores podiam pagar menos aos repórteres, as vendas permaneciam altas e não havia conflitos com o governo.[236]

Com o Estado Novo, a ficcionalização da linguagem jornalística chega, portanto, ao ápice de um processo que começara no início do século. Os sucessivos sistemas políticos pelos quais o Brasil passou, desde a proclamação da República, dedicaram-se em maior ou menor proporção, a cercear a liberdade de expressão. Pressionados pelo poder político vigente, o jornais começaram a ficcionalizar-se para sobreviver, deixando que o real escapasse para a literatura. Mas, como a repressão ideológica não alcançava limites extremos, possível apenas em governos totalitários, a fuga de conteúdos da realidade para a literatura e de elementos ficcionais para o relato jornalístico abriu, para os dois gêneros, as portas de um diálogo e de uma troca, excepcionalmente, interessante. A literatura modernista iria concentrar-se nos fatos, nos acontecimentos, enquanto os jornais abriam espaço para a sensação. A troca também se efetiva na linguagem. Os escritores modernistas insistiam em empregar, nos jornais, a mesma linguagem mais enxuta e concisa que difundiam para a literatura. Trabalhando como revisores, muitos declaram guerra ao excesso de adjetivos, presentes, então, nos textos jornalísticos. Entretanto, até os anos trinta, os dois gêneros ainda permanecem, de certa forma, confortáveis nos lugares que se propunham a ocupar. Somente com a chegada do Estado Novo as mudanças acorrem de uma forma mais extrema.

O processo de ficcionalização da linguagem jornalística - que a década de vinte começou a colocar em cena através das reportagens policiais e do sensacionalismo - eclode, enfim, na década de trinta, quando a "informaçao" veiculada pelos jornais passa a ser o que de "real ou ficcional" fosse conveniente ao Estado. Diante de uma realidade politicamente construída, restavam, aos meios de comunicação, opções como a adotada por Chateaubriand, para alguns dos veículos dos *Diários Associados*: um jornalismo cotidiano com traços de ficcionismo literário.

E, enquanto a imprensa calava-se diante das imposições de um ditador, a Literatura transpirava justamente a realidade velada que não cabia mais nas páginas dos jornais. Isso não quer dizer que não houvesse censura à produção literária e tampouco que

[236] SILVEIRA apud BARBOSA, op.cit., 2007, p. 103 - Entrevista de Joel Silveira a Juliana Rodrigues Baião, em 12 de janeiro de 2001.

nenhum jornal tentasse resistir às imposições do governo Vargas. Havia sim, uma imprensa clandestina e mesmo jornais - como *O Diário de Notícias*, de Orlando Dantas - que assumiram uma postura mais corajosa. No entanto, o número de divergentes, dentro da imprensa, foi muito pouco significativo. É verdade ainda que muito do que foi produzido naquele período, em termos de literatura, só pôde ser publicado e divulgado muitos anos depois, mas isso não invalida a natureza crítica e o aspecto "realista" dessa produção literária, como acontece com os jornais, em razão da temporalidade. Em um momento em que a troca de lugar desses dois gêneros, Literatura e Jornalismo, processa-se de maneira bastante expressiva, o aspecto perene da literatura permitiu que ela se contrapusesse ao caráter efêmero da produção jornalística. Obras como as peças teatrais *O rei da vela*; *O Homem e o Cavalo*, *A Morta,* de Oswald de Andrade; ou os livros *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos e *A vida de Luis Carlos Prestes*, de Jorge Amado - dentre inúmeros outros - tornaram-se ecos eternos de uma realidade que, por instantes, a História calou.

Ao falar do Romance Brasileiro da década de trinta, Gilberto Freire compara-o a uma reportagem social:

> O que principalmente passou a caracterizar o romance novo foi o seu tom de reportagem social e quase sociológica; a sua qualidade de documento; as evidências que reuniu de vida esmagada, machucada, deformada por influências de natureza principalmente econômica; os seus transbordamentos políticos. Tal o caso dos romances de Jorge Amado, principalmente os anteriores a Jubiabá: Cacau e Suor. O caso, até certo ponto, dos romances de José Lins do Rego, de Graciliano Ramos, de José Américo de Almeida, de Rachel de Queiroz - formidável documentação de vida regional, do maior interesse sociológico e até político, e suprimindo a falta de inquéritos, sondagens, pesquisas sistematizadas. Quase nada nesses "romances" é obra de ficção: apenas os disfarces; apenas a deformação para os defeitos artísticos, sentimentais ou, em certos casos, políticos. [237]

E o depoimento de Jorge Amado segue na mesma trilha:

> O sentido de documento, de grito, é sem dúvida a coisa que surge mais clara no novo romance brasileiro. Não é negócio de escola, besteira de grupo. É pensamento natural que não poderia deixar de acontecer. Os novos romancistas brasileiros, não apenas os do Norte, não acreditam mais em brasilidade e verdeamarelismo. Viram mais longe. Viram esse mundo ignorado que é o Brasil. E o Brasil é um grito, um pedido de socorro. Não falo aqui em frase de deputado baiano na assembléia: "O Brasil está na beira do abismo". Isso é

[237] FREIRE, Gilberto: Sociologia e Literatura, *Lanterna Verde*, novembro de 1936, p.15

> literatura de quem tem seis contos por mês. Grito, sim, de populações inteiras, perdidas, esquecidas, material imenso para imensos livros. [238]

Mas, naquele contexto, era particularmente difícil seguir o caminho de escritores jornalistas como: Jorge Amado, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade ou Monteiro Lobato. O DIP exigia que a imprensa e a intelectualidade brasileira, praticamente, louvassem o ditador. Dos quatro escritores, Jorge Amado, Graciliano e Lobato chegaram a ser presos. Oswald de Andrade, com quem a censura foi um pouco mais branda, se comparado aos demais, teve seu jornal "*O homem do Povo*" empastelado pelos estudantes da faculdade de direito (partidários do governo), além de ver a peça "*O homem e o Cavalo*" ser interditada pela polícia e de ser taxado de subversivo, o que significava que seus textos estavam proibidos de serem veiculados. Constava, inclusive, das listas distribuídas pelo DIP às redações dos jornais, a proibição da veiculação de *qualquer artigo assinado por Oswald de Andrade*.[239] Jorge Amado, além de ter sido preso em Manaus às vesperas do golpe de Estado, seu livro, *Capitães de Areia*, então, recém-publicado, foi apreendido e queimado em praça pública, em São Paulo e na Bahia..

Já Lobato, um gênio nato da publicidade, curiosamente, teria sido o primeiro nome pensado por Getúlio Vargas, para orquestrar a propaganda do Estado Novo. De acordo com Cristiane Costa, no livro *Pena de Aluguel*, o convite nunca foi comentado nem pelo escritor, nem pelo presidente e só foi descoberto após a morte de Vargas, quando pesquisadores tiveram acesso aos diários do ditador. No entanto, o que um dia fora admiração, se transformaria em ódio, após a publicação do livro *O escândalo do petróleo*, em 1936. No livro, o escritor acusa o governo Vargas de "*não perfurar e não deixar que se perfure"* para encontrar petróleo, em benefício das grandes empresas estrangeiras. Com várias edições esgotadas em menos de um mês, *O escândalo do petróleo* deixaria Getúlio perplexo. Ele proíbe a veiculação do livro e ordena que todas as edições sejam recolhidas pelos órgãos da repressão. Mas Lobato não para por aí. Em 1937, lança *O Poço do Visconde*. Com a literatura "supostamente infantil", ele conta uma história no qual o sábio Visconde de Sabugosa vira geólogo e encontra petróleo nas

[238] AMADO, Jorge: Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro. In: *Lanterna Verde*, maio de 1934 (1), p.49.
[239] Extraído de: GETÚLIO VARGAS E A IMPRENSA, op.cit., p.52

terras de Dona Benta. Nem precisa explicar onde o escritor desejava chegar. Mas ainda não seria o suficiente. Em 1940, dribla a censura brasileira, enviando para o exterior, através da agência de notícias, União Jornalística Brasileira criada por Menotti Del Picchia e da qual também era sócio o artigo "*Inglaterra e Brasil*", no qual fazia uma dura crítica à ditadura Vargas. O texto foi irradiado pela BBC de Londres, no final daquele ano, e ainda, reproduzido pela imprensa americana, inglesa e argentina. Em 20 de março de 1940, dois investigadores prendem Monteiro Lobato no escritório da agência. O escritor foi mantido incomunicável por vários dias, num presídio em que se misturavam presos comuns e presos políticos. Acabou sendo condenado a seis meses de detenção. No entanto, cumpriria apenas três. Nada pior para a propaganda do Estado Novo do que inúmeras crianças, na porta da cadeia, pedindo a Getúlio que libertasse o pai de Narizinho, Pedrinho, Emília e companhia. Além disso, uma enorme campanha pela liberação de Lobato foi promovida por intelectuais e amigos do escritor. Conseguiram. Para se livrar de uma antipropaganda, Getúlio acabou concedendo indulto a Lobato depois de três meses de prisão.

Ainda de acordo com Costa:

> [...] era um escritor popular, o que tornava sua prisão uma batata quente para o governo. Irrequieto, transformou-se em porta-voz dos presos políticos e comuns, exigindo a revisão de processos e libertação dos que já tinham cumprido sua pena, pedindo emprego para ex-presidiários e denunciando a tortura no Estado Novo. Na porta da cadeia, crianças faziam vigília. Milhares de cartas chegaram ao Palácio do Catete. Lobato acabou libertado.[240]

A verdade é que não convinha a Getúlio declarar guerra à intelectualidade brasileira. Seu objetivo era, ao contrário, conseguir, ainda que através da coerção ou do suborno, cooptar a colaboração de escritores e artistas para a construção de representações imaginárias que – comungando com as ideologias nazifascistas – dispensassem todos os princípios democráticos e fundissem o Estado e a nação, na figura de um líder carismático, ou seja, o próprio Vargas. A entrevista do jornalista Joel Silveira à *Folha de São Paulo* a respeito da adesão da maior parte dos jornais brasileiros e de boa parte da intelectualidade ao Estado Novo é muito elucidativa das pressões vividas por esses profissionais naquele período:

[240] COSTA, op.cit.,2005,p.80

> O DIP exercia um duplo controle: um controle autoritário proibitivo, da censura propriamente dita. E tinha o controle através da corrupção. O caso da isenção para a importação do papel da imprensa. Você importava o papel da Finlândia, do Canadá, mas tudo sob o controle do DIP. E tinha o derrame de dinheiro, que era tentador. Por exemplo, o DIP criou uma série de livros pequenos, tudo sobre o Getúlio: "Vargas e o Teatro", "Vargas e o Cinema", "Vargas e a Literatura". Pagavam um dinheirão, em termos de época. Um pobre intelectual que ganhava, vamos dizer Cr$ 1.500,00 com a edição de um romance, eles botavam dez mil cruzeiros no bolso dele para escrever quarenta páginas sobre a coisa. Isso era um negócio terrível. Poucos resistiram.[241]

Quando lhe perguntaram sobre os escritores que colaboraram com o Estado Novo, Joel Siveira foi evasivo, não quis citar nomes : *Não é bom, porque a maioria são meus amigos (sic)*. Mas notabilizou os que resistiram: *Eu sei, por exemplo, que o Graciliano Ramos resistiu. Osório Borba e Carlos Drummond de Andrade também. Resistiram, particularmente, os intelectuais de esquerda, o pessoal ligado ao Partido Comunista, por motivos conhecidos, né?* Mas a verdade é que, em um mercado extremamente restrito para os que sonhavam viver das palavras, muitos, como Menotti Del Picchia, Cecília Meirelles, Clarice Lispector, Cassiano Ricardo e Vinicius de Moraes estavam entre os intelectuais que aceitaram chefiar cargos ligados ao DIP.

> O mercado de trabalho era limitadíssimo, porque os jornais tinham tudo pronto da Agência Nacional. Vinha tudo mastigado. As redações tinham quatro ou cinco pessoas que faziam o jornal todo. Vinha tudo pronto, com ordem, inclusive, de publicar em tal página, com tal destaque. O DIP chegava ao ponto de dizer que tipo devia ser usado: negrito, corpo 9, à esquerda. Entendeu? E qualquer sinal de rebeldia cortavam o papel e a publicidade. [...] Sob o ponto de vista da censura, eu considero o Estado Novo mais tenebroso, porque não tinha saída. Hoje existe o recurso de você deixar o espaço em branco. Naquele tempo, se fizesse isso, fechavam o jornal. [242]

Enfim, não se pode dizer que tivessem outras tantas opções. Muitas vezes, era o governo ou o silêncio. Lobato, por exemplo, mesmo depois que deixou a prisão, via tudo o que lhe saia da "pena" ser censurado. Não importava o conteúdo. Interditaram até mesmo sua tradução de Peter Pan. O fato é que esses escritores-jornalistas tinham que sobreviver, caso quisessem expressar seus ideais políticos. Como? Em 1937, ao sair da

[241] Depoimento de Joel Silveira ao jornalista Gilberto Negreiros na matéria: O ESTADO NOVO E O GETULISMO. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 de Janeiro de 1979. Também disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_5.htm Último acesso: 05/12/2010

[242] Idem, Ibidem.

prisão, Graciliano teve que enfrentar, além de uma extrema debilidade física, a total falência financeira. Mudou-se para uma pensão modestíssima no Catete e passou a trabalhar como *copy desk* para vários periódicos. Na imprensa, só aceitava o trabalho de revisor, pois não considerava que um instrumento capitalista, como eram então os jornais, pudesse ser confiável. Ainda assim, mesmo como *copy desk*, não pôde se furtar a contribuir com DIP. Foi com muita tristeza que aceitou a função de revisor do órgão estadonovista. Motivações econômicas o obrigaram. Falido, tinha mulher e filhos para sustentar. Justificava-se dizendo que o revisor não se envolvia politicamente com o texto. Afinal, não criava, apenas enquadrava o que já estava escrito dentro de normas técnicas de ortografia e gramática, sempre com total distanciamento.

Mas o que teria restado então aos jornalistas e aos jornais? Publicidade? De certa forma. Cabia a eles reorganizar e editar, com todos os cortes necessários, a vida e a história, a fim de transformarem um ditador em herói:

> Então, diariamente a gente recebia, lá pelas nove e meia dez horas, um telefonema com aquela vozinha: "Silveira, olha aqui, está falando fulano (geralmente dava só o primeiro nome), não pode sair aquilo, evite comentários...". Eram as coisas mais desagradáveis. Era a briga do Beijo. Vargas que se embriagava no Cassino da Urca, dava um bofetão em alguém e a vozinha: "nenhum comentário sobre a briga do Beijo, heim".[243]

Assis Chateaubriand, por exemplo, que viveu, por muitos anos, uma relação de amor e ódio com Vargas sentiu, em vários momentos, a mão pesada da ditadura. Acabava cedendo, todos cediam. O braço da ditadura era forte. Passa a publicar o que lhe pedia o estado, como revelaria anos mais tarde Freddy Chateaubriand:

> Eles davam um castigo. Mandavam a gente chegar às sete da manhã e atendiam às quatro da tarde. [...] Quando eu fui atendido, o Jorge Santos disse: “Olha aqui, vocês quase não fazem publicidade do presidente. Isso aí não é bom. Eu arranjei um fotógrafo francês formidável, e a partir de agora, a cada quinze dias, semana assim (sic) outra não, você vai me publicar uma reportagem sobre o presidente. A primeira já está aqui na minha mão”. Eu ia dizer que não? O DIP é que liberava o papel para você pagar o imposto. Era uma ditadura. Então eu disse: “Sim senhor. Não tem dúvida nenhuma.” Entregou-me um envelope pardo. A matéria já estava diagramada para quatro páginas e até tinha título: “o presidente joga golfe”. Com texto e tudo. As fotos eram do Manzon. Muito boas. Foram publicadas. A partir

[243] Idem, ibidem.

> daí, a cada quinze dias vinha um assunto com o presidente. Virou rotina, até que um dia acabou.[244]

No espaço em branco que restava – ou seja, aquele que não era ocupado pela publicidade do governo ou nem por uma "realidade editada" pela censura do Estado Novo – o negócio era inventar, imaginar e fantasiar. Entrava em cena o jornalismo ficção. Um gênero que teria na dupla de repórter e fotógrafo, David Nasser e Jean Manzon, dois geniais colaboradores. Nasser era especialista em mentir bem, Jean Manzon em forjar situações. Juntos fizeram da revista *O Cruzeiro* um dos maiores sucessos editoriais da década de quarenta. Nas mesmas páginas, a dupla teria como colegas de redação, desse jornalismo ficcionista, outros memoráveis colaboradores como: Millor Fernandes, Raquel de Queiroz e Nelson Rodrigues. No livro *Cobras Criadas*, o jornalista Luiz Maklouf Carvalho, ao refazer a trajetória Nasser, nos presenteia com algumas das reportagens inventadas com um notável talento pelo repórter. Quando da morte de Noel Rosa, por exemplo, Nasser que trabalhava, então, para *O Globo* escreveu um texto primoroso. Literário? O suficiente para deixar um imortal com lágrimas nos olhos. Segundo Nasser, em um perfil publicado na *Revista Nacional*, o texto foi lido por Olegário Mariano na Academia Brasileira de Letras.

Noel Rosa morreu na noite de quatro de maio de 1937. Tinha apenas 26 anos. No dia seguinte, a notícia seria uma das manchetes principais na primeira página de *O Globo,* onde o jornalista trabalhava então. Na reportagem "poética," Nasser dá detalhes dos últimos momentos do compositor:

> Morreu Noel Rosa, o cantor do morro e da cidade. [...] Partiu para Friburgo onde esteve até três dias passados, em estação de repouso. Voltou ao Rio para assistir à estréia de sua última música, *Até Deus se esqueceu de mim...* A morte surpreendeu-o antes disso. Pouco antes de morrer, Noel Rosa tinha solicitado a uma pessoa de sua família que fosse a casa defronte, onde se realizava uma festa, pedir que tocassem um samba de sua autoria. A orquestra, de última hora, executou o *De babado, sim.* Uma lágrima grossa, a última, escorreu pela face magra do compositor, que acompanhou baixinho a música. Quando o samba terminou, Noel Rosa já exalara o último suspiro. [245]

---

[244] CHATEAUBRIAND, Freddy apud CARVALHO, Luiz Maklouf: *Cobras Criadas: David Nasser e o Cruzeiro*. São Paulo. Editora SENAC, 2001, p.70

[245] NASSER, David apud CARVALHO, Luiz Maklouf, op.cit., p.37. Como a maioria dos textos jornalísticos da época, a reportagem não foi assinada.

No entanto, Noel Rosa não esteve em Friburgo três dias antes de morrer. Esteve em Piraí, mas voltou no dia dois de maio. Tampouco confessou a um familiar que gostaria de ouvir um samba de sua autoria, pouco antes do último suspiro. Estava muito doente e, provavelmente, já nem ouvia mais. Heitor Bateria, que conduzia a orquestra da festa ao lado, sabendo que o compositor estava muito mal, decidiu prestar-lhe uma homenagem. Finalmente, não há relato, dos que estavam ao lado do sambista, nos seus últimos momentos, sobre uma "última lágrima grossa."[246]

Jean Manzon, por sua vez, também ficaria famoso por seu talento de "fabricar um furo". Numa reportagem sobre monges, por exemplo, impedido de fotografar seus rostos, pediu a dois amigos que se vestissem como religiosos e transformou-os em personagens "reais", ao menos, na história que suas fotos ajudavam a narrar.[247]

Juntos, Nasser e Manzon eram imbatíveis no jornalismo ficção. Inventavam tudo. Canoas que rebocavam aviões, criação de botos em currais fluviais, índios com rabo de macaco. Num período em que a televisão ainda não existia, era fácil criar histórias, sobretudo, quando se tratava de mundos distantes. Os personagens citados acima faziam parte da reportagem: *43 dias nas Selvas Amazônicas.* As fotos? Montadas no jardim zoológico do Rio. Na ausência de notícias, de um furo, a dupla seria capaz de inventar a própria morte. Inventaram. Em seis de maio de 1944 morreu Jean Manzon. Não na realidade, apenas na ficção jornalística. A nota saiu assim:

> Atropelado por um auto na avenida Atlântica. Um carro em disparada atropelou o repórter-fotográfico Jean Manzon. Em estado desesperador, a vítima foi levada ao Hospital Miguel Couto, onde, pouco antes de morrer, pediu ao médico que o assistia para que os seus amigos o enterrassem com sua máquina. O féretro saiu da residência do extinto, à Rua Bolívar, para o cemitério de São João Batista. Não houve discursos, mas duas mulheres foram vistas chorando sobre o túmulo. Uma delas era a cozinheira que o servia há três anos.[248]

Sim, a nota foi escrita a quatro mãos, sendo que duas delas do próprio morto, ou do "pseudomorto." De acordo com Carvalho, na sua biografia, Manzon relatou como surgiu a reportagem. O fotógrafo narra que, em um fim de tarde, ao passar pelo cemitério São João Batista, parou para observar a arquitetura dos túmulos com seus

[246] CARVALHO, op.cit., p.37.
[247] Idem, ibidem, p.67.
[248] NASSER; MANZON apud CARVALHO, op.cit., p. 103

anjos e cruzes que, naquela hora do dia, faziam um belo contraste com o pôr do sol. Foi então que teve a ideia de fazer uma reportagem sobre a vida dos mortos. Mas não queria uma matéria banal. Assim sendo, o morto também não podia ser um morto qualquer. Tinha que ser um cadáver que falasse, que contasse sua própria história. Pensou em si mesmo, mas como achou a ideia muito ousada, foi pedir autorização a Chatô. O patrão achou a pauta excelente. Manzon estava longe de ser um *Brás Cubas*, mas pôde narrar, enfim, a própria morte:

> Estou morto; pois é, estou morto. Essas caras que me olham com pena, são as caras de meus amigos. Aquele de óculos, que esfrega um cachimbo contra a face, é o Franklin de Oliveira. O outro, de sardas, quem é?O Fred. E o louro, que vai daqui pra lá, até a janela, não é o Nelson Rodrigues? É, é o Nelson Rodrigues, do Vestido de Noiva. Um de bigodinho parece que está chorando. Mas, não é possível! Esse homem é o Acciolly Netto, com quem eu brigava uma vez por semana, por causa das fotografias.[249]

Enfim, como a dupla já era então muito famosa, a notícia comoveu o país. Choveram telegramas. Consta que Alzira Vargas, filha de Getúlio, ficou abalada. E que o próprio presidente também teria lamentado a morte do fotógrafo francês. No entanto, na sua biografia, Manzon relata que, quando os assessores de Vargas ligaram para saber sobre o acidente e a data do funeral e descobriram que tudo não passava de uma grande brincadeira, os funcionários da presidência ficaram furiosos. Determinaram que fosse transmitido um comunicado desmentindo tudo.

Enfim, o fato de termos, nos jornais, de um lado, uma realidade proibida de ser expressa pela censura, e de outro, um ficcionismo que ocupa o seu lugar, explica o porquê de a realidade se manifestar de forma tão intensa na literatura. Talvez, essa fosse a única escolha possível: preencher o espaço deixado em branco, nos jornais, pelo fato, pela ocorrência, com a ficção e a fantasia e disfarçar a realidade (o acontecimento) com uma máscara de literatura, transformando-a em romance.

Clara Ramos, filha de Graciliano Ramos, traduziu o pensamento do pai - que, após a prisão passa a trabalhar como revisor de textos para o *Correio da Manhã* - a respeito da imprensa naquele período:

[249] MANZON apud CARVALHO , op.cit., p.102

> Restringindo-se a cumprir a tarefa para a qual foi contratado – revisar a produção dos redatores – , Mestre Graça nega-se a escrever no jornal. De vez em quando entrega ao José Condé, para a publicação no Suplemento Literário, um ou outro capítulo do livro que está fabricando. É que discorda da linha política do *Correio*, ou dos grupos editoriais que a ditam. Hoje, como antes, a liberdade de expressão para ele inexiste em órgãos sob o controle oficial ou econômico.[250]

No entanto, no livro *Memórias do Cárcere*, o escritor reúne pedaços de uma realidade que deixou em branco, nas páginas do *Correio da Manhã*. Em um último diálogo com o diretor suplente da Colônia Correcional de Ilha Grande, antes de deixar o presídio, mestre Graça mostra, enfim, quando a literatura e o jornalismo trocam de lugar:

> - Que beleza, doutor! Que maravilha! Chegávamos à cancela. E experimentei de chofre a necessidade imperiosa de expandir-me numa clara ameaça. A desarrazoada tentação era tão forte que naquele instante não me ocorreu nenhuma idéia de perigo.
> - Levo recordações excelentes, doutor. E hei de pagar um dia a hospitalidade que os senhores me deram.
> - Pagar como? Exclamou a personagem.
> - Contando lá fora o que existe na ilha Grande.
> - Contando?
> - Sim, doutor, escrevendo. Ponho tudo isso no papel.
> O diretor suplente recuou, esbugalhou os olhos e inquiriu carrancudo:
> - O senhor é jornalista?
> - Não senhor. Faço livros. Vou fazer um sobre a Colônia Correcional. Duzentas páginas ou mais. Os senhores me deram assunto magnífico. Uma história curiosa, sem dúvida.
> O médico enterrou-me os olhos duros, o rosto cortante cheio de sombras. Deu-me as costas e saiu resmungando: - A culpa é desses cavalos que mandam para aqui gente que sabe escrever.[251]

[250] RAMOS apud ABEL, op.cit.,p.72
[251] RAMOS, Graciliano: *Memórias do Cárcere.* Rio, São Paulo: Record, 1979, v.2, p.150

3.6 FICÇÃO JORNALÍSTICA X REALIDADE LITERÁRIA: ALGUNS TÓPICOS PARA REFLEXÃO

Como vimos ao longo desse capítulo, coagida pela censura, a linguagem jornalística não teve alternativa, senão, reconfigurar a realidade, a partir da conveniência política dos detentores do poder. Ficcionaliza-se. Deixa pelo caminho pedaços de histórias não contadas e preenche os espaços em branco, com o que toma emprestado da imaginação. Mas mesmo excluídos de um lugar que, por convenção, lhes pertencia, os fragmentos proibidos da realidade, não se apagaram simplesmente. Procuraram encaixar-se em outro espaço, menos efêmero, mais perene. Encontraram: o romance, a Literatura. Conseguem, enfim, um abrigo, onde reside a ficção.

São inúmeros os escritores que aderiram ao "novo realismo" do romance social, que caracteriza os anos trinta. Ainda assim, Graciliano Ramos aparece, naquele contexto, como uma figura singular. De certa forma, pela ousadia que teve de não sujeitar a sua narrativa aos limites impostos pelo Estado Novo, mas, sobretudo, porque, para ele, mais até do que para os seus contemporâneos, a experiência era a condição imprescindível para a escrita. Daí o fato de sua obra literária ser um testemunho real e lúcido, de um tempo que interditou sua própria história. Mestre Graça dizia-se admirado da capacidade de José Lins do Rego de descrever com a mais pura imaginação: *Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanço a expor a coisa observada e sentida. Nada me interessa fora dos acontecimentos*.[252]

Como bem pondera Antonio Candido[253], para Graciliano, a experiência era um atrativo irresistível, principalmente, quando a realidade sentida levava à comoção da personalidade. Nesses casos, ele não conseguia resistir à tentação de fixá-la. Autor de obras literárias que se notabilizam pela densidade, depois de *Caetés*, constrói seus enredos, basicamente, sobre dois caminhos: ou entram, de maneira angustiada, pelos problemas do espírito, e aí a vivência do escrito é a matéria bruta do romance; ou enfrentam as circunstâncias cruciais da existência humana.

[252] RAMOS apud CANDIDO: *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, p.82

[253] CANDIDO, op.cit.,2006.

Para Antônio Cândido, na obra de Graciliano Ramos, ficção e confissão são extremidades que o escritor ligou por uma ponte, conseguindo torná-las contínuas e solidárias. O teórico acredita que há escritores que se realizam totalmente através da confissão, como Montaigne, Peppys ou Amiel e que, portanto, não precisam de outro meio para saciar o seu desejo de dar forma às ideias e emoções que tencionam expressar, uma vez que vêem o mundo, sem disfarces, através de si mesmos. Da mesma forma, existem escritores que se realizam através da ficção. Esses também não necessitam de outro suporte, na medida em que constroem através da criação fictícia um sistema capaz de satisfazer suas necessidades de expansão e conhecimento. Dentre esses escritores, estariam Balzac, Machado de Assis, Dickens e Dostoievski. Autores para quem, segundo Cândido, "*a obra não fictícia é circunstancial ou acessória*." O pesquisador cita, ainda, escritores como Sthendal e Rousseau que utilizam tanto a criação fictícia quanto o relato confessional na suas obras. No entanto, o fazem de forma independente, autônoma, ainda que, muitas vezes, complementares. Mas, para o teórico, o caso mais frequente é o dos romancistas ou poetas que, num dado momento, sentem necessidade de se mostrarem na narrativa. São escritores cujas confissões *completam e esclarecem a obra de criação.* Entres esses, destacam-se: Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt, Augusto Meyer, Álvaro Moreyra, Gilberto Amado.

No entanto, a particularidade de Graciliano Ramos estaria no fato de o escritor não se encaixar em nenhum desses modelos. Em Graciliano, a necessidade de expressão se transfere, em um determinado momento do romance, para a confissão, como resultado de um processo gradativo e irreversível, que faz com que o desejo básico de criação permaneça íntegro e a obra se mostre como uma unidade sólida.[254]

> Voltemos à constatação de que Graciliano Ramos, grande romancista, não encontrou, todavia, no romance, possibilidades que esgotassem a sua necessidade de expressão. Podemos talvez esclarecê-la dizendo que havia nele desajuste muito mais profundo de toda a personalidade em relação aos valores sociais que a formaram e deformaram; um desajuste essencial que o levou não apenas a assumir uma atitude antagônica, mas a analisar em si mesmo as suas consequências. A sua obra não nos toca apenas como arte, mas também (quem sabe para

[254] Idem, ibidem, p.99

> alguns, sobretudo) como testemunho de uma grande consciência, mortificada pela iniquidade e estimulada a manifestar-se pela força dos conflitos entre a conduta e os imperativos íntimos. E a seca lucidez do estilo, o travo acre do temperamento, a coragem da exposição deram alcance duradouro a uma das visões mais honestas que a nossa literatura produziu do homem e da vida. [255]

E é justamente através dessa confissão literária que Graciliano preencheria as lacunas, deixadas em branco pelos jornais do seu tempo. As memórias confessas do escritor, narradas de forma lúcida, clara e com uma linguagem concisa vão ao encontro de relatos de um jornalismo (vinculado a um modelo muito próximo da ficção) que ainda traz implícito a figura do repórter herói, personagem que não apenas observa, mas vive, experimenta e divide com o leitor sensações íntimas e seu olhar subjetivo sobre a história.

No dia três de março de 1936, logo após ser demitido do cargo de diretor de instrução pública que exercia em Maceió, Graciliano Ramos foi preso e enviado a Recife, de onde, finalmente, partiu para o Rio de Janeiro. Durante o período em que esteve preso no Rio, até janeiro de 1937, passou pelo Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção, pela Colônia Correcional de Dois Rios (na Ilha Grande), voltou à Casa de Detenção e, por fim, foi para a Sala da Capela de Correção. Nunca se soube ao certo por que fora detido. Não passou por um interrogatório, tampouco um processo foi aberto contra o escritor. Era acusado de ser comunista e de ter participado do levante de 35. Ao longo do período em que permaneceu preso, decidiu anotar o que via à sua volta. Acreditava que, um dia, talvez, suas anotações pudessem contar aquela história. No entanto, o medo o aconselhara a desfazer-se delas. Dez anos depois, tentaria reescrever o passado, no presente. Tinha em mãos um único documento, a própria memória.

No livro: *História. Ficção. Literatura*, Costa Lima faz um profundo estudo de caso, de *Memórias do Cárcere*, levantando entre outras questões a angústia do escritor em documentar o que presenciara e da sua descrença de que tivesse êxito em reportar a história com fidelidade.

> Resolvo- me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos e, antes de começar, digo os motivos por que silenciei e por que me decido. Não conservo notas: algumas que tomei foram

[255] Idem, ibidem.

> inutilizadas, e assim, com o decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa. [...] Também me afligiu a ideia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas?[256]

E ainda:

> [...] exponho o que notei, o que julgo ter notado. Outros devem possuir lembranças diversas. Não as contesto, mas espero que não recusem as minhas: conjugam-se, completam-se e me dão hoje impressão de realidade. Formamos um grupo muito complexo, que se desagregou. De repente nos surge a necessidade urgente de recompô-lo.[257]

Dialogando com L.A.Renza[258], Costa Lima pondera que *Memórias do Cárcere* contêm o autobiográfico, sem, contudo reduzir o passado ao "presente prometido pela linguagem". Para o pesquisador, é justamente por isso que o escritor admite que os outros tenham lembranças diversas das suas, sem, com isso, terem necessariamente que se opor às memórias narradas por ele. Angustiado em ser o mais fiel possível à experiência vivenciada, seus escrúpulos o levam, inclusive, não apenas a "trancafiar a imaginação", como também a quase não externar sua afetividade durante o relato.

Embora se mostrasse revoltado com a situação de vergonha e miséria que presenciava diariamente como diretor de instrução pública em Alagoas, Graciliano só iria filiar-se ao partido comunista depois da prisão. Diante disso, Costa Lima conclui que quando da narrativa de *Memórias do Cárcere* o escritor consegue manter "os olhos livres de um escritor honesto", ainda que, na época em que as memórias foram redigidas ele já estivesse ligado ao PC.

Para o teórico, suas observações não estão vinculadas a um prisma ideológico, sequer são construídas com base em uma intenção acusatória. Até porque, seus companheiros de partido não comungariam de sua posição sobre a coluna Prestes.

---

[256] RAMOS, op.cit.1979, v.1,p.33

[257] Idem, ibidem ,p.36

[258] RENZA, L.A.: "The Veto of The imagination: a Theory of Autobiography", in*: New literary History* (1977), Vol. 9, pp.1-26, republ. In: *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, J. Olney (ed.), Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1980, pp. 268-95.

> A hora do café, abri um jornal do Recife e li, em telegrama do Rio, a notícia arrasadora: Prestes havia sido preso na véspera. – Com todos os diabos! Eu não tinha opinião firme a respeito desse homem. Acompanhara-o de longe em 1924, informara-me da viagem romântica pelo interior, daquele grande sonho, aparentemente frustrado. [...] O que significava aquilo? Um protesto, nada mais. Se por milagre a coluna alcançasse vitória, seria um desastre, pois nem ela própria sabia o que desejava. Sabia é que estava tudo errado e era indispensável fazer qualquer coisa.[259]

Da mesma forma, procurou compreender os que o cercaram em Recife, ainda que fizessem parte da estrutura que o aprisionou:

> Desejo de ir além das aparências, tentar descobrir nas pessoas qualquer coisa imperceptível aos sentidos comuns. Compreensão de que as diferenças não constituem razão para nos afastarmos, nos odiarmos. Certeza de que não estamos certos, aptidão para enxergarmos pedaços de verdades nos absurdos mais claros. Necessidade de compreender, e se isto é impossível, a pura aceitação do pensamento alheio. [260]

Assim, de acordo com o teórico, o memorialista se dobra em autobiógrafo, os dois conduzidos pelos pontos de vistas desses gêneros tão próximos. A prisão passa a ser para Graciliano a oportunidade de entrar em contato com situações humanas, que o contexto social, em torno do qual girava a sua vida, não lhe permitia. Uma vez em contato com outra realidade, ele elabora uma narrativa que possui claramente uma dupla inscrição. Por um lado, o texto das *Memórias* é, sem dúvida, um documento precioso, de um tempo que a história política calou. Mas, esse mesmo texto é também literatura. *Não por algum artifício, mas por direito próprio.* [261]

Ainda seguindo as reflexões de Costa Lima, observamos que, para produzir um relato documental da realidade do cárcere, bastaria ao escritor descrever o que se passava diante de seus olhos. No entanto, ele opta em tentar captar o que se passava aquém e além da história imediata, ou seja, dos acontecimentos que estavam ao alcance da sua visão. Certamente, as cenas públicas e o imediatamente perceptível também estão presentes nas Memórias. Entretanto, ao ligar essas cenas a uma autobiografia – que ultrapassa a tentação narcisista e a criação psicótica – o escritor confere ao texto uma

[259] RAMOS, op.cit.1979, v.1,p.79
[260] RAMOS, op.cit.1979, v.1,p.91
[261] LIMA, Luiz Costa: *História. Ficção. Literatura*, São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.358.

enorme profundidade. O caminho trilhado por Graciliano não se fecha no presente da escrita, ele segue também na direção de um relato não documental da relação do autor com os outros. *"À medida que esses outros são pessoas reais, ao ingresso na literatura desse modo de autobiografia não corresponde a automática insuficiência da sua inscrição documental*.[262]

No Pavilhão dos Primários, Graciliano se especializa em observar os modos de agir dos que o cercam, os traços incomuns, as pequenas mediocridades e a riqueza de caráter, sem, entretanto, vincular o seu exame à classe social ou à origem do indivíduo. Ele não restringe o seu exame a policiais ou a ladrões, explora setores inteiros. Nesse processo, é capaz de perceber naqueles com quem convive as mais diversas nuances dos sentimentos inerentes ao ser humano.

Em contrapartida, a passagem pela Colônia Correcional permite ao escritor expor o extremo da miséria humana. Antes mesmo de ser enviado para a Ilha Grande, Graciliano já possuía uma ideia clara do que o esperava. Ouvira a narrativa de um rapaz, Francisco Chermont, – *o indivíduo mais elegante que me apareceu naquelas viagens subterrâneas, elegância condenada a sumir-se em pouco tempo*.[263] – que conhecera no Pavilhão dos Primários e que, depois de ser transferido para a Ilha, retornou uma vez mais ao Pavilhão. Nunca ficaria claro o motivo exato da prisão do jovem. Talvez por ser filho de um senador que se opusera aos desmandos da ditadura. Ao retornar da Ilha Grande, estava praticamente irreconhecível: *Impossível distinguir, na desgraçada ruína, vestígios do moço elegante*[264] O pavoroso relato (de alguém em que só era possível ver os restos do que um dia fora um ser humano – do convívio com ladrões e criminosos comuns, da sujeição à fome, da experiência de viver sob o domínio de um comando paralelo – que havia sido constituído sem a interferência da polícia) de tão chocante, mais parecia inverossímil ao escritor.

> Nessa altura, a narração embrulhou-se, perdi a seqüência dos acontecimentos. Dois ou três se haviam alargado, crescido muito e inclinava-me a julgá-los produto de imaginação doente. A aparência estranha de Chermont fazia-me supor que ele estava a devanear.

[262] Idem, ibidem, p.361
[263] RAMOS, op.cit.1979, v.1,p.313

[264] Idem, ibidem, p.319

> Contudo esse desarranjo possível no juízo, a metamorfose realizada tão depressa, a coisa interna e a externa a conjugar-se deviam ser conseqüência da vida anormal descrita. As marcas horríveis não eram fantasia. Tinham-se originado no porão, ganho relevo nos padecimentos físicos e morais consecutivos. As causas deles chegavam-me aos ouvidos, fora do tempo, desconexas. Riachos a gemer no escuro.[265]

No fundo, pressentia a veracidade do que lhe era narrado. Já ouvira falar desses mundos em livros e jornais. Talvez, fosse apenas difícil colocar os fatos no papel. A narrativa chocante era a de uma realidade paralela, um mundo subterrâneo com normas e regras próprias. Tratava-se de uma estrutura com leis, com tribunal e com sentenças particulares. Chermont narrava o destino de alguém que, acusado de delator, recebe a pena de morte pelo chefe local:

> Ouvidas as culpas, Moleque Quatro refletiu, coçou a carapinha e decidiu: Vai morrer.
>
> No estranho julgamento o carro andava diante dos bois: proferia-se a sentença e depois os jurados se manifestariam. Aceitaram a decisão, unânimes. Vai morrer
> Nesse ponto, o infeliz, aturdido, pareceu despertar. Caiu de joelhos, balbuciando súplicas abjetas:
> Seu Quatro, pelo amor de Deus. Eu sou casado, sustento família.
> Tenha pena de meus filhos, seu Quatro.
> O negro ouvia impassível:
> Não tem jeito, não. Vai morrer.
>
> A gente da superfície via a máquina subterrânea a funcionar e arrepiava-se. Imaginara a existência dela, uma existência vaga, apanhada em jornais e em livros. **A realidade não tinha verossimilhança. Estava, porém, a entrar pelos olhos e pelos ouvidos.**[266] Mãos a torcer-se no desespero e o rogo choroso:
>
> Tenha pena de meus filhos, seu Quatro.
> Esboçou-se uma horrível piedade na cara do negro. E veio comutação da pena:
> Está bem. Não vai morrer. Vai sofrer trinta enrabações.[267]

O autor estava, enfim, diante de uma das grandes questões que percorreriam suas memórias: os limites entre a realidade e a ficção. *Se aquelas misérias me passassem diante dos olhos, decerto não me impressionariam tanto; observadas por outro,*

[265] Idem, ibidem, p.325
[266] Grifo nosso.
[267] Idem, ibidem, p.323

lançadas no papel, não queriam fixar-se, prestavam-se a exageros e interpolações.[268] De certa forma, tinha a resposta. O limite exato seria dado pelo leitor. Mas ele, autor, queria a realidade, tentava vetar a imaginação. Pretendia narrar apenas os acontecimentos, contar uma história que fora interditada pela censura política. No entanto, como seu único instrumento de trabalho era a memória, sempre correria o risco de ser traído por ela. Antecipadamente, indignava-se com a possibilidade de deixar-se dominar pelo vil atrevimento de ficcionalizar a realidade da miséria humana: [...] *perguntava como diabo me atrevia, a fazer obra de ficção. Nada me interessava fora dos acontecimentos observados.* [269]. Além disso, algo mais o atormentava: como se portaria o leitor, em um mundo muito distante daquele, diante do papel que lhe narrava tais fatos? Teria ele a percepção de quão difícil foi ali fixá-los? *Conseguiria um sujeito livre, em casa, diante de uma folha de papel, adivinhar como nos comportávamos entre aquelas paredes escuras? Tipos iguais a mim seriam incapazes disso.* Inclusive, diante de relatos tão brutais, talvez, mentiras se assemelhassem mais a realidade, sobretudo, se viessem povoadas de minúcias: *Não se tratava, porém, da minha incapacidade; outros dispensariam exames e sondagens, criariam mentiras de vulto, superiores ao que me caía na pena, mentiras também, povoadas de minúcias rigorosas, exatas.*[270]

Articuladas as peças da narrativa, Graciliano ainda questionava-se: ela seria lida como realidade ou como ficção? Que tipo de emoção provocaria aquele texto, no leitor, se, até mesmo ele, autor, por vezes, duvidava da veracidade do que lhe era relato. Com o passar do tempo, no entanto, a brutalidade das experiências às quais ia sendo submetido, faria com que, o que antes lhe parecia ser um relato ficcional, fosse ganhando cores, formas e aparências reais. Era preciso habituar-se a uma realidade inverossímil, afinal, ela era a essência e a verdade do seu texto:

> Meses atrás, se me houvessem repetido esse miserável rogo, exposto as conseqüências dele, afastar-me-ia incrédulo A existência anormal obrigava-me a considerar verdadeiro o relato singular, a princípio com relutância, depois a dizer comigo mesmo que as coisas não se poderiam passar de maneira diferente. O jejum, a sede, a asfixia no porão do Manaus, e uma noite a julgar-me vizinho da loucura, davam-me perfeita idéia do meio estranho. [...] Uma voz martelara-me os ouvidos. Se eu tivesse visto a cara do leitor, divisaria nela a sombra de

[268] Idem, ibidem, p.329
[269] Idem, ibidem, p.330
[270] Idem, ibidem,

> passagens fugidias, inexistentes na exposição. [...] Estaria possivelmente a equivocar-me atribuindo, aos vizinhos, cogitações, divagações, produtos do meu desassossego. Percebera fadiga em diversos rostos, alguns traços deformados – e apressava-me a estender ao grupo mudanças individuais, emprestava-lhes caráter epidêmico. E teria realmente observado aqueles sinais? [271]

A questão é que Graciliano foi muito além do documento. *Memórias do Cárcere* não se contenta em ser um arquivo vivo de uma realidade interditada pela história. O texto é seco. A ficcionalidade parece ausentar-se ao máximo. Mas a narrativa não perde nunca a percepção humana da vida. Sem dúvida, o escritor tornou possível que tenhamos hoje um documento histórico raro das arbitrariedades da ditadura e uma importante denúncia dos extremos de crueldade a que os regimes totalitários podem conduzir. É honesta a tentativa do escritor de se ater aos fatos, colhendo, por vezes, de forma jornalística, as histórias daqueles que, juntos com ele, vivenciavam tais misérias. O mesmo se pode dizer da sua ambição de selecionar essas histórias na memória, com base em critérios éticos, que supostamente, determinariam o seu teor de verdade. Não entanto, são justamente as conjecturas subjetivas do escritor, o seu mergulho sem maniqueísmos na essência humana, que fazem de *Memórias do Cárcere* um relato ímpar. O simples documento não daria conta dos elementos reais daquela história e nem permitiria os devaneios humanos dos personagens, o que a aproximam da ficção. Foi preciso uma narrativa híbrida. Com sua exata dose de realismo e sua confessa medida de subjetividade. Ele se ateve à realidade. Ele escreveu um romance. A verdade era a sua própria verdade. De acordo com Costa Lima:

> Graciliano não podia saber que liberdade a cadeia lhe daria. Tampouco poderíamos supor que o ato de escrever pode se tornar o Eros que não se apaga. Décadas depois, o cineasta Claude Lanzmann mostraria ao mundo que situações extremas, como a dos campos de concentração nazistas, exigem a quase absoluta abstinência da ficcionalidade. Graciliano já o mostrara. Para infelicidade sua, escrevera em um país em que "essas coisas eram vistas com atenção por uma pequena minoria de sujeitos mais ou menos instruídos que buscavam nas obras de arte apenas o documento" [272]. Sem que fosse seu propósito e, dada a pouca vida que lhe resta, a pequena passagem demonstra que Graciliano compreende a estreiteza da concepção documentalista do romance que praticara e à qual o seu nome

[271] Idem, ibidem.
[272] RAMOS Graciliano: *Memórias do Cárcere.* Rio, São Paulo, 1979, vol. II, p. 104.

permanecerá ligado. As Memórias parecem então demonstrar que pertence à forma híbrida, mesmo porque reconhece que o documento não exaure o que a configuração verbal admite. [273]

[273] LIMA, op.cit. 2006, p.364

QUARTO CAPÍTULO

> Ah, como é falsa a entrevista verdadeira! Não sei se entendem. Eis o que eu queria dizer: - trabalho em jornal desde os 13 anos e tenho 55 anos. Façam as contas. São 42 anos. Depois de 42 anos de redação, o sujeito acumulou uma experiência em nada inferior as obras de Willian Shakespeare.[274]

> Houve um tempo em que a entrevista imaginária foi moda, como diziam as velhas gerações, a *coqueluche* da cidade. Hoje a coqueluche não existe mais, nem como tosse, nem como gíria. [...] Baseado em toda a minha experiência jornalística, sustento que nada mais falso, nada mais apócrifo, nada mais cínico do que a entrevista verdadeira. Por outras palavras, a entrevista verdadeira é uma sucessão de poses e máscaras. Ao passo que, a entrevista imaginária, pelo fato de ser imaginária e irresponsável, não mente jamais. E o leitor fica sabendo de tudo o que o entrevistado pensa, sente e não diz, nem a muque. [275]

4.MENTIRAS SINCERAS ME INTERESSAM

Os anos cinquenta marcam, no jornalismo brasileiro, o início de uma transição em que a imprensa americana passa a ser o nosso modelo, em um ensaio de retirar o conteúdo literário – determinante no modelo francês – do espaço reservado à informação. Adjetivos, metáforas, reticências e pontos de exclamação são retirados de cena, sob a acusação de se comportarem como bijuterias verbais. Entretanto, muitos jornalistas não

[274] RODRIGUES, Nelson: *A Cabra Vadia: novas confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2007, p.192

[275] RODRIGUES, Nelson: *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Record,1977, p.507

se conformam, assim tão facilmente, com o veto ao nariz de cera, à literatice e às boas e velhas mentiras sinceras que davam cor e sabor aos relatos jornalísticos. Armaram-se, então, as barricadas contra a "revolução do *lead* e dos manuais de redação e estilo", do quem, como, quando, onde e por que. É então que Nelson Rodrigues, líder dos insurgentes, afirmando que jornais e jornalistas só eram objetivos e imparciais de araque, sai em defesa aberta de um jornalismo "ficcional" e apelida os *copy desk* de "idiotas da objetividade".

Neste capítulo, refletiremos, principalmente, sobre o momento em que ocorre essa ruptura entre o Jornalismo e a Literatura no Brasil. Para tanto, travaremos um diálogo com Nelson Rodrigues, um dos principais questionadores dessa cisão, e também com Samuel Wainer, um dos primeiros defensores da adoção do modelo americano – de objetividade e imparcialidade – no jornalismo brasileiro. Durante esse percurso, teremos sempre em mente os pressupostos de Wolfgang Iser, para quem, mesmo hoje, ainda existe espaço para se discutir até que ponto os textos "ficcionados" são de fato ficcionais e os que assim não se dizem são de fato isentos de ficção. A partir deles, tencionamos nortear nossas reflexões sobre a construção da narrativa na companhia de Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Walter Benjamin. Além de atravessarmos uma vez mais, agora com Umberto Eco, a trilha difusa e abstrata, em que os limites entre a realidade e a ficção tentam se estabelecer.

Samuel Wainer foi uma das figuras mais emblemáticas da história do jornalismo brasileiro, nos anos cinquenta. Foi também um dos protagonistas da história política do nosso país, ao mesmo tempo em que ajudava a contá-la. Em 1930, com apenas 18 anos, começou como repórter, no jornal carioca *Diário de Notícias.* Aos 26 anos, fundou a revista antifascista, *Diretrizes*, um semanário de tendência política, claramente de esquerda e que, magistralmente, conseguiu sobreviver ao Estado Novo. A revista contava, no seu corpo de redatores, com escritores como: Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego e Aníbal Machado. Diplomático, Wainer sabia recuar quando era necessário, e assim, conseguiu fazer com que sua revista sobrevivesse ao período de repressão, mesmo no seu auge. De acordo com Joel Silveira, a revista só não resistiu mesmo a uma entrevista com Monteiro Lobato. Não teve jeito: depois de veicular as palavras do arqui-inimigo de Getúlio, foi fechada em 1944. Ao

recordar os bons tempos da *Diretrizes*, Silveira relembra também o importante papel desempenhado pela revista e os artifícios utilizados por Wainer, para conseguir burlar a censura por tanto tempo:

.

> [...] a "Diretrizes" fez um papel fabuloso. [...]. Ele conseguiu porque tinha uma grande habilidade. Ele é muito inteligente e chegou um momento que a revista foi fechada. Foi por causa de uma entrevista com o Monteiro Lobato, que não passou pela censura e eu publiquei. Aí fecharam a revista.[276]

Wainer, no entanto, dá outra versão. Diz que a gota d'água foi uma reportagem sobre o general Miguel Costa, que dividia o comando da célebre Coluna Prestes , com Luiz Carlos Prestes. É bem provável que os dois fatores tenham sido levados em conta. A verdade é que a revista foi fechada e Wainer partiu, por um tempo, para o exterior. Sete anos depois, na contramão de todas as expectativas, ele e Getúlio se tornariam grandes aliados.

Tudo começou em 1949, após uma entrevista concedida pelo ex-ditador a Wainer, então repórter dos *Diários Associados*. O jornalista estava fazendo uma série de reportagens no Rio Grande do Sul, sobre a cultura do trigo, e aproveitou um pouso imprevisto do avião em que estava, em São Borja, para tentar arrancar algumas palavras do ex-presidente. A reportagem sobre o trigo, encomendada por Chateaubriand, acabou completamente esquecida diante do furo conseguido pelo jornalista. Logo, as primeiras páginas dos *Diários Associados* iriam estampar um assunto bem mais palpitante e dramático nas suas Manchetes: "Getúlio diz que voltará como líder de massas".

A partir daí, Wainer faria várias visitas à cidade de São Borja, tornando-se o principal jornalista na cobertura da campanha de reeleição de Vargas, mais precisamente, um dos únicos. Getúlio tomou posse no dia 31 de janeiro de 1951, diante de uma reação extremamente fria de grande maioria da imprensa. No dia dois de fevereiro, Wainer viajou para Petrópolis, encarregado de cobrir, para os *Diários Associados*, o anúncio das novas diretrizes do governo. Entretanto, durante a reunião em que ocorreria o anúncio, o jornalista descobriu que, além dele, somente um repórter da Agência Nacional

[276] O ESTADO NOVO E O GETULISMO. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 de Janeiro de 1979. (Depoimento de Joel Silveira ao jornalista Gilberto Negreiros). Também disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_5.htm Último acesso: 05/12/2010

também subira a serra. A imprensa armara, em torno de Getúlio, uma conspiração de silêncio.

Anos mais tarde, em suas memórias, Wainer revelaria, de forma bastante humanizada, os momentos que antecederam a criação do jornal *Última Hora*. De acordo com o jornalista, logo após a cerimônia de posse, ele foi convidado pelo presidente a hospedar-se em sua casa em Petrópolis e jantar com sua família. Wainer relata que, após o jantar, um Getúlio reflexivo e enigmático, já na sala de despachos, perguntou-lhe se tinha guardado na memória uma frase que ele, Wainer, dissera-lhe, no dia em que começara a campanha para a presidência: "A imprensa pode não ajudar a ganhar, mais ajuda a perder." Indagou, também, se o jornalista se dera conta de que ninguém viera cobrir a reunião. A resposta de Wainer foi enfática: – *O senhor só vai aparecer nos jornais quando houver algo negativo a noticiar – preveni. – Essa é uma tática normal de oposição, e a mais devastadora*. [277] Depois de andar por alguns minutos de um lado para o outro da sala, o presidente teria perguntado, então, ao repórter dos *Diários Associados*: "porque tu não fazes um jornal?"

> Respondi que aquele era um sonho de um repórter com o meu passado. Ponderei que não seria difícil articular a montagem de uma publicação que defendesse o pensamento de um presidente que, como era o seu caso, tinha o perfil de um autêntico líder popular. – Então faça. Determinou Getúlio.
> Perguntei-lhe se queria saber como faria.
> – Não – cortou. Troque idéias com Alzira e faça rápido.
> Reagi com o otimismo de sempre;
> – Em 45 dias dou um jornal ao senhor.
> – Então boa noite, Profeta. – encerrou Getúlio.
> – Boa noite, presidente
> A Última Hora começava a nascer, e eu a encontrar a minha razão de viver. [278]

Em 1950, Nelson Rodrigues já era um teatrólogo renomado. Após o sucesso estrondoso de *Vestido de noiva*, sob a direção de Ziembinski, em 1943, ele trocaria, em 1944, a redação do Jornal *O Globo* pela de *O Cruzeiro*, que vivia seus anos dourados. Com pouco tempo no grupo de Chateaubriand, o escritor emplacaria mais um sucesso: o folhetim *Meu destino é Pecar*, o qual escrevera sob o pseudônimo de Suzana Flag. Entretanto, esgotado por ter que produzir, em média, quatorze laudas por dia na

[277] WAINER, Samuel: *Minha Razão de Viver: memórias de um repórter*. Rio de Janeiro: Record, 1988, p.126
[278] Idem, ibidem, p.127

redação, Nelson começou a lamentar-se do fato de só lhe restarem as madrugadas para escrever teatro. Assim, em abril de 1950, ele decide dar adeus a Freddy Chateaubriand e aos *Diários Associados* para soltar-se na praça à espera de que jornais e revistas se digladiassem para contratá-lo. Ficou um ano desempregado. Justamente no ano em que, no jornalismo, todas as coisas mudariam de lugar. Finalmente, em meados de 1951, Samuel Wainer convidou-o para o novo jornal que pretendia lançar em junho daquele ano, o *Ultima Hora*. E lá foi Nelson mais uma vez. Só que, ao entrar pela primeira vez na redação do novo jornal de Wainer, o escritor deparou-se com um ambiente completamente diferente das redações antigas, quase seculares, a que estava habituado. De acordo com o relato de Ruy Castro em *O Anjo Pornográfico*, era uma redação moderna, de estúdio de cinema, com móveis de alumínio, jardim de inverno e dois murais de Di Cavalcante. O próprio prédio, na Avenida Presidente Vargas, destacava-se das "cabeças-de-porco" ao seu redor. A redação do *Última Hora* era parte do sonho de José Eduardo Macedo Soares, proprietário do *Diário Carioca*, de promover uma revolução na imprensa brasileira, a partir da adoção da técnica americana de uniformizar textos e da novidade do "*copy desk*". No entanto, de tão napoleônico, o projeto de Macedo Soares acabaria levando o *Diário Carioca* a afundar-se em dívidas. O prédio e as máquinas do *Diário* acabaram sendo comprados por Samuel Wainer, que transformou a redação do periódico na sede do seu novo jornal. Defensor da escola americana de jornalismo, Wainer também lutaria, e arduamente, para tentar manter a ideologia proposta por Macedo Soares, ou seja: objetividade, imparcialidade e o fim da "literatice", como relembra Ruy Castro, sobre o *Diário Carioca*:

> Ninguém mais podia ser literato na redação, a não ser em textos assinados, e olhe lá. As reportagens do *Diário Carioca* tinham de ser objetivas e, logo nas primeiras linhas, dizer quem, quando, onde, por que e como o homem mordera o cachorro. [...] A revolução do "lead" e do "copy desk" fora implantada no *Diário Carioca* por Danton Jobim, diretor do jornal, e Pompeu de Souza, redator-chefe, e ameaçava espalhar-se por outros jornais. Danton era um velho amigo de Nelson desde *A manhã* e *Crítica*; e Pompeu, ainda seu comparsa de *garçonière*. Isso não impediu Nelson de reagir contra a instituição do "copy-desk". 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. Suponha que o mundo acabasse. O *Diário Carioca* teria que dar essa manchete sem o mínimo de paixão. Nelson, passional como uma viúva italiana, achava aquilo um empobrecimento da notícia e passou a considerar os "copy-desk" os idiotas da objetividade. "Se

> o 'copy-desk' já existisse naquele tempo", dizia, "os dez mandamentos teriam sido reduzidos a cinco"[279]

A adoção do princípio da objetividade, que caracteriza o jornalismo americano, implicou, certamente, uma transformação drástica do estilo de escrever. De acordo com Carlos Eduardo Lins e Silva, em *O Adiantado da Hora*, a imprensa americana prega que o jornalista deve se limitar a reportar a notícia, sem jamais interpretá-la. Para tanto, ele faz uso de recursos estilísticos como, por exemplo, a eliminação do uso da primeira pessoa e a adoção do falso tempo presente nas manchetes e do pretérito na matéria. A exclusão da primeira pessoa está diretamente ligada à negação da subjetividade, do eu. Já no caso dos tempos verbais, enquanto o primeiro – o presente – sugere que a reportagem é quase um flagrante fotográfico da realidade, o segundo – o pretérito – dá ao leitor a sensação de que tudo o que ele lê está documentado, podendo, portanto, ser confirmado ou não. A ideia é fazer com que a notícia figure como o relato de algo que realmente aconteceu, sem que haja o menor indício de que ela possa ser fruto da opinião ou da especulação do narrador.

Ainda segundo Lins e Silva, esse novo modelo de jornalismo defendia que as notícias deveriam ser sempre escritas usando o verbo no modo indicativo, em ordem direta e na fórmula de pirâmide invertida, ou seja, começar sempre pelo mais importante e deixar os detalhes para o fim. No primeiro parágrafo, que ficaria conhecido como "*lead*" ou lide, os redatores deveriam se preocupar em responder, através de frases curtas e com um vocabulário simples, a seis perguntas fundamentais: quem, que, quando, onde, como e por quê.

Enfim, o modelo desenvolvido a partir do trabalho dos correspondentes internacionais americanos que, na segunda metade do século XIX, usavam o telégrafo para transmitir informações jornalísticas, chegaria ao Brasil quase cem anos depois, pelas mãos de jornalistas como Pompeu de Souza, Luiz Paulistano, Samuel Wainer e Alberto Dines, depois de terem trabalhado na imprensa americana.

> O lide foi criado nos EUA para resolver um problema prático. Um mesmo texto, produzido pelas agências de notícias, era utilizado por jornalistas de todas as partes do mundo. Cada um deles fazia

[279] CASTRO, op.cit., p.231

> uma avaliação diferente da importância de cada notícia e do espaço que ela deveria ocupar. As agências precisavam, portanto, de forma tal que cada jornal pudesse fazer os cortes onde achasse conveniente e adaptar a notícia às suas necessidades, sem que nenhuma informação importante se perdesse. Assim, nasce a técnica da pirâmide invertida, que propõe que a informação seja colocada em ordem decrescente de importância. Dessa forma, os cortes necessários poderiam ser feitos pelo pé, em uma operação rápida e sem a perda de substância informativa. A técnica acabou se generalizando na imprensa americana como a forma mais rápida de dar a cada leitor a mesma opção que as agências davam aos jornalistas: interromper a leitura em qualquer parte do texto, de acordo com o seu interesse pelo assunto, tendo recebido as informações fundamentais desde que tenha lido o primeiro parágrafo.[280]

Retomando o que já foi dito anteriormente, no livro *Os elementos do Jornalismo*, Bill Kovach e Tom Rosenstiel contam que o conceito de objetividade jornalística se desenvolveu em duas etapas. Na segunda metade do século XIX, os jornalistas americanos começaram a falar de um novo conceito de narrativa, ao qual chamavam realismo e não de objetividade. A ideia que predominava então era que, se os repórteres buscassem os fatos e os ordenassem da maneira correta, a verdade apareceria naturalmente. Essa ideia de realismo jornalístico apareceu justamente no momento em que os jornais separavam-se dos partidos políticos e procuravam tornar-se mais precisos. Coincidiu também com a invenção da técnica da pirâmide invertida, que propunha que os fatos fossem colocados em ordem decrescente de importância.

Entretanto, no início do século XX, alguns profissionais da própria imprensa americana começaram a questionar a ingenuidade da proposta realista e a atentarem para as diversas formas de manipulação e distorção dos fatos. O surgimento da propaganda política – que mostrou a forma como os estadistas nazi-fascistas adulteravam a realidade – e as teorias freudianas sobre o inconsciente contribuíram para intensificar as reflexões sobre as diversas formas da subjetividade humana. Em 1919, Walter Lippmann e Charles Merz, um editor associado do jornal *New York World*, escreveram uma crítica contundente ao *New York Times* questionando a forma distorcida com que fatos foram apresentados pelo jornal, na cobertura da Revolução Russa. Lippmann e outros jornalistas diziam que o jornalismo era praticado por testemunhas acidentais dos fatos, que não tinham nenhum treino específico para a observação e argumentavam sobre a necessidade da aquisição de um "espírito científico" no jornalismo. Enfim, propunham

[280] SILVA, op.cit., p.110

que as matérias fossem apuradas a partir de um método intelectual baseado na experimentação disciplinada. "[...] *a educação jornalística devia ter como ponto central o estudo da prova e da verificação*"[281]

Pouco mais de meio século de história e uma mudança radical na forma de contá-la, literária ou jornalisticamente, separam as trajetórias de Machado de Assis e de Nelson Rodrigues. No entanto, entre esses dois mestres da narrativa, muita coisa em comum. Ambos fizeram escola na redação de um jornal, um e outro trocaram a realidade jornalística pelo realismo literário.

De acordo com o relato de Ruy Castro em *O Anjo pornográfico*, ao chamar Nelson para compor o time de seu periódico "Ultima Hora", Samuel Wainer lançou uma boia a alguém que estava prestes a se afogar nas águas do esquecimento, trazendo-o, novamente, para velejar nos mares da fama. Dois dias após tê-lo instalado na seção de esportes, Wainer convidou-o a sua sala, a fim de propor-lhe uma coluna diária baseada em um fato real da atualidade, da área de política ou de comportamento. A coluna, cujo nome sugerido pelo dono do jornal era "atire a primeira pedra", seria paga por fora, mas estava atrelada a uma condição: o texto deveria ser realista e ficar em cima dos assuntos do dia. Nelson aceitou mais do que depressa; no entanto, as surpresas, em relação à condição imposta, viriam e começariam pelo título. Tentando dar à coluna, ainda que subliminarmente, um toque de dramaticidade e fatalismo, ele propôs que ela se chamasse: "*A vida como ela é..."*. Assim mesmo: com reticências. Wainer acabou concordando, mas insistiu no realismo, no fato que acabava de acontecer, na notícia fresca. Nos dois primeiros dias, Nelson bem que se esforçou para obedecer a tais orientações; entretanto, dono de uma imaginação impertinente, ele não resistiu e, a partir do terceiro dia, passou a inventar, ele próprio, todas as histórias. Wainer só descobriu a invencionice de Nelson uma semana depois, mas aí, já era tarde demais, "*A vida como ela é..."* havia incendiado a cidade, transformando-se no maior sucesso do jornal.

[281] KOVACH; ROSENSTIEL, op.cit., p. 116

Com a coluna, Nelson conseguiu, praticamente, mobilizar a cidade. E, anos depois, de novo em suas memórias, Samuel Wainer contaria outra versão para o mesmo episódio. Disse que, em um domingo, recebera a notícia de que um casal que viajava em lua de mel morrera na queda de um avião. Achou que a história poderia render uma excelente reportagem e logo pensou em Nelson Rodrigues que, então, era seu redator de esportes, para fazê-la. No entanto, como Nelson a princípio se recusasse, Wainer disse que a solução foi enganá-lo. Para seduzir o autor de *Vestido de Noiva,* acabou inventando que André Gide já fizera isso na imprensa francesa e que *Crime e Castigo*, de Dostoievski, era, na realidade, uma grande reportagem policial. Tudo isso porque queria que ele desse um tratamento mais colorido e menos burocrático a certo tipo de notícia. Conseguiu, enfim, que o escritor cedesse. Diz que Nelson sentou-se à máquina e, pouco tempo depois, entregou-lhe uma obra prima. Wainer diz que, naturalmente, notou que alguns detalhes como nomes e situações tinham sido modificados e que, por isso, pediu ao redator que fizesse algumas correções. Mas diante da alegação do escritor: *– não, a realidade não é essa – respondeu-me. – "A vida como ela é" é outra coisa*.[282] Wainer diz que não apenas se rendeu ao argumento, como, imediatamente, modificou o título da seção que deveria chamar-se: "Atire a primeira pedra" para a "Vida como ela é..."

Difícil acreditar na versão dada pelo dono do jornal. Primeiro, porque, no início, o *Última Hora* não era um jornal voltado para as classes médias, da Zona Norte carioca, como depois se tornaria. Wainer tentava fazer um jornal mais elitista. No entanto, como bem lembra Ruy Castro, os crimes e o futebol acabaram ocupando um espaço que, se pudesse, Samuel dedicaria apenas a Getúlio. Contra a vontade de Wainer, o perfil do vespertino acabou se definindo sozinho, ou melhor, com uma grande ajuda de Nelson, já que *A Vida como ela é...* acabou se tornando uma leitura obrigatória em todos os bondes e lotações da cidade. Para completar, Wainer era partidário do modelo jornalístico da escola americana e desejava seguir com rigor as regras dos manuais de redação e estilo que fundamentavam a política da objetividade e da imparcialidade. Ironicamente, a popularidade da coluna não objetiva de Nelson foi tamanha, que, dificilmente, ocorreria a Wainer a possibilidade de perdê-la para outro jornal.

[282] WAINER, op.cit., p.152

Enfim, Nelson inventava tudo. Foi assim desde as primeiras linhas que escreveu para o jornal de Wainer. Na crônica sobre os noivos e o desastre de avião, que inaugurou a coluna, a imaginação dramática do escritor contou que "o casal morrera antes da primeira noite e, antes mesmo, do primeiro beijo." O drama causou uma enorme comoção. Depois disso, não se preocupou mais, sequer em pautar suas histórias em um fato cotidiano que acabara de acontecer. Pois acreditava que a vida como ela é, era assim: *A matéria-prima, que necessariamente uso, é, e faço aqui dois pontos: punhalada, tiro, atropelamento, adultério. [...] sei que nenhum de nós gosta de se aborrecer. Mais importante, porém, que o nosso frívolo conforto, que o nosso alvar egoísmo – é o dever de participar do sofrimento dos outros. Há uma leviandade atroz na alegria.* [283]

Metódico, Nelson era um dois primeiros a chegar à redação do *Última hora*, antes mesmo das sete da manhã. Depois de uns goles de café, que tomava já frio, acendia um cigarro e começava a metralhar sua máquina num canto da redação. A partir daí, entrava numa espécie de transe e representava, enquanto escrevia, os estados emocionais dos personagens. Quem olhasse de longe seus gestos e expressões, poderia desconfiar que vivenciasse, realmente, a intensidade daqueles dramas. Era uma loucura sana, ou, pelo menos, com um toque de genialidade:

> De repente, como se acordasse do transe, virava para quem estivesse mais perto e pedia:
> "Fulano, me dá um nome pra corno"
> Alguém lhe soprava: Gusmão.
> Nelson achava graça e aceitava:
> "Você tem razão. Gusmão é batata!"[284]

Imparcialidade e objetividade. Essas eram as premissas do jornalismo americano introduzidas por Pompeu de Souza e defendidas por Danton Jobim e Luiz Paulistano no *Diário Carioca*, e que Samuel Wainer, após a aquisição do jornal, fazia questão de levar a termo. Em 1944, após o fechamento da revista *Diretrizes*, Wainer iria se exilar por alguns meses nos EUA. Uma estadia que acabou se revelando problemática, pois fez com que o seu nome fosse incluído em uma lista de pessoas cuja entrada no território norte americano deveria ser interditada, devido a supostas ideias antiamericanas. O país,

[283] RODRIGUES apud CASTRO op.cit., p 238

[284] CASTRO, op.cit., p 239

no entanto, deixaria muitas saudades no jovem repórter, sobretudo porque lá encontrara o paradigma profissional que desejava seguir:

> Nunca me considerei inimigo dos Estados Unidos, e é evidente que senti muita saudade daquele país. A sociedade americana sempre me fascinou, conviver com ela me ajudara a amadurecer. Eu ali vivera uma riquíssima experiência profissional. A imprensa americana é a melhor do mundo, e eu passava horas, às vezes dias inteiros, examinando a forma e o conteúdo dos jornais locais. Fascinava-me também a figura mítica do jornalista americano, cujo estereótipo é o herói que costuma aparecer nos filmes de Hollywood. Aprendi a avaliar, em meus tempos de Estados Unidos, a força da imprensa. [285]

Mas afinal, que modelo jornalístico era esse? No livro *O Adiantado da Hora*, Carlos Eduardo Lins e Silva menciona que, entre os autores que tentaram agrupar os vários modelos jornalísticos de acordo com suas características essenciais, o trabalho mais divulgado e aceito entre os cientistas da comunicação é o de Sierbert, Peterson e Schramm, de 1956[286]. No livro *Four Theories of the Press,* os autores distinguem quatro modelos de imprensa, que representam, ainda que grosso modo, as divisões essenciais entre as diversas maneiras de conceber e praticar o jornalismo, de acordo com diferentes modelos sociais. São eles: o autoritário, que seria o padrão adotado por vários países do terceiro mundo; o comunista, que encontra abrigo nas sociedades socialistas; o de responsabilidade social, que seria praticado na maioria dos países da Europa Ocidental; e o libertário, cuja expressão máxima seria os EUA.

De acordo com Lins e Silva, esse modelo libertário, do qual falam os autores, teria surgido nos Estados Unidos, a partir de 1830, período que marcou uma verdadeira revolução na forma como o jornalismo passou a ser concebido dentro da imprensa americana. Como em quase todos os países colonizados, os primeiros jornais editados nos Estados Unidos imitavam em quase tudo – nas designações, no feitio gráfico e no estilo – os jornais britânicos. *E antes dos anos 20, os jornalistas não pensavam muito sobre a subjetividade da percepção. Eles tinham pouco incentivo para duvidarem da consistência da realidade pela qual viviam. "*[287] No entanto, a partir dos anos trinta do século XIX, a expansão da democracia e do mercantilismo americanos conduziriam ao

---

[285] WAINER, Samuel: *op.cit.*, p.80

[286] SIEBERT, Fred; PETERSON, Theodore; SCHRAMM, Wilbur: *Four Theories of the Press*.Urbana, University of Illinois Press, 1956.

[287] SCHUDSON, Michael. *Discovering the News*. Nova York. Basic Books, 1978, p.6

triunfo das notícias sobre o editorial, dos fatos sobre a opinião e à imposição ao jornalista de um compromisso com a objetividade. Os jornais, que antes prestavam serviços a partidos políticos ou a alguma atividade comercial, passaram a vender um produto (a notícia) a um público e, ao mesmo tempo, a comercializar o acesso a esse público com outro segmento do mercado, o dos anunciantes. Esses últimos, por sua vez, estavam interessados em aumentar as vendas dos seus próprios produtos.

As mudanças verificadas no jornalismo americano são, portanto, consequência direta das alterações na sociedade, na economia e na política daquele país, no mesmo período. Trata-se de um momento na história dos Estados Unidos em que mais pessoas tiveram acesso ao poder e à riqueza, o que implicou a recusa a sistemas de monopólio garantidos pelo Estado e a difusão de princípios que defendiam a liberdade de oportunidades para todos, além da prática de um liberalismo econômico radical.

Ao atentarmos simplesmente para as estruturas social e econômica brasileiras, em comparação à americana, na década de 50, observando a organização empresarial em torno da imprensa, nos dois países, nos damos conta de quão contraditória parece ser a iniciativa de Samuel Wainer, de inserir os princípios americanos de imparcialidade e objetividade no jornalismo brasileiro e, sobretudo, no jornal A *Última Hora*. Embora já houvesse, em nosso país, o desejo de fazer do jornal um negócio, na maior parte das vezes, ainda faltava, aos que se lançavam nessa aventura, condições para sustentá-lo. Além do fato de o jornal A *Última Hora* ter nascido por sugestão explícita de Getúlio Vargas, outra indagação pertinente, nesse caso, seria sobre a origem do dinheiro de Wainer, quando ele se lançou no fabuloso empreendimento econômico que era abrir um jornal.

De certa forma, o estado de penúria em que o *Diário Carioca* se encontrava foi providencial para Wainer. Após receber o aval do presidente, através de Alzira Vargas, o jornalista assumiu as dívidas do *Diário* com o Banco do Brasil e com a Caixa Econômica, tornando-se, dessa forma, proprietário do prédio e do parque gráfico do *Diário*. Quanto ao dinheiro para a transação, foi conseguido através de um esquema político e empresarial, que envolvia a venda de ações da "Érica" (como era chamado o parque gráfico) para um grupo de políticos, empresários e banqueiros. As cotas foram, inicialmente, adquiridas pelo empresário paulista Euvaldo Lodi - presidente da

Confederação das Indústrias durante o Estado Novo e o segundo mandato de Vargas – e pelos banqueiros Walter Moreira Salles e Ricardo Jafet – o primeiro, proprietário do Banco Moreira Salles e futuro embaixador do Brasil nos Estados Unidos e o segundo, sócio-proprietário do Banco Correio do Sul e presidente do Banco do Brasil. Dentro desse esquema, as dívidas do *Diário Carioca* (que agora pertencia a Wainer) com o Banco do Brasil, dirigido por Jafet, foram devidamente amortizadas. Além desses três primeiros acionistas, o *Última Hora* contou ainda com a ajuda financeira do governador de Minas e futuro presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, e do conde Francisco Matarazzo Jr.

Dá para falar de imparcialidade nesse contexto? Não. O próprio Wainer, na sua autobiografia, admite que sempre consultava Getúlio quando surgiam fatos ou assuntos diretamente ligados ao presidente. Era, na realidade, um casamento econômico e político mais que perfeito. E, como todo casamento, aquele também pressupunha parceria:

> Eu costumava consultar Getúlio sempre que surgiam fatos e assuntos diretamente ligados aos interesses do presidente. Ele também me fazia sugestões e transmitia opiniões, regularmente, de viva voz ou através de intermediários. Às vezes, mandava bilhetes. Dezenas deles foram interceptados por Lorival Fontes, que mais tarde os entregou a David Nasser para que fossem publicados na revista *O Cruzeiro*. "Diga ao Wainer que a posição do jornal em relação ao problema da carne está errada", recomendava, por exemplo, um dos bilhetes. "Peça ao Wainer que dê mais destaque aos júris populares de economia.", dizia outro. Em pouco tempo eu me tornei mais importante junto a Getúlio que qualquer ministro de Estado. Minha sintonia com Vargas era tão completa que nem precisávamos ser explícitos a respeito de certos assuntos para entender-nos.[288]

E se, para Wainer, a imparcialidade era economicamente impossível, a objetividade era ainda mais improvável. O uso dos adjetivos fora reduzido, é fato. Mas ninguém jamais ousou pensar em eliminá-los. Deviam sempre permanecer por perto, de preferência bem à mão, para uma eventual necessidade ou, pior, para um caso de extrema conveniência. Enfim, era a conveniência e não a objetividade que ditava os usos e costumes. Wainer confessa que lançava mão de todo e qualquer tipo de barganha,

[288] WAINER, op.cit., p.150.

quando a questão era atrair anunciantes para o seu jornal. Ainda assim, afirma que não via como isso pudesse ferir os critérios éticos editoriais do *Última hora*.

> Por exemplo: se duas empresas envolviam-se em uma determinada disputa, eu escolhia a que fosse brasileira, ou a que melhor atendesse aos interesses de Getúlio, e passava a defendê-la. Em seguida, reivindicava dessa empresa que ajudasse o jornal em forma de anúncios. Tal postura não me parecia antiética.[289]

Mas o que muda então? Em que consiste propriamente o divórcio entre o jornalismo e a literatura nos anos cinquenta? Em primeiro lugar, as reformas apenas começaram naquela década. Nos vinte anos seguintes, elas seriam, aos poucos, implementadas nos diversos conglomerados jornalísticos espalhados por todo o país. É verdade que a introdução dessas mudanças passou, sem dúvida, pelas mãos desses pioneiros, que criaram estratégias para que os novos princípios pudessem ser adotados. No entanto, esses novos paradigmas acabaram transcendendo seus propósitos iniciais, na medida em que, não podendo se desvincular das características estruturais da sociedade em que estavam inseridos, acabaram adquirindo características próprias, no jornalismo brasileiro. As mudanças introduzidas no início dos anos cinquenta diziam respeito, sobretudo, ao formato textual.

Inicialmente, portanto, a ruptura consistia na forma específica como jornalismo e literatura passaram a contar suas histórias. O determinante será a presença ou não explícita da paixão. A imparcialidade inexiste e a objetividade tampouco. O que vemos, na realidade, é que a manipulação dos fatos ganhava nuances diferentes nos livros e nos jornais. O adjetivo, o grande réu dessa história, responsável por revelar, claramente, a parcialidade do narrador através do excesso qualitativo, é substituído, na linguagem jornalística, pelo corte, pela edição – que faz o mesmo papel – mas usa para isso o silêncio, a ausência de palavras. Ficava uma lacuna no texto, deixada pela carência de reticências, de qualificativos e de pontos de exclamação que, para Nelson Rodrigues, somente um "idiota", poderia atribuir à objetividade.

Na contramão desses princípios, Nelson fazia parte de uma geração que mentia, mentia descaradamente. Entretanto, para ele, aquelas mentiras, tão normais no contexto jornalístico da sua época, de certa forma, eram um pouco mais sinceras, já que os

[289] Idem, ibidem, p.155

profissionais, até então, não se confessavam objetivos e imparciais. Ao contrário, assumiam-se literatos, e como tal, inevitavelmente, abriam as portas da narrativa para a emoção.

> Na velha imprensa, as manchetes choravam com o leitor. A partir do copy desk, sumiu a emoção dos títulos e subtítulos. E que pobre cadáver foi Kennedy na primeira página, por exemplo, do Jornal do Brasil. A manchete humilhava a catástrofe. O mesmo e impessoal tom informativo. Estava lá o cadáver ainda quente. Uma bala arrancara o seu queixo forte, plástico, vital. Nenhum espanto da manchete. Havia um abismo entre o Jornal do Brasil e a tragédia, entre o Jornal do Brasil e a cara mutilada. Pode-se falar na desumanização da manchete. O Jornal do Brasil, sob o reinado do copy desk, lembra-me aquela página célebre de ficção. Era uma lavadeira que se viu, de repente, no meio de uma baderna horrorosa. Tiro e bordoada em quantidade. A lavadeira veio espiar a briga. Lá adiante, numa colina, viu um baixinho olhando por um binóculo. Ali estava Napoleão e ali estava Waterloo. Mas a santa mulher ignorou um e outro; e veio para dentro ensaboar a sua roupa suja. Eis o que eu queria dizer: — a primeira página do Jornal do Brasil tem a mesma alienação da lavadeira diante dos napoleões e das batalhas. [290]

A escola jornalística de Nelson Rodrigues sempre permitiu uma convivência harmoniosa e mesmo um diálogo instigante entre ficção e realidade, cujos ecos ele ainda podia sentir. Trazia na memória os bons tempos dos jornais de Mário Rodrigues *A manhã* e *Crítica* e recordava, também, com saudades, de sua experiência nos *Diários Associados*, onde convivia com as peripécias jornalísticas de David Nasser e Jean Manzon. No entanto, é preciso lembrar que, apesar da inegável habilidade para contar histórias, aqueles profissionais também iam muito além do limite de tolerância que permitia inserir a narrativa jornalística em qualquer preceito ético. Ao falar sobre os áureos tempos dos *Diários Associados*, em que Nasser e Manzon eram as principais estrelas do grupo de Chatô, Freddy Chateaubriand declarou:

> Os fatos não eram importantes para David e sim a criatividade. Ele inventava coisas para valorizar as reportagens. Foi o Manzon que ensinou isso para ele. Eu era tolerante. Se você é jornalista e quer vender, você tem que ser escroto. [...] E nisso ele era o rei. Eu perguntava: É isso? Ele dizia: É, é. Eu nem ia checar. Se vendia, eu não ia fazer busca. [...]. A verdade é que as pessoas esperavam pelo texto do David Nasser como quem espera um jogo do Guga. Mas esse era bem o espírito deles: tudo mentira, tudo sacanagem. Tinham autonomia nas pautas. Eu tinha uma confiança ilimitada no David. [...] O Manzon tinha escrúpulo zero. Nenhum escrúpulo. E

[290] RODRIGUES, op.cit. 2007, p.140

> o David, mais ou menos a mesma coisa. Se você for procurar escrúpulo em David Nasser e Jean Manzon você vai se foder. Não vai achar nunca. Talvez por acaso, em uma ou duas reportagens, porque calhou, não tinha o que alterar, e a verdade era mais interessante do que a mentira. O sucesso é que é importante. Veracidade? Quem está ligando pra se é verdade? Era um jornalismo de resultados. Viver de jornal era a coisa mais difícil do mundo.[291]

Era justamente esse o tipo de jornalismo que Nelson defendia. Mas a sua versão da história era um pouco diferente:

> É preciso respeitar o Sr. David Nasser. [...]. Senhores: há crise de repórteres na imprensa brasileira. Há e sempre houve. Sobretudo repórteres dessa categoria e com essa autenticidade de vocação e de forma. E quando escrevo "repórteres dessa categoria", devo esclarecer que me refiro aos que têm o dom, têm a possibilidade de infundir aos fatos, às coisas, aos assuntos uma extrema valorização. Suponhamos que o fato em si não é nada, não oferece nenhum conteúdo excepcional. Vem o Sr. David Nasser e lhe dá a poesia, o ambiente próprio, o pitoresco muitas vezes secreto. Eis tudo. Bem: poderíamos acrescentar que o Sr. David Nasser é um poeta da cidade, o poeta do fato de maior ou menor importância, o poeta da reportagem, em suma. Deixemo-lo solto na cidade; e ele saberá fazer o que fez João do Rio: descobrir a poesia esparsa das ruas. Não é ele que vive dos fatos; os fatos é que vivem dele. Tem um olho clínico, um olho à Balzac, para ver em cada acontecimento o que interessa, para tirar de cada acontecimento o que é demais. Tudo na sua reportagem é essencial. O Sr. David Nasser só põe a minúcia exata, a observação viva, o traço caracterizante. Não sei se, de vez em quando, a sua fantasia retoca pouco ou muito os fatos. O que sei é que sua técnica de repórter tem tal eficiência, que os maiores absurdos passam a adquirir uma tremenda veracidade e o leitor acredita piamente em tudo. Quer dizer, a sua fantasia, se existe, não aparece como tal. E vem daí, talvez, o motivo maior da sua popularidade de repórter. [292]

Radicalmente avesso ao estilo de Nasser, Wainer afirmou que poucas figuras foram tão nefastas à profissão de jornalista quanto ele. São inúmeras as acusações que o proprietário do *Última Hora* faz ao repórter dos *Diários Associados*, ao longo de suas memórias. Para Wainer, a adjetivação e a verborragia de Nasser não tinham outra finalidade, senão, a obtenção de proveito financeiro, através da exploração sensacionalista de situações forjadas, dramas humanos e crimes hediondos. Wainer também acusou Nasser de enriquecer ilicitamente, através de chantagens e conchavos

[291] CHATEAUBRIAND apud CARVALH, op. cit., p.127
[292] RODRIGUES apud CARVALHO, op. cit., p. 127

políticos. Enfim, afirmou que o repórter fez fortuna barganhando a construção e a destruição fictícia da imagem de personalidades públicas, de acordo com a conveniência de seus aliados. Uma delas teria sido o próprio Wainer. Em 1964, David foi um dos líderes de uma campanha de desmoralização do *Última Hora*, acusando o proprietário do jornal de não ser brasileiro, o que o impedia, legalmente, de ser dono de um veículo de comunicação no país . Mas não é apenas esse fato isolado que Wainer usa para traçar o perfil do companheiro de profissão. Não via nele nenhum talento. Reconhecia apenas que o jornalista era capaz de ser arrojado, cara de pau mesmo. Para Wainer, Nasser era alguém, cujas mentiras, longe de serem literárias, funcionavam como artifícios que lhe permitiam obter lucro com sua falta de caráter. Um dos episódios narrados pelo proprietário do *Última Hora* é o caso do deputado Barreto Pinto. Ele relata que, numa ocasião, Nasser e Manzon usaram um truque bastante comum para forçar o deputado a posar de cuecas para a revista *O Cruzeiro*. Manzon disse ao deputado que gostaria de fotografá-lo de casaca e que, como no jornal só apareceria o busto, garantiu que não havia necessidade de vestir as calças. No entanto, a edição seguinte da revista traria uma foto de corpo inteiro do deputado, com o título "Barreto Pinto sem Máscaras" seguido por um belo texto de Nasser. Diante da matéria, o congresso entendeu que houve quebra do decoro parlamentar. O deputado foi cassado e Nasser elevado à categoria de baluarte da moral e dos bons costumes.

Artimanhas de um jornalismo pouco objetivo? Não necessariamente. O próprio Wainer, também em suas memórias, relata inúmeros episódios de tráfico de influência dos quais participou como protagonista.

> Fiz horrores para conseguir anúncios, vendi minha alma ao diabo, corrompi-me até a medula. Em certas ocasiões cheguei a namorar filhas de comerciantes para fechar negócio. Sempre agi assim para que a *Última Hora* permanecesse viva.[293]

Ele conta, por exemplo, que, no começo de 1952, em uma das muitas conversas que teve com Getúlio, o presidente confidenciou-lhe o quanto lhe atraía a ideia de um jornal partidário do seu governo, instalado na capital paulista. Wainer se animou imediatamente com a proposta, sobretudo, após saber que o empresário Ricardo Jafet desejava desfazer-se do seu jornal. As negociações com Jafet correram

[293] WAINER, op.cit., p.171

maravilhosamente bem e, logo, ele estaria novamente diante de Getúlio para confirmar que a ideia do *Última Hora* paulista era viável. Consciente das vantagens políticas do empreendimento, o jornalista via naquele acordo a sua grande chance de triunfar magistralmente, na travessia do campo minado que se dispusera a cruzar, quando se lançou na aventura do *Última Hora*:

> As vantagens políticas pareciam igualmente evidentes. Num pedaço do país onde o PTB getulista era anêmico, teríamos um instrumento do presidente da República com capacidade para fazer com que seu pensamento chegasse às massas populares. [294]

Havia, no entanto, o problema de sempre: capital para que a iniciativa pudesse ser colocada em prática. Questionado, Getúlio apontou a saída: - *Passou por aqui agora há pouco um "tubarão" que parece gostar muito de jornal.* Tubarão, como explica Wainer logo a seguir, era a palavra que usavam, na época, para identificar os magnatas. O peixe em questão? Era ninguém menos do que o conde Francisco Matarazzo.

O conde e o presidente eram amigos de longa data. O império do magnata crescera, em grande parte, graças aos favores fiscais e aduaneiros que obteve na Era Vargas. No entanto, com a mesma intensidade com que se dedicava a alimentar amizades politicamente proveitosas, o conde também se ocupava em aniquilar seus desafetos. E foi justamente o ódio a um desses desafetos que o fez interessar-se pelo empreendimento jornalístico. Após se desentenderem por questões financeiras, Chateaubriand e Matarazzo passaram a nutrir um ódio mortal, um pelo outro. Desde então, Chatô não perdia uma oportunidade sequer, de provocar o velho conde nos *Diários Associados*. A ânsia de vingança do magnata foi mais que oportuna para o proprietário do *Última Hora*. Quando foi procurar Matarazzo no Hotel Excelsior, Wainer foi recebido com muita simpatia pelo conde, que revelou estar ciente de suas intenções de montar um jornal em São Paulo, empreendimento ao qual era totalmente favorável:

> - Eu vou lhe ajudar - disse o velho Matarazzo. - De quanto o senhor precisa? Novamente, eu não sabia com exatidão o montante de recursos de que necessitava. Mencionei uma quantia qualquer que me veio à mente, e o conde considerou-a razoável. Eu acabara de

[294] Idem, ibidem, p.158

> conseguir o dinheiro necessário para a aventura da Última Hora paulista. [295]

No entanto, os termos do acordo envolviam algumas outras condições:

> Antes de selarmos o acordo, o conde perguntou-me qual seria a postura do jornal em relação a greves. Ponderei que um jornal popular não poderia opor-se a movimentos do gênero, mas ressalvei que a Última Hora só apoiaria greves até a porta da fábrica, condenando qualquer violação dessa fronteira. Ele ficou muito feliz com a resposta – o que o afligia era a eventualidade de greves que ameaçassem seu patrimônio com quebra-quebra no interior das fábricas. Depois, avisou-me que não poderíamos ser favoráveis à implantação do divórcio no Brasil. O conde informou que costumava visitar o papa, e que não gostaria de ouvir uma frase que formulou com seu sotaque pitoresco: "Chiquinho, como é que você dá dinheiro para um jornal divorcista?" A questão do divórcio não tinha, a meu ver, qualquer importância. Aceitei prontamente a pré-condição estabelecida por Matarazzo. [296]

A objetividade e a imparcialidade que ele tanto defendia, ao que parece, limitavam-se menos a preceitos éticos e muito mais a regras formais como ausência de adjetivos, advérbios, reticências ou pontos de exclamação.

Nelson Rodrigues morreria afirmando que jornais e jornalistas só eram objetivos e imparciais de araque. Diante da realidade que o escritor presenciava diariamente, não se pode dizer que estivesse enganado. Mas, a partir de tais argumentos ele elaborava com grande prazer e com muito humor, uma série de provocações. Costumava dizer que o único jornalista objetivo e imparcial que conhecia era Otto Lara Rezende e, assim mesmo, as tais qualidades do amigo eram motivadas apenas pela conveniência. Nelson divertia-se contando que numa recente disputa entre *O Globo* e o *Diário de Notícias* sobre umas histórias em quadrinhos, Otto conseguira a proeza de ver os dois lados da questão. A coisa era mais ou menos assim: o jornalista chegava bem cedo na redação de *O Globo*, escrevia um editorial criticando veementemente o *Diário de Notícias*, almoçava tranquilamente na Almirante Barroso e, à tarde, ia para a redação do *Diário*, escrever outro editorial, dessa vez reprovando *O Globo* e respondendo às suas próprias críticas. A objetividade e a imparcialidade do jornalista eram uma simples consequência do fato de ele trabalhar para os dois jornais.

[295] Idem, ibidem, p.159.
[296] Idem, ibidem, p.160

Além disso, Nelson via, nesse novo modelo jornalístico, certa artimanha do diabo para banir do universo jornalístico a emoção: "*Sim, o copy desk instalou-se como a figura demoníaca da redação*. [...] *Eu me pergunto se, um dia, não seremos nós 80 milhões de copy desk? Oitenta milhões de impotentes do sentimento*"[297] A verdade é que, embora Nelson fosse, de certa forma, um dos grandes responsáveis pelo sucesso do jornal de Wainer, um abismo ideológico separava o autor de *Vestido de Noiva* do proprietário do *Última Hora.*

Nelson tinha apenas quatro anos, quando se mudou com os pais para o Rio de Janeiro. A realidade com que os Rodrigues se depararam, então, era a de qualquer família de classe média, dos subúrbios cariocas. Como lembra Ruy Castro: vizinhas gordas e patuscas, com seus bustos fartos e opulentos e seus colares de brotoejas passavam o dia na janela, xeretando casos de amor e de adultério e fiscalizando a moral da rua. Os banhos eram de bacia, os partos eram feitos em casa e os velórios eram a grande atração da vizinhança – ia-se à casa do falecido, não para solidarizar-se com a família, ou para ver o morto uma última vez, mas para ver o desespero da mãe, as lágrimas da amante e a sinceridade da viúva. É deste cenário, da Rua Alegre, em Aldeia Campista, que Nelson tiraria a inspiração para forjar os seus primeiros personagens, jornalísticos e literários.

Quanto a Wainer, até tornar-se proprietário do *Última Hora*, não via nos subúrbios nada além de uma realidade muito distante, com a qual, por vezes e a contragosto, deparava-se nas páginas dos jornais. Wainer frequentava festas e jantares da alta sociedade, além de conhecer bem o *jet set* carioca e a fogueira de suas vaidades. Eram os personagens desse mundo de glamour que vislumbrava ver desfilando pelas páginas do seu jornal. No entanto, ao convidar Nelson para fazer parte do seu corpo de redatores, acabou selando, para o *Última Hora,* outro destino. Seriam, justamente, os enredos dramáticos da Zona Norte, repletos de morte e adultério, e que Wainer tanto abnegava, que acabariam se tornando a sensação do seu jornal. Enfim: A vida como ela era... nos subúrbios. Mais tarde, diria que um dos grandes achados do *Última Hora* foi descobrir que a Zona Norte existia e que ali também havia vida social, embora ela fosse

[297] RODRIGUES, op.cit. 2007, p.138/141

bem menos brilhante do que a da Zona Sul. Não é verdade. A Zona Norte já fora descoberta há muitos anos e figurou magnânima nas páginas dos jornais da família Rodrigues – *A Manhã* e *Crítica* – dentre muitos outros periódicos. Mas para Wainer, esse universo era realmente muito distante. Um dia, em uma conversa com o presidente da Light, ele foi surpreendido com a seguinte pergunta:

> -Você costuma ir aos subúrbios?
> Estranhei a pergunta: afinal, o que eu teria a fazer nos subúrbios? Disse-lhe isso, e Monteiro, que nascera no Méier sorriu e comentou:
> - Engraçado, vocês não conhecem o Brasil.
> Recomendou-me, então, que fosse a alguns bairros da Zona Norte.
> - Dê um pulo até Madureira sugeriu. - Você vai ver uma cidade repleta de lojas.
> Resolvi atender ao conselho e visitar os subúrbios, algo que não fazia há muitos anos. Fiquei impressionadíssimo com o que vi. Decidi de imediato que a Última Hora teria de entrar na Zona Norte - e entrar com urgência.[298]

A única coisa de que se pode ter certeza sobre a veracidade dessa declaração é que Wainer não conhecia, tampouco estava interessado em conhecer os subúrbios cariocas e, menos ainda, em trazer para o seu periódico as temáticas e os anseios daquele universo. No entanto, como o *Última Hora* não tinha uma linha editorial consistente, ao contrário, suas pautas eram selecionadas em função do que, a cada momento, era ou não politicamente conveniente para o seu proprietário, o público do jornal acabou se formando em torno dos colunistas. Nelson, por exemplo, transformou-se em uma das principais estrelas do cotidiano e, consequentemente, era pago a peso de ouro. Wainer nunca escondeu que tinha repugnância por fatos policiais e que jamais tivera a intenção de dar destaque a esse tipo de acontecimento no seu jornal. Entretanto, uma vez mais, a conveniência falaria mais alto do que a ideologia.

Como relata o próprio Wainer, em agosto de 1951, o senador Epitácio Pessoa Cavalcanti de Albuquerque apareceu morto em sua casa no Rio de Janeiro. Filho de João Pessoa, Epitacinho – como o senador era conhecido – sempre fora muito amigo de Getúlio Vargas. Consta, inclusive, que ele o hospedara por alguns dias, antes de assumir a presidência. Entretanto, logo após a morte do senador, uma série de boatos sugerindo

[298] WAINER, op.cit., p.151

que Epitacinho teria sido envenenado por sua mulher motivada por questões de herança, invadiu a cidade. Vendo que aqueles rumores de um suposto assassinato estavam fora de controle e que seu jornal começava a ser acusado de manter-se em silêncio sobre o caso, apenas porque Epitacinho era amigo de Vargas, Wainer se viu obrigado a assumir uma posição diante do escândalo:

> Eu tinha repugnância por fatos policiais e, até então, negava-me a dar-lhes destaque na Última Hora. Mas aquela história caíra na boca do povo e começava a tomar proporções incontroláveis. O velho Malta procurou-me:
> - Precisamos dar alguma coisa sobre isso.
> Achei a idéia maluca.
> - Epitacinho era meu amigo, amigo de Getúlio Vargas - ponderei.
> - A cidade inteira só fala nesse caso, isso venderia muito - retrucou Malta.
> Resolvi conversar sobre o assunto com Getúlio Vargas e fui procurá-lo no Catete. Contei-lhe que estava surgindo uma fofoca nacional a respeito da morte de Epitacinho. Getúlio adorava fofocas, ficou curioso. Ele pareceu surpreso com o que ouviu. Informei, então, que os rumores incluíam a versão de que a Última Hora permanecia calada porque Epitacinho era amigo do presidente da República. Perguntei a Vargas de que modo deveria agir.
> - Cumpra o seu dever de jornalista - disse-me.
> No dia seguinte, publiquei a primeira manchete policial da história da Última Hora: "Epitacinho teria morrido envenenado." Foi uma bomba. Aumentamos a tiragem para 25.000 exemplares, que se esgotaram em poucas horas. Seguimos explorando o caso por alguns dias e incorporamos outros milhares de leitores.[299]

Depois de publicar uma bombástica trama policial e, com ela, arregimentar outros tantos leitores para o seu jornal, Wainer não teve alternativa, senão, a de manter a temática que mobilizara esse público. No entanto, como era completamente avesso ao universo do jornalismo policial, viu-se obrigado a contratar um especialista no assunto: foi. justamente ai, que Nelson Rodrigues entrou nessa história. Com ideologias completamente opostas, a convivência entre Nelson e Wainer, passaria por diversas turbulências, até a ruptura definitiva. Nesse processo, no entanto, os tênues limites que separam verdade e mentira, realidade e ficção estariam sempre no cerne das polêmicas entre o dono do jornal e um dos seus principais redatores. Enquanto um defendia a introdução de todos os elementos que corroboravam para dar o tom objetivo e imparcial às matérias jornalísticas, o outro clamava por reticências e pontos de exclamação.

[299] WAINER, op.cit., p.149

Enquanto um editava a realidade, para que a verdade mais conveniente combinasse com cada contexto, o outro defendia a mentira deslavada, pois acreditava piamente nela, como o melhor recurso estilístico de sedução. Enfim, enquanto um pregava uma falsa sobriedade, o outro estimulava a descarada embriaguez. É obvio, portanto, que a cisão fosse o caminho natural da relação entre personalidades tão antagônicas. Mas, enquanto durou a parceria jornalística, pode-se dizer que ela deu muito certo. E aqui, cabe inclusive, uma metáfora com a atividade literária: foi um enorme sucesso, unicamente porque um era o dono do teatro e outro o autor da peça de maior bilheteria. O que ficou dessa história foi um acervo de ficção jornalística e de realismo literário que, sem dúvida, merecem ser analisados.

Nelson não concebia um jornalismo sem drama, sem paixão. Ao contrário de Wainer, achava que o mergulho na trama que dava origem à reportagem policial era a mais apaixonante, dentre todas as possíveis narrativas de um repórter:

> Quando fui trabalhar no jornal do meu pai, *A Manhã*, o secretário me perguntou: "Você quer ser o quê?" Dei a resposta fulminante: - "Repórter de polícia." Porque preferi a reportagem policial, posso explicar. Um velho profissional costumava dizer, enfiando o cigarro na piteira: - "As grandes paixões são as dos seis, sete, oito anos." Segundo ele, só as crianças sabem amar; o adulto, não. Eu fui, sim, um menino à procura de amor. [...] Foi ainda o amor que fez de mim um repórter de polícia. Eu queria escrever sobre os que vivem de amor, morrem de amor ou matam por amor.[300]

O fato é que esse tipo de narrativa é uma das que mais favorecem o abuso de elementos de ficcionalização, dentro de um relato jornalístico. Isso porque o trabalho de desvendar um crime envolve, entre outras coisas, o levantamento de hipóteses. E as infinitas especulações a que uma trama de amor e morte pode dar vida, abrem, sem sombra de dúvida, as portas da narrativa, para argumentos construídos pela imaginação. Na contramão do noticiário policial, o relato de um acontecimento econômico ou político factual – com começo, meio e fim – torna a objetividade na descrição do acontecimento muito mais plausível. Não é que um fato econômico - como o aumento da inflação, ou político - como a queda de um ministro, não dêem margem a argumentações abstratas e subjetivas. No entanto, a transmissão impressa desse tipo de notícia se encaixa, com

[300] RODRIGUES, Nelson: *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Record,1977, p.229

muito mais facilidade, na fórmula clássica criada para conferir objetividade às matérias jornalísticas, na qual o primeiro parágrafo deve responder as perguntas: quem, quando, como, onde, por quê.

Como vimos anteriormente, sobretudo ao longo do século XIX, o diálogo entre a literatura e o jornalismo permaneceu sempre muito próximo. A estrutura narrativa, através da qual as informações eram veiculadas nos jornais, foi totalmente importada do folhetim. Isso quer dizer que os acontecimentos eram narrados de forma ascendente e o clímax da história deixado para o final. Entretanto, a necessidade de tornar os relatos mais concisos – principalmente, porque as narrativas feitas por correspondentes de guerra ganhavam cada vez mais espaço nos jornais e o telégrafo era o único instrumento capaz de disponibilizá-las – forçou uma inversão na ordem de descrição dos acontecimentos. Com a fórmula da pirâmide invertida, o clímax da história passa para o começo da narrativa. No primeiro parágrafo deve-se responder à clássica fórmula da objetividade.

No entanto, quando se trata de uma reportagem policial, nem sempre é possível responder a todas as perguntas explicitadas na fórmula. Podemos saber, por exemplo, que alguém morreu, onde, como e quando. Mas, nem sempre, é possível saber quem matou e o porquê. No caso de um crime passional ou de um suicídio, ainda assim, a principal questão que fica em aberto é sempre o porquê. A ausência de respostas para essas perguntas leva novamente o clímax da história para o final do relato e faz com que o enredo retome, de certa forma, a estrutura do folhetim. Outro fator que aproxima esse tipo de narrativa do romance folhetinesco é o fato de que, em ambos, novos acontecimentos surgem e são relatados dia a dia, resultando em uma série de episódios, divididos em capítulos. Porém, não é apenas o formato desse tipo de texto jornalístico que permite que ele se confunda com um texto literário. Nelson Rodrigues era especialista em um tipo de jornalismo conhecido como sensacionalista. Trata-se de um modelo de relato, no qual, normalmente, não ficam pré-estabelecidos critérios éticos e morais para a condução da investigação e nem mesmo para a seleção dos dados e para a narrativa dos acontecimentos. O único critério jornalístico a ser, obrigatoriamente, considerado no sensacionalismo, é o uso de todos os artifícios necessários para que o relato provoque forte comoção. Nelson fazia parte de uma geração em que, quando

repórter e fotógrafo eram enviados para a cena do crime, eles tinham, praticamente, carta branca para abusar da criatividade:

> A "caravana" era onipotente. Não se limitava a entrevistar os parentes da vítima 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 roupa 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.[301]

O objetivo principal desse tipo de texto é criar uma identidade com o leitor a partir do apelo emocional. Assim, os espaços em branco, deixados pelo quem e pelo porquê que ficaram sem respostas, eram preenchidos por indícios encontrados no local do crime – como bilhetes escritos ou recebidos pela vítima, antigas cartas de amor, comentários de vizinhos, além de especulações e boatos de toda espécie – todos, muito bem articulados por um narrador onisciente que, criando um verdadeiro clima de suspense, fazia com que o leitor se projetasse e se identificasse com aquele universo. Ao colocar-se imaginariamente no plano dos acontecimentos, o leitor passava a vivenciar, conduzido pela intensidade da narrativa, o dia a dia do processo investigativo e, mesmo, a sentir-se parte integrante do cenário em que fora construído o enredo da história.

A geração de Nelson Rodrigues viveu justamente o período em que o jornalismo sensacionalista chegava ao seu ápice. O sucesso do gênero levou uma grande parte dos periódicos da época a recorrerem, cada vez com maior frequência, ao uso de recursos estilísticos emprestados da literatura, para lograr construir um tipo de narrativa jornalística que apelasse diretamente para os sentimentos do leitor. Mais do que informar, o principal propósito daquelas reportagens era emocionar. A descrição detalhada e passional do local de um crime e de todos os envolvidos nele era um dos artifícios utilizados para esse fim. A presença, no texto, de pormenores incomuns do cenário de um assassinato, por exemplo, era um dos recursos mais frequentes usados para dar ao leitor elementos com os quais ele pudesse construir uma imagem mental do

[301] CASTRO, op.cit., p.47

local do crime. Da mesma forma, também era preciso estabelecer uma empatia entre o público e os envolvidos no drama. Para tanto, a vítima, seus familiares, amigos e vizinhos deveriam ser transformados em personagens e humanizados ao máximo. Exatamente como na literatura naturalista, a reportagem incorporava à descrição dessas pessoas, detalhes muito particulares do seu vestuário ou do seu comportamento. Torna-se comum a alusão, por exemplo, a um batom vermelho usado por um personagem, ao livro encontrado ao lado do corpo, a cartas de amor escritas num passado remoto, a atos, gestos e palavras expressas em momentos de emoção, além de quaisquer outros traços físicos e emocionais que pudessem contribuir para os leitores traçarem um perfil imaginário de cada personagem. E ainda, na ausência concreta de um diferencial, de algo que servisse de ponte para transportar o imaginário do leitor até o cenário daquela história, não havia nenhum pudor em criar esse detalhe. Ao contrário, o exercício estilístico e de criação era determinante nesse tipo de narrativa e responsável pela consagração do escritor:

> Comecei fazendo atropelamento. No dia seguinte, ia reler a meia dúzia de linhas, e com vaidade estilística. Um dia, mandaram-me fazer um pacto de morte na Pereira Nunes. Com mais confiança em mim mesmo, inundei de fantasia a matéria. Notara que, na varanda da menina, havia uma gaiola com respectivo canário. E fiz do passarinho um personagem obsessivo. Descrevi toda a história – a menina, em chamas, correndo pela casa e o passarinho, na gaiola, cantando como um louco. Era um canto áspero, irado, como se o passarinho estivesse entendendo o martírio da dona. E forcei a coincidência: enquanto a menina morria no quintal, o canário emudecia na gaiola.[302]

Era, portanto, a habilidade literária que o escritor emprestava ao repórter que determinava o sucesso daquele tipo de jornalismo. Muito embora, atualmente, a exploração da sensação, dentro da linguagem jornalística, tenha assumido um caráter pejorativo, durante a primeira metade do século XX, esses procedimentos não só eram muito naturais, como faziam com que o repórter de polícia gozasse de um enorme status dentro da redação. Pós graduado nessa escola, Nelson Rodrigues não concebia o jornalismo sem literariedade, sem mentiras e sem imaginação:

> Entre parênteses, a idéia do canário não era lá muito original. Direi mesmo: – não era nada original! Eu a tirara de uma velha e esquecida

[302] RODRIGUES, op.cit., 1977, p.202

> reportagem de Castelar de Carvalho. Anos antes, ele fora cobrir um incêndio. Mas o fogo não matara ninguém e a mediocridade do sinistro irritara o repórter. Tratou de inventar um passarinho. Enquanto o pardieiro era lambido, o pássaro cantava, cantava. Só parou de cantar para morrer. O Brasileiro gosta de horror e, naquele tempo, o jornal era mais emoção do que informação. A deslavada invenção de Castelar fez o povo tremer de beleza e pena. Grande sucesso. E o Castelar, a partir de então, não fazia um incêndio, sem lhe acrescentar um passarinho. Sim, um passarinho que morria contando e repito: - que emudecia morrendo. Hoje, a reportagem de polícia está mais árida do que uma paisagem lunar. Lemos jornais dominados pelos idiotas da objetividade. A geração criadora de passarinhos parou em Castelar de Carvalho, o autor dessa reportagem sobre o incêndio. Eis o drama: o passarinho foi substituído pela veracidade que, como se sabe, canta muito menos. Daí por que a maioria foge para a televisão. A novela dá de comer à nossa fome de mentira.[303]

É preciso considerar que, até a década de cinquenta, a televisão ainda não tinha chegado ao Brasil e que todas as imagens que recebíamos de universos muitos distantes chegavam através das fotografias publicadas em jornais e revistas, cujo texto subsequente era, quase sempre, assim como as próprias fotos, retocado com a pertinente imaginação. Na verdade, aquele sensacionalismo com um forte apelo literário, que fez sucesso na primeira metade do século XX, exigia do redator uma boa dose de sofisticação e sutileza. Não se tratava apenas de inventar e de mentir, mas de saber inventar e mentir com talento. Como diria Nelson Rodrigues, isso era, na realidade, um profundo exercício literário: "*com um ano de métier, o repórter de polícia adquiria uma experiência de Balzac*."[304]Isso explica por que era praticamente impossível para um escritor como Nelson Rodrigues enquadrar o seu texto nos novos preceitos de objetividade e imparcialidade que começavam a nortear a construção dos textos jornalísticos, em muitas redações.

Nelson insistia em não fazer distinção entre o jornalismo e a literatura. Para ele, eram apenas formas de se contarem histórias. É por isso também que a figura do *copy desk,* além de não ter sentido, parecia diabólica. *E o copy desk não respeitava ninguém. Se lá aparecesse um Proust, seria reescrito do mesmo jeito. Sim, o copy desk instalou-se como a figura demoníaca da redação.*[305] Cortar adjetivos, advérbios, reticências e

[303]Idem, ibidem, p.203
[304] RODRIGUES apud CASTRO, op.cit., p.47.

[305] RODRIGUES, op.cit., 2007, p.138

exclamações do texto era, para ele, o mesmo que matar a narrativa. Retirar a passionalidade de uma história era como roubar a sua alma e privar-la de sentido:

> Sou da imprensa anterior ao *copy desk*. Tinha treze anos quando me iniciei no jornal, como repórter de polícia. Na redação não havia nada da aridez atual e pelo contrário: — era uma cova de delícias. O sujeito ganhava mal ou simplesmente não ganhava. Para comer, dependia de um vale utópico de cinco ou dez mil réis. Mas tinha a compensação da glória. Quem redigia um atropelamento julgava-se um estilista. E a própria vaidade o remunerava. Cada qual era um pavão enfático. Escrevia na véspera e no dia seguinte via-se impresso, sem o retoque de uma vírgula. Havia uma volúpia autoral inenarrável. E nenhum estilo era profanado por uma emenda, jamais. Durante várias gerações foi assim e sempre assim. De repente, explodiu o *copy desk*. [306]

Até aquele momento, a imaginação tinha sido algo praticamente inerente ao trabalho do repórter, mesmo porque, ele acabava se tornando um personagem de suas próprias histórias. Como relata Ruy Castro, as pessoas ficariam muito desapontadas se conhecessem o autor de A *vida como ela é...* na intimidade. Elas jamais imaginariam que o narrador de histórias tão lascivas, pudesse estar, por volta de nove horas da noite, metido confortavelmente em seus pijamas, ouvindo marchinhas do corpo de bombeiros na vitrola. E menos ainda, que ele se levantasse no meio da noite para aplacar as crises provocadas por uma úlcera, com purê de batatas e carne moída. As lendas em torno do escritor, insufladas, sobretudo, pelo furor sexual de seus personagens, faziam com que Nelson fosse visto como um libertino, alguém a quem não se deveria convidar para festas de formatura ou bailes de debutantes. Anos mais tarde ele ainda carregaria a insígnia desse personagem:

> Tenho quase trinta anos de vida autoral. Faço peças, contos, crônicas, romances, o diabo. Trabalho mais que um remador de Ben-Hur. Eis o resultado do meu abnegado esforço físico, as duas imagens que fazem de mim: uns me abominam porque me acham tarado, outros me adoram porque me acham tarado.[307]

---

[306] Idem, ibidem,

[307] RODRIGUES,Nelson apud RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha: *Drama, Matéria de Primeira Página. O trânsito da informação em Nelson Rodrigues.* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988. (Tese de Doutorado), p..128

Mas foi como essa espécie de "tarado de suspensórios", apelido que recebeu de Carlos Lacerda, que ele voltou a ser enxergado. Um personagem que o escritor esculpira de si próprio. Já ia longe o tempo do vale de dez mil réis. Se comparado aos demais proprietários de veículos de comunicação, Wainer pagava seus redatores a peso de ouro: *o último salário de Nelson em carteira (o de sua passagem quase em branco pelo O Globo, em 1950) fora de três mil cruzeiros. Entrou em Última Hora ganhando dez mil.*[308] Não que esse fosse um salário extremamente alto, mas - considerado o baixo prestígio do escritor, na época em que entrou para o *Última Hora* - estava bem acima da média e não se pode esquecer que *A vida como ela é...* era paga à parte. Entretanto, o dia a dia da redação, talvez, já não fosse mais vislumbrado por Nelson como cova de delícias.

[308] CASTRO, op.cit., p.233

4.1 REDAÇÃO E ESTILO

Wainer tinha uma posição totalmente adversa a essa invencionice jornalística, defendida por Nelson. Para ele, havia uma distinção muito clara entre um jornalista e um literato. O proprietário do *Última Hora* acreditava que o trabalho de repórter não deveria passar, de forma alguma, pela criação. Ele era apenas um transmissor de fatos, um relator dos acontecimentos e, para isso, não bastava o talento. Para ser um bom repórter, era preciso muito trabalho e uma boa dose de experiência na profissão:

> Um jornalista, além de talento precisa de muito trabalho, em primeiro lugar. O talento só não basta. Ele precisa de muita vivência, ele tem que mergulhar realmente na vida, para poder transmiti-la, porque o jornalista não é um criador de fatos, ele é um transmissor e precisa saber ver.[309]

E ainda:

> Não confie apenas no seu talento de escrever, este é um dom divino. Você pode ser um grande escritor e um mau jornalista. Porque o autor recria a realidade. Jorge Amado, que é um dos maravilhosos escritores é um dos piores repórteres que conheci.[310]

Tentando manter, com a máxima obstinação, todos os preceitos ideológicos introduzidos por Pompeu de Souza no *Diário*, Wainer acabou transformando o seu periódico, juntamente com *A Tribuna da Imprensa* e o *Jornal do Brasil*, num dos responsáveis pela nova estética jornalística que começava a surgir, no Rio de Janeiro, e que acabaria se alastrando por diversos jornais em todo o Brasil. Além da presença constante do *copy desk*, que tinha um papel essencialmente disciplinador, fiscalizando a implementação do moderno conceito de notícia, os jornais ganharam também um novo formato gráfico. O excesso de títulos e a ausência de uma hierarquia lógica na apresentação da notícia são substituídos por manchetes padronizadas, com títulos, subtítulos, boxes e textos complementares que tinham o objetivo de tornar o aspecto visual do jornal mais agradável e conferir agilidade ao ato de leitura.

---

[309] POR QUE CAFÉ FILHO TRAIU GETÚLIO. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 14 de janeiro de 1979. (Depoimento de Samuel Wainer ao repórter Wianey Pinheiro). Também disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_10.htm
Último acesso: 22/12/ 2010

[310] Idem, ibidem,.

Um jornal moderno tinha, antes de tudo, que ser funcional. A primeira página passou, então, a ter o aspecto de uma vitrine, através da qual o leitor podia ter uma pequena amostra dos principais assuntos do dia. Essa página também se enche de "chamadas" [311] e de fotos de flagrantes. Num mercado cada vez mais competitivo, o fotojornalismo começou a ter um papel preponderante na narrativa dos fatos. Os aparelhos fotográficos menores, que davam ao profissional mais agilidade, permitiram que as fotografias posadas fossem substituídas por registros espontâneos da realidade. O espírito naturalista prevaleceu. A ideia era que a imagem falasse pelas palavras, e que o texto pudesse ser ainda mais conciso.

Os anos cinquenta marcam também a profissionalização da atividade jornalística no Brasil. E nesse sentido, Samuel Wainer terá um papel essencial. Até a segunda metade do século XX, era muito comum que os profissionais da imprensa trabalhassem em dois ou mais periódicos ao mesmo tempo. Além disso, não eram raros os que viam na atividade jornalística uma forma de projeção para o funcionário público, o político ou literato. Enfim, poucos viviam, exclusivamente, do que ganhavam nos jornais. Wainer, entretanto, iria inflacionar o mercado jornalístico pagando salários muito acima da média aos seus redatores, o que provocou, evidentemente, a ira dos seus concorrentes. Como o objetivo era atrair para o *Última Hora* os melhores profissionais do mercado, tratou de criar possibilidades, para que eles pudessem viver exclusivamente do jornalismo. Tal atitude acabou gerando um efeito dominó. Tentando sobreviver à competitividade instaurada, os demais cotidianos viram-se obrigados a seguir o novo ritmo inflacionário inaugurado por Wainer.

Paralelamente, foram abertas as primeiras escolas de Comunicação no país. O curso de jornalismo foi criado por Getúlio Vargas, através do Decreto n° 5.480, de 13 de maio de 1943. Pouco mais de três anos depois, Vargas estabeleceria os critérios para o funcionamento das escolas de comunicação, através de outro decreto, o 22.245, de seis de dezembro de 1946. Enfim, a primeira instituição de ensino superior a incluir o curso de jornalismo no elenco das graduações oferecidas, foi a Fundação Cásper Líbero, de

[311] Chamada (no jargão jornalístico): Resumo de notícia, na capa ou no sumário de um caderno de jornal ou revista, indicando a localização da respectiva matéria. (HOUAISS)

São Paulo, em 1947. Pouquíssimo tempo depois, em 1948, a Universidade do Brasil, atual UFRJ, também incluiu o curso na sua grade e , em 1951, foi a vez da PUC Rio entrar para o rol das universidades pioneiras na criação da graduação em Comunicação Social no Brasil.

Pompeu de Souza e Danton Jobim estavam entre os catedráticos do primeiro curso de jornalismo do Rio, que funcionava na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade do Brasil. Como professores, foram responsáveis por colocar, no mercado, inúmeros jovens redatores, aptos a seguir rigorosamente a cartilha, por eles instituída, da objetividade e da imparcialidade. Pompeu de Souza confessaria, anos mais tarde que transformara o *Diário Carioca* num "viveiro de focas"[312], porque a experiência significava vícios. Entende-se, aqui, por vícios, o ficcionismo e a literariedade. Luiz Paulistano – outro grande defensor do modelo americano, além de redator chefe do *Diário* – era, segundo Pompeu de Souza, um "sub-adestrador" de focas.

Esses estudantes tinham mesmo que ser muito bem adestrados. Ao saírem da faculdade, iriam deparar-se com profissionais da imprensa que haviam se transformado em grandes ídolos dentro dos jornais e que, para eles – pelo menos teoricamente e de acordo com afamados critérios da objetividade e imparcialidade – eram o arquétipo do antijornalista. Ainda assim, seria difícil, para qualquer foca, não considerá-los geniais. De acordo com Nilo Dante, os anos cinquenta foram realmente anos dourados no jornalismo:

> Foi um tempo de grandes jornais e grandes jornalistas. Tempo de busca permanente da excelência. De se fazer jornal para leitor, não para editor. Tempo de grandes repórteres como o David Nasser e o Joel Oliveira. Tempos de Rubem Braga e Rafael Correia de Oliveira, no *Diário de Notícias*. De Carlos Drummond de Andrade no *Correio da Manhã.* De Manuel Bandeira, no *Jornal do Brasil*. De Austregésilo de Athayde, no *O Jornal.* E de tantos outros gigantes de nosso tristonho ofício, em que a memória não me socorre.[313]

[312] No Jargão Jornalístico, a palavra foca é usada para designar: jornalista pouco experiente, novato. (HOUAISS)

[313] Extraído de: DIÁRIO CARIOCA: O máximo de um Jornal no mínimo de espaço. in: *Cadernos da Comunicação*. Série memória; v 9; Publicação da Secretaria Especial da Comunicação Social da prefeitura do Rio de Janeiro, 2003, p.95

O Curso de jornalismo da PUC seguiria a mesma trilha do da Universidade do Brasil. O que faria com que seus estudantes, de uma forma geral e, sobretudo, os aspirantes a repórteres, fossem transformados em um dos alvos prediletos de Nelson Rodrigues, nas suas inúmeras crônicas sobre os idiotas da objetividade. Eram chamados por ele de *juventude copy desk*. Nelson era de um tempo em que, a melhor faculdade para um bom jornalista, ainda era jornal. Era também de uma geração em que as redações eram predominantemente masculinas. Seus colegas, na grande maioria, dividiam o tempo entre o jornalismo e a literatura, o que tornava ainda mais forte o apelo de se misturarem os dois gêneros indiscriminadamente. Portanto, diante de periódicos repletos de jovens meninas, alçava uma grande parte delas à categoria de eternas estagiárias. Não que elas estivessem nos últimos períodos da faculdade, tampouco que fossem recém-formadas, isso ele fazia questão de dizer. Na realidade, as estagiárias rodrigueanas já tinham alguns bons anos de redação. Mas eram mulheres e, ainda por cima, tentavam ser objetivas:

> Não sei se me entendem. Mas é preciso conhecer, por dentro, o jornal moderno. No passado, as redações eram só masculinas. Mais fácil ver um girafa escrevendo tópicos e artigos do que uma mulher jornalista. Ao passo que, em nossos dias, a imprensa está cheia de meninas. [314]

> Vocês que não conhecem os bastidores de um jornal, não imaginam o que seja uma estagiária. Nos bons tempos de Quintino Bocayuva, Alcindo Guanabara, Edmundo Bittencourt, Gil Vidal, Irineu Marinho, Mário Rodrigues, o jornalista era jornalista. Mas rolaram as gerações. E hoje irrompe na imprensa uma figura surpreendente e, direi mesmo, irreal: – A jornalista que não é jornalista. Os idiotas da objetividade hão de objetar: – "Isso é um paradoxo." [...] É o que se dá, exatamente com a estagiária. [...] A história quase sempre é a seguinte: – um dia, resolve fazer na PUC o curso de jornalismo. [...] Mas como ia dizendo: – A estagiária entra na redação, pode passar lá duzentos anos e jamais será jornalista.[315]

Para completar, Nelson não perdia a chance de provocar as novas gerações. O que mais o incomodava nelas era o fato de aceitarem passivamente as novas regras de objetividade e mesmo, de ignorarem o percurso dos grandes jornalistas da sua geração.

[314] RODRIGUES, op.cit., 1977, p.90
[315] Idem, ibidem, p.431-432

E se o jovem ou a jovem além de estudante fosse, ainda por cima, aluno da PUC – que também acabou se tornando um "viveiro de focas" no melhor estilo objetivo – mais ácida era a provocação:

> Outro dia, num sarau de grã-finos, falava-se, justamente na função de liderança que se atribui aos jovens. Foi quando um dos presentes, estreita e amargamente positivo, rosnou: - "No Brasil, os Três Poderes são quatro: - Executivo, Legislativo, Judiciário e os Estudantes." Perguntará o leitor: - "E os intelectuais?" Estes desempenham um apagado e vil papel. Servem os moços com a mais deslavada subserviência. Se existissem carruagens, um cabeludo da PUC, na hora de sair, diria: - "Mande atrelar um arquiteto, um sociólogo, um romancista, um poeta, um ensaísta e um cineasta."[316]

Porém, essa era uma batalha ideológica que teria bons argumentadores dos dois lados. Não é que Pompeu de Souza não admirasse o talento dos grandes escritores de sua geração. Ao contrário, tinha-os em alta conta, inclusive, Nelson Rodrigues, de quem lamentava ter perdido a amizade depois que se tornara, segundo Nelson, o pai dos idiotas da objetividade.

> Outro que jamais compreendeu a nova técnica foi o Nelson Rodrigues, que passou a me chamar de "O pai dos idiotas da Objetividade". Nelson foi uma pessoa com que tive um convívio intensíssimo a certa altura, logo que ele apareceu. Na época da reforma do DC, estávamos brigados, e jamais pude explicar a ele – vamos dizer pomposamente – a filosofia, o espírito da reforma, que ele jamais entendeu porque é jornalista daquela moda antiga, de dar o ponto de exclamação.[317]

A grande questão é que Pompeu colocava literatura e jornalismo como gêneros distintos. E, portanto, não via razão para o excesso de literalidade presente nos jornais. Em 1978, em depoimento para o boletim da ABI, explicou que o jornalismo feito no Brasil, até a década de cinquenta, ainda seguia a mesma estrutura da época dos panfletos, nos quais eram publicados apenas dois ou três acontecimentos diariamente :

> Quando entrei no Diário Carioca, o jornalismo era feito à base do nariz-de-cera, que era a introdução à notícia. Ninguém publicava em jornal nenhuma notícia de que um garoto foi atropelado aqui em frente sem antes fazer considerações fisiológicas e especulações metafísicas

[316] Idem, ibidem, p. 236
[317] Extraído de: REPORTAGEM POLICIAL: Realidade e Ficção. in: *Cadernos da Comunicação*. Série memória; v. 2; Publicação da Secretaria Especial da Comunicação Social da prefeitura do Rio de Janeiro, 2002, p.24.

> sobre o automóvel, as autoridades de trânsito, a fragilidade humana, os erros da humanidade, o urbanismo do Rio. Fazia-se primeiro um artigo para depois, no fim, noticiar que um garoto tinha sido atropelado.[318]

E ainda:

> (...) Quando a complexidade dos acontecimentos foi obrigando o jornal a se transformar num veículo de notícias, o jornal conservou essa remanescência do panfleto, inclusive porque era até um *capitis diminutio* para o redator escrever uma notícia pura e simplesmente. Ele seria um mero noticiarista, não um redator. Era preciso, então, caprichar na forma, castigar o estilo para noticiar qualquer coisa. Com a ocupação e o dinamismo que foram tomando conta da vida, ninguém tinha mais tempo de ler esse tipo de noticiário. [319]

Não, ele não compreendia. Para Nelson, não era possível contar uma história – fosse ela verdadeira ou inventada – sem o mínimo de paixão. Acreditava que o bom narrador deveria ser capaz de transportar o leitor para o palco dos acontecimentos e de fazer com que ele também presenciasse e sentisse o que estava sendo narrado. Até porque, o mero relato dos acontecimentos, a informação, tinha um caráter muito efêmero, era certamente uma narrativa que perecia instantes após ser devorado. Já a emoção, não. Ela permanecia cravada na alma e na história de todos os que a experienciavam. Responsável por conferir aos fatos um valor histórico, deveria estar sempre presente:

> Um exemplo da nova linguagem foi o atentado de Toneleros. Toda a nação tremeu. Era óbvio que o crime trazia, em seu ventre, uma tragédia nacional. Podia ser até a guerra civil. Em menos de 24 horas o Brasil se preparou para matar ou para morrer. E como noticiou o Diário Carioca o acontecimento? Era uma catástrofe. O jornal deu-lhe esse tom de catástrofe? Não e nunca. O Diário Carioca nada concedeu à emoção nem ao espanto. Podia ter posto na manchete, e ao menos na manchete, um ponto de exclamação. Foi de uma casta, exemplar objetividade. Tom estrita e secamente informativo. Tratou o drama histórico como se fosse o atropelamento do Zezinho, ali da esquina. Era, repito, a implacável objetividade. E, depois, Getúlio deu um tiro no peito. Ali estava o Brasil, novamente, cara a cara com a guerra civil. E que fez o Diário Carioca? A aragem da tragédia soprou nas suas páginas? Jamais. No princípio do século, mataram o rei e o príncipe herdeiro de Portugal. (Segundo me diz o luso Álvaro Nascimento, o rei tinha o olho perdidamente azul.) Aqui, o nosso Correio da Manhã abria cinco manchetes. Os tipos enormes eram um soco visual. E rezava a quinta manchete: "HORRÍVEL EMOÇÃO!". Vejam vocês: — "HORRÍVEL EMOÇÃO!". O Diário Carioca não

[318] Idem, ibidem.
[319] Idem, ibidem.

> pingou uma lágrima sobre o corpo de Getúlio. Era a monstruosa e alienada objetividade. As duas coisas pareciam não ter nenhuma conexão: — o fato e a sua cobertura. Estava um povo inteiro a se desgrenhar, a chorar lágrimas de pedra. E a reportagem, sem entranhas, ignorava a pavorosa emoção popular.[320]

Além disso, para Nelson, era difícil ver um sentido em toda essa obsessão pela objetividade. Filho do jornalismo, não poderia manter-se indiferente ao fato de que todo esse aparato teórico, longe de conduzir os veículos de comunicação a tão sonhada imparcialidade, estava apenas forjando uma máscara para uma estrutura manipuladora que jamais deixara de existir. Ao compararmos como os preceitos de objetividade e imparcialidade acabam se inserindo nas sociedades brasileiras e americanas, percebemos quão grande é o abismo entre a dialética defendida por Wainer, Pompeu de Souza, Luiz Paulistano e Danton Jobim e a nossa realidade social.

De acordo com a pesquisadora Ana Paula Goulart Ribeiro, no artigo: *Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 50,*[321] as transformações que ocorrem no jornalismo ocidental, a partir do final do século XIX, estão, sem dúvida alguma, associadas ao processo de popularização da imprensa. Diante do desenvolvimento das sociedades urbanoindustriais, da melhoria dos meios de transporte e comunicação, do aumento do padrão de vida e da elevação do nível cultural da população, a imprensa se vê diante de um número potencial de novos leitores. Com a possibilidade real de aumentar o alcance da informação impressa vemos, na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil, o jornalismo passar por um período de transição – em que o enfoque sensacionalista prevalece sobre o objetivo – antes que o caráter informativo se torne a base da estrutura periodística, provocando uma remodelação radical da diagramação e, principalmente, da linguagem.

Goulart relata que o sensacionalismo americano deu os seus primeiros passos com a chamada *yellow press* (em português, a tradução não literal seria: imprensa marrom) iniciada por Benjamin Day , no jornal *New York Sun*, em 1833 e por James Gordon

---

[320] RODRIGUES, op.cit., 2007, p.139-140

[321] RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. In: *Estudos Históricos* - CPDOC/ FGV, Rio de Janeiro, v. 31, 2003, p. 147-160. Disponível em: http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2186/1325

Bennett, no *New York Herold*, em 1835. A chegada do sensacionalismo aos Estados Unidos coincide com o momento em que o jornalismo estabelece um vínculo extremamente sólido com a publicidade. O mesmo processo estaria ocorrendo, quase simultaneamente, na França. Em 1836, a fórmula que associava jornalismo e publicidade passa a ser utilizada por Émile Girardin, no jornal, *La Presse*. Goulart fala de uma relação que ela chama de triangular e circular, ou seja, em um primeiro momento, os jornais tentam conquistar um número maior de leitores, através de uma queda no preço de venda dos periódicos e de uma linguagem voltada para a exploração do sensacional. Atraídos os leitores, eles oferecem o acesso a esse público a potenciais anunciantes. O resultado era que o público consumia junto com as notícias a publicidade e era essa, por sua vez, que contribuía para a manutenção dos jornais.

No entanto, à medida que o processo crescente de industrialização possibilitou a criação de conglomerados jornalísticos com potencial para produzir informação para uma parcela muito grande do mercado, os empresário da área de comunicação começaram a perceber que quanto mais partidário fosse o conteúdo jornalístico, mais limitado seria o público-alvo que ele conseguiria atingir. Assim, torna-se mais interessante, do ponto de vista econômico, investir na neutralidade, visto que, um jornal que se mostrasse mais imparcial diante da política, da economia, ou de aspectos morais da sociedade, tinha condições de atingir um público mais heterogêneo. Ainda de acordo com Goulart, isso fez com que, embora com diferenças bem significativas, tanto a imprensa europeia quanto a norte americana começassem, a partir de um determinado momento, a investir em conteúdos jornalísticos mais informativos e a privilegiar a narração pura e simples dos fatos, sem comentários e ou explicações.

Essa tendência seria bem mais forte nos Estados Unidos, onde, a partir dos anos vinte, os textos elaborados com base nos princípios da objetividade e da imparcialidade começaram a predominar na imprensa. No entanto, como vimos, longe de pretender apenas sustentar conjecturas ideológicas, os novos padrões textuais e a nova diagramação adotados pelos jornais americanos estavam, na realidade, voltados para sólidos objetivos econômicos. A padronização do texto, por exemplo, visava, entre outras coisas, a facilitar a absorção imediata da mensagem – através da limitação dos códigos linguísticos - e, assim, atingir uma diversidade maior de segmentos dentro da sociedade. Além disso, através da restrição ao uso de recursos estilísticos e literários, a

uniformização das matérias jornalísticas contribuía para agilizar o processo de produção da informação.

Nesse contexto, a criação dos *Study Books*- os manuais de redação e estilo - foi apenas uma das etapas, de um complexo processo de transformação que buscava, através da racionalização e padronização do estilo e da linguagem, tornar viável a produção em série dos textos jornalísticos, dentro da lógica industrial.

Ao observarmos o processo de modernização da imprensa brasileira, que acontece a partir dos anos cinquenta, tendemos, inicialmente, a acreditar que tenha seguido o mesmo padrão da norte americana, em todos os sentidos. Isso porque, aqui, como nos Estados Unidos, aconteceu uma inserção gradativa da atividade jornalística dentro da esfera da indústria cultural, que resultou na possibilidade de veiculação da informação para grandes massas populacionais. No entanto, enquanto a estrutura econômica da sociedade americana permitia aos empresários da área de comunicação deterem uma autonomia ideológica em relação ao Estado, no Brasil, essa independência era praticamente inexistente. A modernização do jornalismo nacional acaba, portanto, obedecendo a impulsos de ordem política.

O Caso do Jornal a *Última Hora* é muito sintomático desse processo. Por mais antagônico que possa parecer, Wainer aplicava todos os princípios sistematizados pela escola americana em conteúdos jornalísticos voltados, claramente, para a defesa do populismo de Vargas.

> Como ele só recebia a mim, prá mim o Getúlio era uma boa matéria prima jornalística. Eu o tinha combatido a vida inteira, mas nada tinha a ver com aquele outro Getúlio que voltava - como ele mesmo declarou - como líder de massas e não mais como líder de partido. Prá mim o Getúlio era um grande assunto, porque o fundamental na vida do jornalista é o assunto. A vida do jornalista se compõe do assunto. Se ele tem o assunto e o assunto se entrega a ele, ele deve tirar desse assunto as últimas consequências. O jornalista que mata ou que trai a confiança de seu assunto é um médico que mata o seu paciente. Dessa amizade com Getúlio nasceu a "Última Hora"[322]

[322] POR QUE CAFÉ FILHO TRAIU GETÚLIO. In: *Folha de São Paulo,* 14 de janeiro de 1979. (Depoimento de Samuel Wainer ao repórter Wianey Pinheiro). Também disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_10.htm Último acesso: 22/12/ 2010

De acordo com Goulart, essa não foi, de forma alguma, uma atitude isolada do *Última Hora.* Os principais veículos pioneiros nesse processo de modernização da imprensa, *O Diário Carioca*, *A Tribuna da Imprensa* e o *Jornal do Brasil*, em maior ou menor grau, adotaram as técnicas americanas como instrumentos de luta política.

> Defendo, no entanto, a hipótese de que o aspecto político jamais desapareceu totalmente, exercendo um papel fundamental - estrutural – na dinâmica das empresas jornalísticas. Apesar de se terem afirmado imperativos de gestão e de administração, estes ainda não eram suficientes para garantir a autonomia das empresas. Por isso, os jornais jamais deixaram de cumprir um papel nitidamente político. O apoio a determinados grupos que estavam no poder ou na oposição (dependendo da conjuntura) era essencial para garantir a sobrevivência de algumas empresas, fosse através de créditos, empréstimos, incentivos ou mesmo publicidade.[323]

E ainda, de acordo com Hélio Fernandes, proprietário do jornal *Tribuna da Imprensa* em 1962:

> Na medida em que um órgão de comunicação cresce e se transforma em empresa, passa a ter necessidades tão grandes quanto uma fábrica de camisas, uma siderúrgica, uma fábrica de cimento. Algumas empresas no Brasil nesses últimos 20 anos (depoimento da década de 1970) não faliram porque eram jornais; se fossem indústrias estariam falidas. As aproximações e "desaproximações" com o poder são, portanto, em jornalismo, muito normais. (Entrevista concedida ao CPDOC/FGV)[324]

Esse quadro nos permite afirmar que a imprensa brasileira se coloca em uma posição muita diversa da Norte Americana, durante o período de transição entre uma linguagem jornalística francamente opinativa, para um estilo mais sóbrio e imparcial. Lá, a estrutura econômica e a história política permitiram que a publicidade sustentasse grandes grupos de comunicação, levando ao nascimento de jornais de grande tiragem com preços mais baixos (*peny press*) e ao desaparecimento gradativo dos jornais de opinião. No Brasil, um país com uma economia deficitária e acostumado a um Estado centralizador e paternalista, ao contrário do que acontecia nos Estados Unidos, o equilíbrio financeiro extremamente precário das empresas jornalísticas as obrigava a apelar constantemente para subsídios e subvenções governamentais, como única forma

[323] RIBEIRO, op. cit., 2003, p.153

[324] Idem, ibidem, p. 157

de garantir sua sobrevivência. *O Última Hora*, nesse sentido, nem foi o maior captador de recursos do Estado. Em primeiro lugar no *ranking,* estavam os *Diários Associados,* de Chateaubriand, seguido de perto pelas empresas de Roberto Marinho. O que significa que, aqui, o apadrinhamento político a jornais e revistas – com base, na maioria das vezes, em interesses imediatos de ambos os lados – é que financiou a modernização da imprensa.

De certa forma, isso contribuiria para tornar ainda mais complexa a tentativa de ruptura entre o Jornalismo e a Literatura. A Introdução dos princípios de objetividade e imparcialidade faz parte de um amplo processo de diferenciação da atividade jornalística e, consequentemente, da profissionalização dos seus artífices. No entanto, de acordo com a pesquisadora Marialva Barbosa, o que possibilitou o desenvolvimento profissional do jornalismo no Brasil foi o fato de que havia uma idealização da imprensa como a única intermediária entre a sociedade e as esferas de poder estatal. Com isso, ela acabou se transformando em uma instância privilegiada de poder real e simbólico. Paradoxalmente, as principais armas utilizadas pelos jornais, a partir do início do século XX, para atrair o público e estabelecer o vínculo entre a sociedade e o poder eram, sobretudo, textos que apelavam para valores emocionais e para o cotidiano de grupos populares. Nesse contexto, como bem sinaliza Barbosa:

> Ficcional e real se mesclam em textos que constroem uma narrativa próxima dos regimes de ficcionalidade, mas que falam de um real presumido. Observa-se, pois, que, no país, profissionalização não quis dizer autonomização do campo literário nem do político.[325]

E ainda, de acordo com Ribeiro:

> [...] parece que o jornalismo brasileiro, ao ser capaz de assumir cânones discursivos e profissionais próprios, conseguiu assegurar uma certa distância em relação à literatura. Isso não significa que os dois campos (o literário e o jornalístico) se tenham autonomizado totalmente. Muitos escritores ainda eram jornalistas e muitos jornalistas se aventuravam na vida literária. As duas atividades eram muito próximas e o contato entre elas, inevitável. Na realidade, literatura e jornalismo pertenciam a um mesmo sistema de bens simbólicos, que só se separaram (e adquiriram uma autonomia relativa) na medida em que foram capazes de constituir mercados distintos, associados a lógicas produtivas diversas.[326]

[325] BARBOSA, op.cit., 2007, p.163

[326] RIBEIRO, op. cit., 2003, p.158

O que verificamos, portanto, é que, embora inseridos cânones que deveriam auxiliar um discurso isento, ou pelo menos, o mais neutro possível, predomina no jornalismo brasileiro, o texto opinativo – mesmo quando esse caráter não se manifesta de forma explícita – além da utilização de todos os recursos disponíveis, para a manipulação conveniente da informação. Mais do que dar à imprensa autonomia e neutralidade, os preceitos de objetividade e imparcialidade foram utilizados aqui, como forma de inserir a prática jornalística na lógica de mercado da indústria cultural. O que se desejava era uma estandardização dos textos jornalísticos para que eles pudessem ser produzidos de forma ágil e em quantidade suficiente para atender um público massificado. Curiosamente, alguns, dentre os próprios introdutores das técnicas americanas no Brasil, conseguiam reconhecer a atividade jornalística como uma forma de arte. A definição do que é jornalismo para Alberto Dines é um bom exemplo desse paradoxo:

> O jornalismo é um estado de espírito, é uma disposição existencial. Eu já disse em outra entrevista que o jornalismo é uma das últimas profissões românticas. Talvez o termo esteja mal empregado. Não é, estrito senso, uma questão de romantismo. É, no sentido de que o jornalismo não é um emprego em que você chega, faz aquilo que a pauta lhe deu, cumpre o horário e estamos conversados. Não. É uma disponibilidade para a vida, uma vocação de participação, ainda que não intervencionista, é também uma atividade eminentemente cultural. Eu chamo de arte. O Jornalismo é uma arte ligada à arte literária. Não é à toa que, nos últimos, as maiores figuras da literatura escreveram em jornal. [327]

Dines fala da profissão de jornalista como um dom e do seu resultado como uma arte. No entanto, a padronização da linguagem e o estabelecimento de critérios rígidos para a construção do texto conduzem à perda da identidade, da essência subjetiva da obra de arte, enfim do estilo próprio de cada escritor. Para Max Horkheimer e Theodor W. Adorno:

> Os grandes artistas nunca foram os que encarnaram o estilo no modo mais puro e perfeito, mas sim aqueles que acolheram na própria obra o estilo como rigor, a caminho da expressão caótica do sofrimento, o estilo como verdade negativa. No estilo das obras a expressão adquiria

[327] DINES apud BARBOSA, op.cit., 2007, p.164

> a força sem a qual a existência resta inaudível. Mesmo as obras que passam por clássicas, como a música de Mozart, contêm tendências objetivas que estão em contraste com o seu estilo.[328]

Nesse sentido, a crítica feita por Nelson Rodrigues à introdução dos princípios de objetividade e imparcialidade no jornalismo brasileiro, vai ao encontro dos argumentos de Horkheimer e Adorno em suas reflexões sobre a indústria Cultural.

No artigo, *Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação das Massas*[329], os dois autores ponderam que a civilização atual confere a tudo um ar de semelhança. Os mais diferentes setores da comunicação, e aí estão incluídos a literatura, o cinema, os jornais, o rádio, dentre outros, tendem a se harmonizarem, assumindo um caráter universal e perdendo seus traços particulares, dentro dos diversos contextos sociais nos quais estão inseridos. Com isso, apenas intensificam a influência dos detentores do poder econômico, sobre aquela sociedade. De certa forma, ao eliminar a diversidade de estilo, restringem-se, ao mesmo tempo, as possibilidades de difusão de ideologias distintas. O principal argumento dos defensores dessa estrutura estandardizada é a busca da verdade. Para Horkheimer e Adorno: *A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia.*[330] Ainda de acordo com os dois teóricos:

> A rara capacidade de sujeitar-se minuciosamente às exigências do idioma da simplicidade em todos os setores da indústria cultural torna-se o critério da habilidade e competência. Tudo o que estes dizem e o modo como dizem, deve poder ser controlado pela linguagem cotidiana, como sucede no positivismo lógico. Os produtores são *experts*. O idioma exige uma força produtiva excepcional, e é inteiramente consumido. Satânico, este superou a diferença – cara a teoria conservadora da cultura – entre estilo genuíno e artificial. Por artificial poderia ser definido um estilo que se impõe do exterior sobre os impulsos relutantes da figura. Mas, na indústria cultural, a matéria, até os seus últimos elementos, tem origem no mesmo aparato que produz o jargão no qual se perfaz. As brigas, entre os "especialistas artísticos", o *sponsor* e o *censor* a propósito de uma mentira demasiado incrível, não revelam menos uma tensão entre valores estéticos do que uma divergência de interesses. O renome do especialista, no qual um último resto de autonomia objetiva às vezes

[328] HORKHEIMER, Max e ADORNO,Theodor W. A Indústria Cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.): *Teoria da Cultura de Massa.* Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978, p.168.

[329] Idem, ibidem.
[330] Idem, ibidem, p.160

> encontra refúgio, conflita com a política comercial da Igreja ou do truste que produz a mercadoria cultural.[331]

Os argumentos de Nelson Rodrigues passam pelo fato de que, muito longe da tão sonhada neutralidade, o novo formato textual apenas mata o caráter passional do texto jornalístico, para ele essencial, ao mesmo tempo em que o insere na dinâmica da produção massificada:

> Entre numa redação e olhe. É uma flora, uma fauna de caras e mesas. Vocês se lembram do Cecil B. de Mille, o gênio do filme comercial. Sua volúpia era dinamizar as grandes massas. E, na tela, víamos milhares de figurantes, em hordas bestiais. Pois bem. Em nossos dias, o elenco de uma redação tem a mesma abundância numérica. Um amigo entrou numa redação e fez a pergunta aterrada: - "Vocês não pensam? Não, não pensamos. Ninguém tem tempo para pensar. Flaubert perdia uma semana escolhendo entre mil sinônimos. Buscava a palavra absoluta. Infelizmente, tais rigores estilísticos são inviáveis hoje em dia. E como escrevemos sem pensar, chega a parecer que as olivettis e as remingtons pensam por nós. São duzentas, trezentas ou quatrocentas figuras, entre redatores, repórteres e estagiárias. Todavia, falta alguém na selva humana. É o grande jornalista. [...] No passado, porém, o jornal era o "grande jornalista". Os demais faziam a paisagem.[332]

Para Nelson Rodrigues, retratar a realidade, reunir em um texto fatos e acontecimentos de forma bem articulada a fim de transmiti-la para o público, é muito mais do que informar. Trata-se, antes de tudo, de contar bem uma história e, nesse sentido, podemos dizer que o papel do grande jornalista a quem Nelson Rodrigues alude é, de certa forma, análogo ao do narrador como Walter Benjamin bem o define. No texto *O Narrador*, em que parte da reflexão sobre a obra do escritor russo Nicolas Leskov para traçar um perfil ideal do contador de histórias.

[331] Idem, ibidem. p.167-168
[332] RODRIGUES, op.cit., 1977, p.209

4.2 ENTRE O JORNALISTA E O ESCRITOR: O NARRADOR

Para Walter Benjamin, a arte de narrar está se perdendo, porque o aspecto épico da verdade – ou seja, a sabedoria – também está em via de desaparecer. O teórico acredita que, ao longo de muitos séculos, vem se desenvolvendo um movimento que expulsa gradualmente a narrativa da esfera da palavra viva e, ao mesmo tempo, torna sensível, no que está desaparecendo, uma nova beleza. Trata-se de um fenômeno simultâneo à evolução histórica das forças produtivas. Portanto, seria errôneo considerá-lo um simples "signo de decadência" ou como uma especificidade "moderna"

Benjamin pondera que o romance, que é originário da Antiguidade, precisou esperar séculos até encontrar, durante o período de ascendência da burguesia, os elementos favoráveis para o seu florescimento.E quando esses elementos surgiram, a narrativa começou, gradativamente, a tender para o arcaísmo. De certa forma, ela esforçou-se para incorporar os novos conteúdos de diversas maneiras. No entanto, eles nunca tiveram um papel decisivo. Em contrapartida, ele observa que, com a consolidação da burguesia – para quem a imprensa foi um dos instrumentos mais importantes, sobretudo no período de maior desenvolvimento do capitalismo – outra forma de comunicação passa a influenciar a forma épica de maneira determinante. Curiosamente, ela é tão estranha à narrativa como fora o romance e, ainda assim, essa influência nunca ocorreu anteriormente, mesmo tratando-se de uma forma de comunicação bem antiga. Entretanto, pode-se dizer que, em comparação ao romance, ela é bem mais ameaçadora, até porque, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação.

O teórico relata que o fundador do jornal *Figaro,* Villemessant, caracterizou a essência da informação com uma fórmula célebre: *"Mes lecteurs, disait-il, se passionnent davantage pour um incendie au Quartier latin que pour une révolution à Madrid"* [333] Benjamin alega que, através dessas palavras, ele desejava mostrar que a informação que vem de longe é atualmente bem menos atraente do que aquela que trata dos

[333] BENJAMIN, Walter: Le conteur In : *Oeuvres III,* Paris: Gallimard, 2000, p.122.
Meus leitores, dizia, ficam mais fascinados por um incêndio no Quartier Latin do que por uma revolução em Madri. (tradução nossa)

acontecimentos mais próximos. Isso porque, antigamente, os relatos que chegavam de longe – independentemente, se essa distância fosse espacial ou temporal – dispunham de uma autoridade que os tornava válidos, ainda que o saber contido neles não pudesse ser controlado através da experiência. Uma atitude que, praticamente, inexiste na atualidade. Em nossos dias, a informação está estreitamente vinculada à possibilidade constante de verificação. Curiosamente, isso não quer dizer que ela seja mais exata do que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos podiam recorrer ao maravilhoso (consequentemente, à imaginação), hoje, é indispensável que a informação pareça plausível. E seria isso, enfim, o que a torna incompatível com o espírito da narrativa. *Si l'art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout aux progrès de l'information*.[334]

Benjamin prossegue argumentando que, embora todas as manhãs nos cheguem notícias vindas das mais diversas partes do mundo, inacreditavelmente, continuamos pobres em histórias interessantes, surpreendentes. Para ele, isso acontece porque os fatos que lemos nos jornais já chegam acompanhados das devidas explicações. Em outras palavras, os acontecimentos abandonaram o serviço que prestavam à narrativa e passaram a nutrir, apenas, a nossa fome de informação. É justamente aí que, para ele, a arte narrativa se perde, pois o seu grande desafio está em conseguir contar uma história sem entremeá-la com qualquer tipo de explicação. Refletindo sobre a obra de Leskov, Benjamin a considera magistral sob esse aspecto, pois o escritor Russo foi capaz de produzir textos como: *La rapine* ou *L'aigle blanc*, em que, embora o extraordinário e o miraculoso sejam narrados com a maior exatidão, o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Dessa forma, ele oferece aos que lêem sua história a liberdade de interpretá-la da forma como quiserem e possibilita que a narrativa atinja uma amplitude que não existe na informação.

Benjamin atribui a maestria de Leskov ao fato de ter frequentado a escola dos Antigos. Aludindo ao primeiro narrador grego, Heródoto, o teórico cita o capítulo XIV do terceiro livro de suas Histórias, em que o tema é Psammenit, como um relato muito instrutivo:

[334] Idem, ibidem, p.123. Se a arte de narrar tornou-se rara, isso se deve, acima de tudo, ao progresso da informação. (Tradução nossa)

> Lorsque celui-ci eût été vaincu et fait prisionnier par le roi des Perses Cambyse, ce dernier, ce dernier résolut d'humilier le captif. Il donna l'ordre de le placer sur le chemin que devait suivre le cortège triomphal des Perses. Et, de plus, il fit en sorte que le prisonnier pût voir sa fille, réduite à l'état de servante, allant à la fontaine avec une cruche. Alors que tous les Egyptiens, à ce spectacle, se plaignaient et se lamentaient, Psamménite seul ne disait mot et restait immobile, les yeux cloués au sol ; et voyant peu après son fils qu'on emmenait au supplice avec le cortège, il ne bougea pas davantage. Mais lorsqu'il reconnut ensuite, dans les rangs des prisonniers, un de ses serviteurs, un vieillard misérable, alors il se frappa la tête avec les poings et présenta tous les signes de la désolation la plus profonde.[335]

Para Benjamin, essa história sintetiza a essência da verdadeira narrativa. Ele acredita que a informação só tem valor no instante em que ainda é uma novidade. Diferentemente da narrativa, ela vive apenas naquele breve momento e, por essa razão, precisa entregar-se inteiramente a ele e, sem perda de tempo, explicar-se nele. Exatamente o contrário é o que ocorre com a narrativa. Ela não se entrega, mas conserva suas forças e, depois de muito tempo, ainda é capaz de oferecer temas a serem desenvolvidos.

Tentando provar esse pressuposto, Benjamim recorda que, ao deparar-se com a história do rei egípcio, Montaigne chega à conclusão de que o soberano se lamenta somente quando assiste ao suplício do velho servidor porque, como já passara por tanta dor, ver o velho miserável ser aprisionado era apenas mais uma gota d'água, entretanto, em uma represa prestes a transbordar, essa gota foi suficiente para abrir as comportas. Para Benjamin, essa é somente uma explicação possível, a de Montaigne. Ele arrisca outras. Uma delas seria a de que o destino da família real não afeta o rei, porque é o seu próprio destino. Nesse caso, a sorte do velho servidor teria outro peso. Outra explicação possível seria que existem diversas coisas que não nos afetam na vida, mas nos afetam no teatro e, para o rei egípcio, o velho seria apenas um comediante. E por fim, restaria ainda a explicação de que as grandes dores são expressas de forma contida, a pessoa só explode quando ocorre um relaxamento e, nesse caso, o velho servidor foi quem

[335]Idem, ibidem, p.162. Quando aquele foi derrotado e levado ao cativeiro pelo rei persa Cambyse, este resolveu humilhar seu prisioneiro. Deu ordens para que Psammenit fosse levado ao local em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou o cortejo de tal modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de serviçal, indo até a fonte com um jarro, para buscar água. Enquanto todos os egípcios reclamavam e se lamentavam com esse espetáculo, Psammenit ficou silencioso e imóvel, com os olhos voltados para o chão; e, quando, logo após, viu seu filho, caminhando para a execução no meio do cortejo, continuou imóvel. Mas, quando reconheceu, na fila dos prisioneiros, um dos seus servidores, um velho miserável, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero.

induziu a esse relaxamento. Apesar das inúmeras explicações concebíveis, Benjamin comenta que Heródoto não se preocupou em explicar nada. Ao contrário, o relato é bem seco. Segundo o teórico, é justamente por isso que, a história do antigo Egito, mesmo depois de milênios, ainda é capaz de nos surpreender e de suscitar a reflexão.

Indo além nas reflexões do teórico alemão, percebemos também que, para ele, a narrativa, que durante muito tempo floresceu num meio de artesões – no campo, no mar e na cidade – é também, em certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não tem a pretensão de transmitir o "puro" da coisa narrada, ou seja, o fato, ou acontecimento em si, como uma informação ou um relatório. Ao contrário, ela *mergulha o fato na vida do narrador para, só então, retirá-lo e exprimi-lo. Com isso,* imprime-se no relato a marca subjetiva do narrador, da mesma forma que a mão do oleiro está contida na argila do vaso. Ele prossegue afirmando que existe uma tendência, entre os narradores, de iniciar suas histórias com uma descrição das circunstâncias em que tomaram conhecimento dos fatos, salvo quando optam por atribuir sua história a uma experiência autobiográfica. Isso faz com que seus vestígios estejam presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata. Para ele, ninguém foi mais genial do que Paul Valéry na descrição da imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. De acordo com Benjamin, ao falar das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos intensos e envelhecidos, pessoas verdadeiramente completas, ele as descreve como "o lento acúmulo de causas sucessivas e semelhantes". No entanto, o acúmulo dessas causas não tem outro limite de tempo que a própria perfeição. Atualmente, isso foi abandonado. O esforço humano para abreviar a narrativa, fez com que ela perdesse muito do seu poder germinativo. Para Valéry:

> L'homme jadis imitait cette patience. Enluminures; ivoires profondément refouillés; pierres dures parfaitement polies et nettement gravées; laques et peintures obtenues par la superposition d'une quantité de couches minces et translucides [...] – toutes ces productions d'une industrie opiniâtre et vertueuse ne se font guère plus, et le temps est passé où le temps ne comptait pas. L'homme d'aujourd'hui ne cultive point ce qui ne peut point s'abréger. [336]

[336]VALERY, Paul apud BENJAMIN, Walter, p.128. Antigamente o homem imitava essa paciência. "Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas [...] - todas essas produções de uma indústria opiniosa e virtuosística não existem mais, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.

4.3 O JORNALISMO VAI AO TEATRO:

> Essa mistura é que faz meu elenco: realidade e irrealidade, delírio, alucinação, objetividade. Uma coisa que é bom lembrar é minha experiência como repórter de polícia, que está no meu teatro, nos meus contos, em toda a minha obra. Uso tipos que conheci na própria reportagem, na redação, em toda parte; criminosos, vítimas, enforcados, incestuosos, criminosos sexuais. E as cenas chocam as pessoas exatamente porque são realidade. Se não fosse, o sujeito diria: isso não é comigo, não tenho nada com isso e assoviaria de satisfação. Agora a coisa se torna chocante e realmente fere, e a fundo, porque é uma realidade da qual participam leitor e o espectador. [337]

Filho de um grande jornalista, Nelson Rodrigues, praticamente, cresceu entre as prensas e as rotativas de um jornal. Aos dez anos de idade entrou pela primeira vez em uma redação. Aos 13, começou a trabalhar como repórter, na editoria de polícia. Aos 17, viu o irmão, Mário, ser assassinado entre as mesas e cadeiras do periódico de seu pai. Ao longo de sua vida, como escritor-jornalista, seus textos figuram em quase todos os principais cotidianos do país. O jornal foi para Nelson o maior de todos os palcos. Foi ali que ele viu encenadas suas reais aventuras e desventuras. E se a vida de jornalista quase se prestava à obra de ficção, já que, para ele, homens de jornal estavam sempre meio tom acima da rígida normalidade, nada melhor do que levar a realidade para o teatro. Afinal, para ele, o jornalista-escritor era, antes de tudo, um contador de histórias e o Jornalismo e a Literatura, apenas formas de contá-las.

> Vocês não conhecem os subterrâneos de um jornal, não imaginam como uma redação é povoada de seres misteriosíssimos. [...] Eis o que eu queria dizer: - quando entrei, pela primeira vez, numa redação, acabava de fazer dez anos. Com a trágica inocência das calças curtas, tive a sensação de que entrava numa outra realidade. As pessoas, as mesas, as cadeiras e até as palavras tinham um halo intenso e lívido. Era, sim, uma paisagem tão fascinante e espectral como se redatores, mesas, cadeiras e contínuos fossem também submarinos. Com o tempo, houve uma progressiva acomodação óptica entre mim e os vários jornais onde trabalhei. E as coisas passaram a ter a luz exata. Sempre restou em mim, porém, um mínimo do deslumbramento inicial. Até hoje, os seres da redação ainda me parecem de um certo dramatismo e têm não sei que toque alucinatório. Estou pensando em Gide e no seu gemido adolescente: - "Eu não sou como os outros! Eu

[337] RODRIGUES, Nelson, apud RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha: *Drama, matéria de primeira página: O Trânsito da informação em Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro; UFRJ/Faculdade de Letras, 1988. Tese de doutorado. P.126. Obs.: Texto extraído do jornal O Globo, 1980. S/N e S/D

> não sou como os outros!". Nós, de jornal, também estamos meio-tom acima da rígida normalidade.[338]

O jornalismo e o jornalista sempre foram figuras constantes no teatro de Nelson Rodrigues. Aliás, não apenas no teatro, mas nos contos, nas crônicas, em toda a sua obra, enfim. No entanto, no teatro de Nelson, a aventura jornalística aparece com uma interessante particularidade. Foi justamente no palco, o reino em que a ficção é a grande soberana e o lugar em que a emoção está livre para ser levada ao extremo, que o escritor encontrou o espaço ideal para explorar uma realidade que se confundia com a sua própria história, os subterrâneos de um grande jornal. Além de pinçar os personagens – redatores, repórteres, editores e proprietários de empresas de comunicação – do próprio cotidiano e de dar a eles o nome verdadeiro de seus colegas de trabalho, no teatro, Nelson também se dedica, de certa forma, a narrar, objetivamente – apesar das muitas reticências, dos diversos pontos de exclamação e dos inúmeros adjetivos, que cabem na arte como na vida – o dia a dia da redação de um grande jornal. Ele fala com clareza de um proscênio (o universo jornalístico) onde a informação, o fato e o acontecimento, muitas vezes, são apenas meros disfarces, reles caracterizações para a realidade, para a vida como ela é.

Pode-se dizer, portanto, que em Nelson, a vivência jornalística de um repórter de polícia foi o mote para o teatro dos *fait divers*. Mortes, atropelamentos, crimes passionais, incestos, suicídios e assassinatos povoavam histórias em torno de amor e morte que, no teatro, eram dramas e, nos jornais, ganhavam um nobre selo chamado realidade. Ao mesmo tempo, no cenário fictício, o palco do teatro, Nelson reservou para a realidade jornalística, o papel de protagonista em inúmeras histórias. É ali, que o escritor ousava mostrar a política por trás dos meios de comunicação, a construção linguística de uma ilusória objetividade e imparcialidade, a manipulação da informação, de acordo com a conveniência política e econômica dos proprietários de jornais. Por fim, em um jornalismo muito diferente do que aquele que o escritor conhecia e amava, Nelson foi proibido de mentir e inventar. Paralelamente, no teatro, seria constantemente censurado por ousar colocar a vida real em cena. Ele quebrou paradigmas e teimou em mudar as coisas de lugar. Infelizmente, o exercício do realismo literário, algumas vezes, acabou custando a interdição de sua criatividade jornalística.

[338] RODRIGUES, op.cit. 1977, p.464

O fato é que, por mais curioso que possa parecer, não seria a invencionice jornalística, e sim, o realismo literário que provocaria a saída de Nelson do jornal de Wainer. Cada vez mais afeito à prática de confundir realidade e ficção, o escritor adquiriu o hábito persistente de batizar seus personagens com os nomes dos colegas de redação. Foi assim com Otto Lara Resende, que viu seu nome brilhar em néon, sobre a marquise do teatro *Maison de France,* acoplado ao título de uma peça: *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária.* Como Otto, também Fernando Sabino e seu amigo Cláudio Mello Souza, copy-desk do *Jornal do Brasil*, também costumavam figurar como personagens-limite, tão reais quanto ficcionais. No auge da fama, tudo o que Nelson publicava contribuía, seguramente, para a graça ou para a desgraça dos companheiros. Ruy Castro relembra que, uma vez, na casa de Hélio Pellegrino, Nelson ouvira Cláudio citar Homero e dizer uma palavra em grego. Foi o bastante para que, no dia seguinte, saísse publicado em sua coluna, sobre o *copy desk* do JB: "É o único brasileiro que leu Homero no original." A força de Nelson era tamanha que Cláudio passaria, inclusive, a ser convidado por universidades para dar palestras sobre o autor de *Ilíada* e *Odisseia*. Porém, enquanto alguns colegas, como Amado Ribeiro, não se importavam em tornarem-se personagens do imaginário rodriguiano, outros não gostavam nem um pouco da brincadeira, como foi o caso do próprio Otto, que jamais se dispôs a assistir à peça que levava seu nome no título. Ainda assim, sem dar limites às intempéries da sua pena, Nelson chegaria ao ponto de incluir o nome do próprio Samuel Wainer e do jornal *Ultima Hora,* na peça: *O Beijo no Asfalto*. Mas essa é uma longa história, que merece um tópico à parte. Falemos, antes, um pouco, desse impertinente hábito do escritor, em três peças selecionadas por nós: *O Anti-Nelson Rodrigues*; *Viúva, porém honesta* e *Boca de Ouro.*

4.4 O ANTI-NELSON RODRIGUES

Encenada em 1974, com direção de Paulo Cesar Pereio, a peça *O Anti-Nelson Rodrigues,* escrita em 1973, colocava fim a um período de oito anos de silêncio do escritor. Como o próprio Nelson confessaria em uma entrevista ao *Jornal da tarde*, depois de vê-la encenada, percebeu a armadilha que havia criado para si mesmo. A peça não era anti. Era, simplesmente, Nelson Rodrigues. Verdade, além de dialogar com outras diversas peças e contos do escritor, *O Anti-Nelson Rodrigues* retoma o velho hábito do autor de fazer da verdade jornalística a realidade de suas obras de ficção. Dessa vez, o personagem que realidade empresta à sua arte, seria o jornalista Salim Simão, seu grande amigo e redator do *Correio da Manhã*. Coadjuvante, Salim é, na trama, o pai zeloso da protagonista da história, a personagem fictícia Joice. Construindo um personagem com várias referências autobiográficas, Nelson faz de Salim um jornalista apaixonado por sua profissão e inconformado com os "Idiotas da Objetividade". Embora, nessa peça, o jornalismo não seja a temática principal, Simão é, nela, o responsável por uma crítica explícita aos preceitos de objetividade e imparcialidade – impostos através do veto à literariedade – e a manipulação dos fatos, através da edição:

> Salim – Me chamaram e eu fui lá. O dono do jornal espumava. "Foi você que escreveu entrementes? No meu jornal não sai entrementes. Tira essa bosta." Apanhei a matéria e botei lá outra palavra. Leu e picou a matéria e jogou para o alto como confete. "Riscou entrementes e pôs, outrossim. No meu jornal não sai outrossim." E disse mais: você não pode escrever sobre o brigadeiro."[339]

[339] RODRIGUES, Nelson: O Anti Nelson Rodrigues. In: *Teatro quase completo1*. Rio de janeiro: Nova Fronteira.1981.p.282

4.5 VIÚVA, PORÉM HONESTA

Em *Viúva, porém honesta,* peça de 1957, o papel de desmistificar os bastidores da redação jornalística é incorporado por três personagens em particular: Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães, rico proprietário do jornal *A Marreta* – descrito na peça como: "o maior jornal do Brasil e o "vespertino de maior circulação no país" – o seu redator chefe, Pardal, e o crítico teatral, Dorothy Dalton. Sem grandes preocupações com o realismo, *Viúva, porém honesta* adere completamente ao espírito de *"faz de conta"* da farsa. E, é brincando *à la* Molière, que Nelson decide usar as iniciais do dono do jornal *A Marreta*, J.B., para fazer uma crítica ácida a um dos veículos, realmente, de maior circulação no país então, *O Jornal do Brasil*. Vítima frequente do vocabulário bélico de Nelson, em suas crônicas, *O Jornal do Brasil* havia, segundo o escritor, se perdido no mesmo labirinto de todos os órgãos da imprensa que se dispuseram a trocar a retórica literária pelo modelo objetivo. Até o fim da vida, Nelson se confessaria saudoso do antigo modelo jornalístico, sem os diversos departamentos e editorias (caderno feminino, de esportes, cidade, economia, política, etc.) que caracterizam o jornal moderno e que, na verdade, para ele, apenas empregavam uma frota de falsos especialistas, como os que aparecem na peça, para tentar curar a protagonista. A crônica publicada no *Correio da Manhã,* em 1967, resume bem o sentimento do escritor:

> Na velha imprensa, nada mais intranscendente do que a publicação de uma notícia fosse ela sublime ou vil. Bastava o visto do diretor. [...] E o Dr. Brito começou a se perder no labirinto de sua própria organização. O leitor, que é um simples, não pode imaginar a sombria complexidade de uma redação. O Jornal do Brasil tem uma antologia de editorialistas, uma frota de Copy desk, um Departamento de Pesquisas, um Departamento feminino, uma suntuária seção esportiva, uma indescritível seção de polícia. Só falta ter psicanalista próprio, bombeiro particular, cascata artificial (com filhote de jacaré).[340]

Bem mais sarcástico no teatro do que nas crônicas, na peça, Nelson leva a caricatura desse novo modelo de jornal ao extremo, sobretudo, através de um personagem que, para ele, seria o pior de todos os especialistas: o crítico teatral. A trama gira em torno de Ivonete, a jovem filha do Dr. J.B, que após ficar viúva, é acometida por uma súbita e desconhecida doença: ela não pode sentar-se. Ao longo da peça, o proprietário do jornal mostra-se cada vez mais inconformado com a situação da filha, pois apesar de mandar e

[340] RODRIGUES, op.cit., 2007 A, p.74

desmandar na política brasileira, como bom proprietário de jornal que era, não consegue resolver um simples caso de viuvez:

> Pardal (apavorado) — E a manchete, doutor?
> Dr. J.B. — Ainda não acabei, Pardal. Responde, eu sou importante aqui no Brasil? Eu mando e desmando? ou, pelo contrário, sou um fósforo apagado?
> Pardal — Manda e desmanda!
> Dr. J.B. — Tem certeza?
> Pardal — O senhor nomeia até ministro pelo telefone!
> Dr. J.B. — Sou então uma potência, Pardal?
> Pardal — É uma potência!
> Dr. J.B. — Mas o pior tu não sabes: eu me sentia tão vira-latas, tão pateta, que precisava que alguém me esfregasse na cara a minha própria identidade... Tens certeza que eu sou eu mesmo, que eu sou o Dr. J.B. de Albuquerque Guimarães, diretor de A Marreta, o vespertino de maior circulação? Tens essa certeza?
> Pardal — Tenho!
> Dr. J.B. — Mentira!
> Pardal — Mas é verdade!
> Dr. J.B. — Não tenho força nenhuma. Ou por outra: tenho força para nomear ministros. Teria força para fazer sabe o quê?
> Pardal (espavorido) — Não!
> Dr. J.B. — Para montar em ti, meu redator-chefe, ou duvidas?
> Pardal — Montar em mim?
> Dr. J.B. — Imagina: tu, meu semelhante, depositário de uma alma imortal, montado por mim! Deixarias?
> Pardal — Sem testemunhas, com prazer.
> Dr. J.B. — Eu teria forças para isso, mas não tenho força para fazer a minha filha sentar. Conclusão: o verdadeiro animal sou eu e não tu, eu é que devia ser montado por ti passear, no meu próprio gabinete, contigo na garupa!
> Pardal — E a manchete, doutor?
> Dr. J.B. — Manchete?
> Pardal — Onde devo pôr o país?
> Dr. J.B. — Que país?
> Pardal — O Brasil.
> Dr. J.B. — Ponha o Brasil à beira do abismo, seu Pardal!
> Pardal — Outra vez? [...]
> Dr. J.B. — Põe um troço assim: "Falência do Brasil"! Que tal?
> Pardal (rabisca um papel) — Bacana... (lendo) Falência do...
> Dr. J.B. — Abre num tipo tamanho de um bonde. A falência do Brasil sempre vendeu jornal! [341]

Diante da persistência da filha em manter-se de pé, Dr. J.B. contrata um grupo de falsos especialistas, entre os quais, o próprio diabo, para ajudá-lo a resolver a situação. Antes, porém, tem que contar a história do casamento a eles: um psicanalista, Dr. Sanatório;

[341] RODRIGUES, Nelson: *Viúva, porém Honesta.* Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 2004, p.9-10

um otorrino; uma ex-cocote e o diabo da Fonseca. Dr. J.B relata então que, desconfiado de que a filha estivesse grávida, decidiu encontrar um marido para ela dentro da própria redação. Diante do prestígio de empresário rico, a tarefa foi fácil. O escolhido foi Dorothy Dalton, menor fugitivo do SAM[342], bonito e homossexual, que é contratado pelo jornal, como crítico teatral, com o objetivo de fazer "*demagogia sórdida*." Tendo encontrado Dalton na rota de fuga, Pardal, o redator-chefe, faz a tentadora proposta ao dono do jornal: empregar o menor infrator com o objetivo de "supostamente" reabilitá-lo.

> Pardal — Tive uma idéia, e luminosa. Vem cá, ó... como é teu nome?
> Fugitivo — Dorothy Dalton.
> Pardal — Bolei uma idéia, Dorothy Dalton. Vamos falar com o nosso diretor, que é uma mãe, um caráter! Mas não fala, fica só ouvindo, e deixa eu falar, (vão *ao encontro do Dr.* J.B.) — Esse cara fugiu do SAM e...
> Dr. J.B. — Entrega à polícia!
> Pardal — Tive uma idéia melhor, diretor. É um troço maquiavélico. Que tal se a gente pegasse esse cara para fazer demagogia sórdida?
> Dr. J.B. — Bem sórdida?
> Pardal — É simples: a gente apanha o Dorothy Dalton e faz-se a recuperação do bicho.
> Dr. J.B. — Isso é irrecuperável!
> Pardal — Também acho, mas não tem importância. O que interessa é a onda contra o SAM e a nosso favor. Ficaria demonstrado que o SAM, em vez de corrigir, corrompe. Ao passo que nós — veja bem —, nós passaríamos pelos salvadores de uma besta como essa. Dá-se um emprego, um emprego qualquer e faz-se a demagogia.
> Dr. J.B. — E uma idéia![343]

Um dos principais objetivos de Nelson seria o de expor e ridicularizar os jovens jornalistas e críticos brasileiros que, cada vez mais, substituíam, nos jornais, os antigos literatos. Vítima de ataques constantes de jovens críticos que, frequentemente, o taxavam de tarado e de obsceno, a reposta à altura, seria, mais uma vez, encenada no palco:

> Dr. J.B. — Mas que tipo de função teria o Dorothy Dalton, com esse nome de cinema mudo?
> Pardal — Só vendo. Vem cá, Dorothy Dalton, chega aqui
> Dr. J.B. — Mas que figurinha!
> Pardal — O que é que você sabe fazer? Antes de ir para o SAM o que é que você fazia?
> Dorothy Dalton — Raspava pernas de passarinho a canivete!
> Dr. J.B. — Bonito!

[342] SAM: Serviço de Assistência ao Menor. Criado em 1941 por Getúlio Vargas e substituído, em 1964, pela Funabem.

[343] RODRIGUES, op.cit, 2004, .p.22

> Pardal *(exultante)* — Já sei. Crítico de teatro!
> Dr. J.B. — Você acha?
> Pardal — Mas olha a pinta, doutor! Está na cara!Não é escrito e escarrado o crítico teatral da nova geração?
> Dr. J.B. *(para Dorothy Dalton)* — Topas?
> Dorothy Dalton — Por mim, qualquer prazer me diverte!
> Dr. J.B. — Mas já sabe. Avisa que o jornal é contra o sexo!
> Pardal *(para o Dorothy Dalton)* — Ouviste, Dorothy Dalton? Qualquer peça que tenha uma insinuação sobre sexo, sobre amor de mulher com homem, você mete o pau, escracha! Outra coisa: se uma personagem ficar grávida, você também espinafra, vai espinafrando! Não admitimos gravidez em cena![344]

A peça é, sim, um grande desabafo. Como lembra Maria Lúcia C. da Rocha Ribeiro, em *Drama: Matéria de primeira página*[345], Nelson se lamentava do fato de que para se tornar crítico de jornal, no Brasil, não era necessário entender nada do assunto sobre o qual se pretendia escrever. Como exemplos, citava a si mesmo, como comentarista de futebol e Otto Lara Rezende, como crítico musical. Além disso, vítima constante da censura, tanto da censura política quanto da jornalística, o aspecto simbólico do seu texto – que mostra, através das pulsões sexuais, os estados limítrofes da paixão humana, ou seja, o homem quase sempre entre o amor e a morte – sempre foram ignorados pela maior parte da crítica de sua geração. Mas mágoa mesmo, ele preservaria da censura que sofreu por parte de intelectuais e de jornalistas;

> Nem todos se lembram de que não há um autor, em toda a história dramática brasileira, que tenha sido tão censurado quanto eu. Sofri sete interdições. [...] As senhoras me diziam: — "Eu queria que seus personagens fossem como todo mundo". E não ocorria a ninguém que, justamente, meus personagens são "como todo mundo": — e daí a repulsa que provocavam. "Todo mundo" não gosta de ver no palco suas íntimas chagas, suas inconfessas abjeções. Portanto, fui durante vinte anos o único autor obsceno do teatro brasileiro. Um dia, doeu-me a solidão; e fui procurar um grande jornalista. Levava a minha mais recente peça interditada, o *Anjo Negro.* Eu queria que o seu jornal defendesse o meu teatro. Eram dez da manhã e já o encontrei bêbado. Era um homem extraordinário. Um bêbado que nem precisava beber. Devolveu-me a cópia; disse: — "Olha aqui, rapaz. Até na Inglaterra, que é a Inglaterra, há censura. O Brasil tem que ter censura, ora que graça! Leva a peça. Essa não. Faz outra e veremos."[346]

[344] Idem, ibidem, p.23
[345] RIBEIRO, Maria Lúcia C. da Rocha. *Drama, matéria de primeira página: O Trânsito da informação em Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, UFRJ/ Faculdade de Letras, 1988. Tese de Doutorado
[346] RODRIGUES, op.cit., 1977, p.225

No entanto, como bem lembra Flora Sussekind, em *Viúva, porém honesta*, embora o ressentimento do dramaturgo transpareça, ele não o impede de, através do paralelismo com um dos mais importantes veículos de comunicação de sua geração, continuar traçando o perfil crítico e fiel da realidade jornalística, que persiste ao longo de sua obra:

> E, revelando ficcionalmente a maneira como são elaborados os fatos e impostas as idéias através do jornal do J.B., Nelson está mostrando a arbitrariedade e a subjetividade que encobrem a notícia, tal como são construídas na nossa imprensa.[347]

[347] SUSSEKIND, Maria Flora: *Nelson Rodrigues e o Fundo Falso*. In: I Concurso Nacional de Monografias - 1976. Brasília: MEC/FUNARTE/SNT, 197,p.38

4.6 BOCA DE OURO

Boca de Ouro é mais uma, dentre as diversas peças de Nelson Rodrigues, em que o escritor se dedica a mostrar o poder de manipulação da realidade, concentrado nas mãos dos proprietários de veículos de comunicação de massa. Nesse caso, ele evidencia as formas através das quais, os jornais se prestam a mitificar e a desmitificar personagens extraídos da realidade, de acordo com critérios mercadológicos que prevêem que tipo de narrativa, é, naquele momento, potencialmente favorável ao aumento ou à diminuição das vendas.

Escrita em 1959, *Boca de Ouro* estreou, em 13 de outubro de 1960, no Teatro Federação (posteriormente, teatro Cacilda Becker). A peça conta a história de um bandido, que os jornais transformaram em uma figura mitológica dos subúrbios, principalmente, depois que ele contratou um dentista para arrancar todos os seus dentes naturais e trocar por uma dentadura de ouro. Consta ainda que o menino teria sido parido na pia de uma gafieira, onde a mãe o deixou, antes de voltar para o salão. Depois de adulto, Boca tornou-se, então, um bicheiro temido e respeitado. A construção sensacionalista do mito parte da trajetória de um macho que nasceu pobre e que consegue, enfim, transcender a sua classe social, a partir de suas características naturais, a agressividade e a virilidade. Ressaltando essa natureza que justifica seus atos, a imprensa consegue iconizar o bandido, transformando um anti-herói, em herói. Dentre as lendas que ajudaram a construir a imagem do mito, estava a de que Boca seduzia mulheres casadas e, depois, derretia suas alianças para construir o caixão de ouro, no qual, pretendia ser enterrado. A marginalidade é, portanto, mostrada de forma tão pitoresca e atraente pelos jornais, que o Boca deixa o subúrbios e ascende ao universo culto . Como se vê na cena em que o personagem dialoga com duas grã-finas:

> 1° Grã-fina: (*Que parece exibir Boca de ouro como um bicho*) – O Boca não é meio neo-realista?
> 2° Grã-fina: – É um tipo.
> 3° Grã-fina: – O De Sica ia adorar o Boca.
> 1° Grã-fina: – Você é meio neo- realista. É, sim, Boca, pode crer, é!
> (*Boca de ouro começa a sofrer com a frívola e alegre crueldade das grã-finas*)
> Boca de Ouro: (*com surda revolta e abrindo seu sorriso largo de cafajeste*) – Eu não sou nada! Eu sou o que o jornal diz!
> 2° Grã-fina: – E o que o jornal diz?
> (*Boca de Ouro apanha o jornal em cima do móvel*)

> Boca de Ouro (*Exultante*): – Está aqui. A "Luta Democrática" me chama de – Onde é que está? Ah! Está aqui. Quer ver? (*lê*) O Drácula de Madureira. (*para as grã-finas*) Drácula!Tem mais. Escuta essa: "o assassino de mulheres."[348]

De acordo com Rocha Ribeiro, para sair das camadas mais populares, ou seja, do universo da classe média suburbana carioca e ascender, como notícia, às camadas mais "cultas" da população, é preciso que o mito extrapole o seu próprio núcleo social e se inscreva no imaginário daquele outro grupo. No caso de Boca, essa estrutura se dá, através do discurso da arte avalizada pela nomenclatura crítica: o neo-realismo. O cinema neo-realista terá, no Brasil, uma forte influência sobre o cinema novo. Esse último contrapõe-se, na produção brasileira, à chanchada. Sendo que, o primeiro era considerado, pela crítica, uma forma "culta" de produção cinematográfica, enquanto a última era classificada como uma forma mais popular. Ao ser catalogado como neo-realista, ele está, portanto, apto a ser vendido como ícone, para um novo segmento de mercado.

Para o bandido, no entanto, a certeza de identificação não é dada pelo universo culto, mas sim pelos meios de comunicação de massa. A construção do mito, só funciona, porque o jornal decodifica suas ações e as transforma em uma história editada. Ele se lê no jornal e passa a adequar suas ações ao modelo de si mesmo ali oferecido:

> Boca de Ouro: (*com surda revolta e abrindo seu sorriso largo de cafajeste*) – Eu não sou nada! Eu sou o que o jornal diz![...]
> 2° Grã-fina: – O senhor mata mulheres?
> Boca de Ouro: – Eu explico. É o seguinte: eu comecei fichinha. Tive que tomar os pontos na ignorância. Isso foi naquele tempo. Agora não. Agora eu não mato ninguém. Com sinceridade.[349]

Depois de edificado, o mito passa a ser usado de acordo com a conveniência de cada jornal, seja ele sensacionalista ou não. No momento em que a notícia da morte do bicheiro Boca de Ouro chega ao periódico *Sol*, o diálogo entre o repórter e o secretário

---

[348] RODRIGUES, Nelson: Boca de ouro. In: *Teatro quase completo III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,1966, p.279-280.

[349] Idem, ibidem, p.280

da redação revela o quanto a construção venal de um personagem pode sobrepujar a informação:

> Repórter: – Até que enfim encestaram a Boca de Ouro!
> Secretário: – Encestaram (*aflito)* Corre, voa! Toma um táxi!
> (*secretário está empurrando o repórter*).
> Repórter: – Estou duro!
> Secretário: – Vem cá. Espera. Primeiro tenho que saber a posição do jornal.
> Repórter: – Mas ontem elogiamos o "Boca"!
> (*Secretário apanha o telefone*).
> Secretário: – Sei lá! Sou macaco velho! Deixa eu falar com a besta do diretor! A esta hora está na casa da amante![350]

Veículos como a revista *O cruzeiro* e Jornais como: *Última Hora*, *Diário de Notícias, A Noite*, *Correio da Manhã*, *O Globo*, *Jornal do Brasil*, dentre outros, figuravam com frequência na ficção rodrigueana, por vezes, de forma subliminar, por outras, de maneira bem explícita. Nelson faz questão de mostrar o fascínio que as histórias narradas por esses órgãos tinham sobre seus personagens, quase todos provenientes da classe média suburbana carioca que, como bem lembra Rocha Ribeiro, sonham, ainda que inconscientemente, em passarem para a história através das manchetes de jornal. Boca de Ouro conseguiu.

Uma vez consolidado como um ícone social, o personagem pode se adequar aos mais diferentes veículos e, até mesmo, saltar de jornais meramente sensacionalistas, para outros cujo modelo de imprensa seja mais objetivo. De acordo com Rocha Ribeiro:

> No âmbito da seleção dos fatos jornalísticos e da importância, no conjunto das informações do jornal, a notícia sobre o assassinato de Boca de Ouro ganha destaque, no modelo objetivo de imprensa, por diversas razões: pela violência do acontecimento; pela celebridade da vítima; pelo caráter humano que se poderá tirar da informação, seja ela elogiosa ou não para o bicheiro; pelo teor de aventura que a própria vida de um contraventor sempre possui, enfim, pelo escândalo que será descoberto [...] e pela carga catártica que concentra. Esta energia compensatória, que o sistema extrai, cada vez que um marginal é assassinado, constitui-se em importante material de reafirmação da máxima "o crime não compensa".[351]

[350]Idem, ibidem, p.264
[351] RIBEIRO, op.cit., 2003, p.270.

4.7 O BEIJO NO ASFALTO

Qual teria sido o efeito de um caso explícito de pederastia que virasse manchete nos maiores jornais do Rio, no início dos anos sessenta? No mesmo ano em que Jânio Quadros proibira as misses de desfilarem de maiô, certamente, seria considerado uma grande indecência e, por isso mesmo, venderia muito jornal. Esse foi basicamente o mote para *O Beijo no Asfalto*, peça escrita por Nelson Rodrigues por insistência de Fernanda Montenegro, em 1960. Havia mais de um ano que Fernanda cobrava, de Nelson, um original escrito sob encomenda para o recém formado Teatro dos Sete – grupo fundado em 1959, pelo diretor Gianni Ratto, com Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sergio Brito e Ítalo Rossi – mas o escritor sempre alegava excesso de trabalho. Verdade. Além de escrever *A Vida como ela é...* e *Asfalto Selvagem* para o *Última Hora*, ainda trabalhava no *Jornal dos Sportes* e acabara de publicar *Boca de Ouro*. No entanto, um episódio verídico ocorrido com o repórter Pereira Rego, do jornal *O Globo,* seria a perfeita fonte de inspiração.

Após ser atropelado por um "arrasta-sandália" (uma espécie de ônibus antigo), no Largo da Carioca, e ver que estava perto da morte, Pereira Rego pede um último beijo antes de morrer a uma jovem que se abaixa para socorrê-lo. Inspirado pelo episódio verídico que ocorrera com o colega de profissão, Nelson escolhe a Praça da Bandeira, em pleno horário comercial, para construir a história de outro beijo no asfalto. Escrita em apenas 21 dias, a peça de Nelson também narrava a história de um homem atropelado por um lotação e que, já agonizante, pede um último beijo ao primeiro pedestre que se abaixa para socorrê-lo. No entanto, ele não é socorrido por uma jovem, como Pereira Rego, e sim, por Arandir, homem de coração puro e marido devotado da jovem Selminha. Inocente, Arandir jamais poderia imaginar o peso de um último gesto de ternura, solidariamente oferecido a alguém em agonia. No entanto, a cena, presenciada por um repórter inescrupuloso e sensacionalista selaria o destino de Arandir e de todos os personagens da peça.

Sem dar limites aos rompantes da sua imaginação, Nelson chegaria ao ponto de dar ao repórter em questão, o nome de Amado Ribeiro, repórter que, além de amigo do escritor, era também seu colega de redação do *Última Hora.* Quanto ao jornal, também

não deixa por menos, fica bem claro, na história, que se trata do jornal de Wainer. Principalmente, depois que o escritor coloca na boca de Selminha, mulher de Arandir, a seguinte frase, após ver o caso de pederastia publicado nos jornais: "- *Como é que um jornal, papai! E o senhor que defendia tanto o Samuel Wainer! Como é que um Jornal publica tanta mentira!"*

Com um enredo que poderia perfeitamente ter sido pinçado em uma nota de *Faits Divers,* de qualquer jornal do Rio, Nelson leva ao extremo o processo, por vezes maquiavélico, da construção de uma notícia. Ele mostra como os fatos, se bem articulados e manipulados da maneira exata, podem dar a um escritor o poder de edificar a verdade desejada. Inescrupuloso e sensacionalista, o repórter que presencia a cena, decide transformar o beijo de piedade em um caso de pederastia, com o objetivo de vender mais jornal. Para isso, conta com a ajuda de um delegado corrupto, Cunha, que - após ter sido desmoralizado pelo mesmo periódico com o qual agora colabora - vê, nesse episódio, a chance de reabilitar sua reputação. O jornal havia denunciado o delegado depois que descobriu que ele chutara a barriga de uma mulher grávida na delegacia.

> Amado: – Não interrompe! Ou você não percebe? Escuta rapaz! Esse caso pode ser a tua reabilitação e olha: eu vou vender jornal pra burro!
> Cunha: – Mas como reabilitação?
> Amado: – Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. (Descritivo) – No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim, me deu um troço, uma ideia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir a cidade! Eu e você, nós dois! Cunha.[352]

A partir daí, a vida de Arandir, uma pessoa comum, passa a ser condicionada pelo que é, ou não, publicado no jornal. Da noite para o dia, ele se vê alçado à categoria de pessoa pública, e sua vida é devassada em nome de uma suposta "verdade". Quando a história ameaça esfriar, Amado tem outra ideia. Transformar o beijo do pederasta em um crime passional. Para isso, no entanto, necessitava providenciar os antecedentes, ou seja, o porquê, antes de publicar a notícia. De posse da informação de que a viúva teria um amante, decide, então, chantageá-la. Exige que ela confirme o *affaire* entre o falecido e

[352] RODRIGUES, Nelson: *O Beijo no Asfalto: Tragédia carioca em três atos.* Rio de Janeiro: J.Ozon, 1961, p.40.

Arandir. Daí para o crime seria um passo. Bastava dizer que Arandir, após empurrar o amante para a morte, dá-lhe um último e tórrido beijo, antes da fatídica despedida.

> Amado: – O senhor vai dizer que é mentira. Que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Rodando. Tem uma manchete assim: – O Beijo no asfalto foi crime! Crime!
> Aprígio: (*apavorado*): – Crime?
> Amado: – Crime! E eu provo: Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras: – CRIME!
> Aprígio: – Mas eu não entendo!
> Amado: (Exultante de feroz): – Aprígio, você não me compra. Me canta! Canta!(rindo feliz) – Eu não me vendo!(Muda de tom) – Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem bolado pra chuchu! Botei que teu genro empurrou o rapaz: o amante debaixo do lotação. Assassinato. Ou não é?(Maravilhado) – Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata!
> Aprígio: – Tem certeza?
> Amado: – Ou duvida?
> Aprígio: (mais incisivo): – Tem certeza?
> Amado (Sórdido): – São outros quinhentos! Sei lá! Certeza propriamente. A única coisa que sei é que estou vendendo jornal como água. Prá chuchu. [353]

De acordo com Ruy Castro, para inserir um conteúdo tão critico em uma peça, que expunha, de certa forma, ao questionamento público – o comportamento ético de seu patrão, Samuel Wainer, do jornal onde trabalhava, O *Última hora*, e seu colega de trabalho e amigo, Amado Ribeiro – só poderia haver uma explicação: o excesso. Fosse ele, de independência ou de inocência. Fernanda Montenegro e Fernando Torres – ou, os Fernandos, como diz Ruy Castro – não se achavam tão independentes assim e tampouco eram inocentes. Pediram a Nelson que conseguisse uma autorização, por escrito, de Amado Ribeiro e da direção do *Última Hora*, antes da estreia da peça. Desnecessário, insistia Nelson. Mas os atores se mantiveram irredutíveis. Nelson convidou, então, o amigo Amado Ribeiro, para assistir a um ensaio de *O beijo no Asfalto*. Amado vibrou com a peça, indo, inclusive, cumprimentar Sérgio Brito, que fazia o seu personagem, logo após a encenação, com a seguinte observação: *Eu sou pior! Eu sou muito pior!* Consta que redigiu e assinou a declaração na mesma hora. Quanto ao jornal, como Wainer estava viajando, Nelson conseguiu a autorização de um diretor interino.

[353]Idem, ibidem, p.110

A crítica presente na peça não se refere apenas a um jornal, o *Última Hora*. Este, foi apenas o ícone. Até porque, a reportagem policial estava longe de ser o principal foco do periódico de Wainer. Alguns consideram, inclusive, que o *Beijo no Asfalto* é uma peça autobiográfica. O que não deixa de ser verdade, já que trajetória trágica de Arandir – rechaçado no trabalho por amigos e vizinhos, execrado pela família e difamado por toda a sociedade, acaba sendo assassinado pelo sogro, Aprígio (este sim, um verdadeiro pederasta) - espelha, de certa forma, um drama que marcou a vida de Nelson.

Em 26 de dezembro de 1929 , uma manchate na primeira página de *Crítica*: "*Entra hoje em juízo nesta capital um rumoroso caso de desquite*" anunciava o relato da separação do casal Sylvia Serafim e João Thibau Jr. O texto, ilustrado por Roberto Rodrigues, seria o estopim para uma tragédia carioca que poderia tranquilamente ter sido extraida do teatro rodrigueano. Como, nos jornais de então, as especulações em torno de casos de amor e adultério eram os campeões de venda, a caravana de *Crítica* não perdeu tempo. A submanchete - *Há uma grande curiosidade pública em conhecer os motivos da separação do casal Thibau Jr.* e o olho[354] - *Seria o conhecido radiologista doutor João (sic) de Abreu o causador direto da dissolução do lar daquele seu ilustre colega?* - foram seguidos pela matéria:

> [...] pessoas que conhecem a família teciam os mais variados comentários sobre o fato. E foi nesse ambiente de curiosidade que a caravana de *Crítica* penetrou, recebendo de fontes várias informações em torno de um escândalo que teria forçado a separação do casal. O mais interessante é que tais informes convergem para um só ponto e todos se combinam numa coordenação expressiva. Segundo pudemos apurar, madame Thibau teria sido seduzida pelo médico Manuel Abreu.[...] A Caravana de Crítica não pode resistir a curiosodade em meio aos casos misteriosos. Foi além das diligências sobre o caso Thibau. Auscultou testemunhas. Ouviu o rumorejar dos linguarudos. Pessoas que vêm acompanhando a vida de madame Thibau há algum tempo relataram-nos algumas particularidades. Particularidades quase insondáveis, mas que, sem deixarem de ser pitorescas, corroboram, coerentemente com os detalhes que conseguimos apurar.[...][355]

Ilustrando a matéria, o periódico publica, também, um desenho de Roberto Rodrigues, no qual um médico aparece examinando as pernas de uma mulher sentada em uma

[354] Olho: no jargão jornalístico: intertítulo ou pequeno trecho destacado da matéria. (HOUAISS)
[355] CASTRO, op.cit., p.86.

maca. Após ler a matéria, Sylvia, a esposa que se desquitara do marido e cujo nome fora exposto na reportagem, deixou os filhos com seus pais e partiu para o centro da cidade de táxi. No centro, ainda passou em uma loja de armas, onde comprou um revólver minúsculo, com balas calibre 22, que colocou na bolsa, antes de se dirigir para a redação do *Critica.* Entrou no jornal à procura de Mário. A redação estava quase vazia. Dos Rodrigues, apenas Nelson e Roberto estavam presentes. Não encontrando o dono do jornal, pediu a Roberto que lhe desse dois minutos em particular. Poucos segundos depois, o tiro ecoava pela redação. Nelson , então, com apenas 17 anos, correu para acudir o irmão. Chegou a tempo de ouvir Sylvia dizer: "*Podem me largar. Eu não faço mais nada. Queria matar o doutor Mário Rodrigues ou o seu filho. Estou satisfeita*."[356] Roberto morreria três dias depois, no hospital.

A tragédia foi como uma bola de neve para a família de Nelson. Mário Rodrigues,jamais se conformaria com a morte do filho. Chegou mesmo a dizer: "*Os assassinos de Roberto estão dentro da redação de Crítica*."[357] Deprimido e hipertenso, convencido de que o tiro que matara Roberto era para ele, falaceu dois meses depois da morte do filho, de trombose celebral, com apenas 44 anos. Com Mário, morria também o seu jornal. *Crítica* seria empastelado, alguns meses depois, durante a Revolução de Trinta. Quanto a Sylvia, apoiada por boa parte da imprensa concorrente de *Crítica*, sobretudo pelos *Diários Associados,* foi absolvida do crime. Mas não das marcas deixadas por ele. Emocionalmente instável, com uma vida amorosa tumultuada e vários casos de amor desfeitos, acabou cometendo suicídio em 1936. Silvia tinha, então, 33 anos. Como uma autêntica heroína realista, morreu em decorrência de uma overdose do sonífero Veronal. Quando encontraram o corpo, acharam também, ao lado de sua cama, o romance "*A mulher de 30 anos*", de Balzac.

Se *O Beijo no Asfalto* é autobiográfico? Também, mas não apenas. Nelson estava prestes a completar 18 anos, quando presenciou, na primeira fila da redação de um jornal, as consequências do perverso jogo travado nos bastidores da imprensa. Ao longo de muitos anos na carreira jornalística teve, como poucos, a oportunidade de comprovar que, qualquer menino, como ele, em busca do amor, vivenciaria, nos jornais, muito mais do que histórias envolvendo paixão, morte e adultério. De acordo com Ruy Castro: [...] *o teatro nem sempre foi o palco principal de Nelson Rodrigues. Talvez nunca o tenha*

[356] Idem, ibidem, p.90
[357] Idem, ibidem, p.98

sido. Esse se houve um, foi o jornal.[358] . O mundo jornalístico, que também era o seu palco, transpirava, sim, política, dinheiro e poder. Era essa a tríade que estipulava, enfim, as regras para o principal esporte praticado nos submundos de uma redação: vender mais. Um jogo que também exigia maquiagem e uma boa dose de interpretação. *Fiz horrores para conseguir anúncios, vendi minha alma ao diabo, corrompi-me até a medula. Em certas ocasiões, cheguei a namorar filhas de comerciantes para fechar negócio. Mas sempre agi assim para que a "Última Hora" permanecesse viva.*[359] Mas, no qual, personagens como Arandir (que poderia, perfeitamente, servir de metáfora para a opinião pública), eram perfeitamente manipuláveis. Em uma crônica publicada em 25/05/1968, Nelson diria:

> Com as técnicas modernas de promoção, o homem cada vez pensa menos. É o jornal. É o rádio, é a televisão, é o anúncio, é o partido, que pensa por nós. Nós "achamos" o que os outros "acham". A opinião deixou de ser um ato pessoal, uma posição solitária, um gesto de orgulho e desafio. Há sujeitos que nascem, envelhecem e morrem sem ter jamais ousado um raciocínio próprio. Há toda uma massa de frases feitas, de sentimentos feitos. De ódios feitos.[360]

Nelson assistiu, bem de perto, a homens como Chateaubriand e Wainer elegerem políticos, destituírem ministros, ajudarem a construir e a destruir empresas. Ele tinha uma consciência muito nítida dos bastidores desse poder no qual jogar com o destino de um personagem comum não passava de mera brincadeira. As apostas do jornalismo proposto por jornais como o *Última Hora* ou *Os Diários Associados* eram bem mais altas. Tais apostas figuraram, não apenas no *Beijo no Asfalto*, como nas diversas peças do escritor, em que o espaço ficcional cedeu lugar a uma análise crítica da realidade jornalística. São peças e personagens que travam um instigante diálogo entre si. Em *Engraçadinha II: Asfalto Selvagem,* Nelson diria:

> Importa o que o jornal quer, o que o jornal diz. O jornal manipula os fatos e as pessoas. Com um pé nas costas, um repórter de setor, veja bem: um repórter de setor transforma um Judas num Cristo e vice-

[358]Idem, ibidem, . p.7
[359] WAINER, op.cit., p.171.

[360] RODRIGUES, Nelson: op.cit., 2007 A, p.273.

> versa. E, na sexta-feira da paixão, lá estaremos beijando o pé do Judas e, no Sábado de aleluia, malhando o Cristo.[361]

Ou, retomando *Viúva, porém Honesta*:

> Dr. J.B. — Ainda não acabei, Pardal. Responde, eu sou importante aqui no Brasil? Eu mando e desmando? ou, pelo contrário, sou um fósforo apagado?
> Pardal — Manda e desmanda!
> Dr. J.B. — Tem certeza?
> Pardal — O senhor nomeia até ministro pelo telefone![362]

As próprias confissões de Wainer sustentam a veracidade do teatro rodrigueano:

> Em pouco tempo, eu me tornara mais importante junto a Getúlio que qualquer ministro de Estado. Minha sintonia com Vargas era tão completa que nem precisávamos ser explícitos para nos entendermos a respeito de certos assuntos. Foi assim no episódio da queda do ministro do Trabalho, Danton Coelho. Danton era uma excelente figura, um homem de bem, mas ineficaz. [...] Decidi derrubá-lo, interessado em preservar a imagem do governo e também convencido de que seria muito melhor para Vargas substituir Danton. Procurei o presidente para dizer-lhe que o governo estava perdendo popularidade em conseqüência do mau desempenho do ministro do Trabalho. Getúlio apenas ouvia. [...] Comuniquei, enfim, que pretendia atacar duramente Danton Coelho.
> - Faça o que achar melhor - resumiu Getúlio.
> [...] No dia seguinte, publiquei um editorial com o título "O grande irresponsável", dizendo horrores do ministro do Trabalho. Poucas horas depois, Danton Coelho demitiu-se do cargo.[363]

E, sobre o seu jornal e os demais:

> Para assegurar o apoio dos meios de comunicação, ou ao menos evitar que lhe fizessem oposição frontal, o governo contemplava jornais e revistas com isenções fiscais, dólar subsidiado, facilidades para a importação de papel, eventualmente anúncios. Poucos ministros ousavam rechaçar reivindicações formuladas por homens como Assis Chateaubriand ou Paulo Bittencourt e destinadas a favorecer terceiros. Na Primeira República, muitos donos de jornais prosperaram como agentes dos interesses dos exportadores de café. Nos anos 50, os barões do café foram substituídos pelos grandes empreiteiros. [...] Com a cumplicidade da imprensa, seria sempre mais fácil, também, receber do governo um mau pagador crônico - o dinheiro a que tinham

---

[361] RODRIGUES, Nelson: *Asfalto Selvagem. v.II: Engraçadinha Seus amores e seus pecados depois dos 30.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. A, p.208

[362] RODRIGUES, op.cit., 1966 A, p.9

[363] WAINER, op.cit., p.150.

> direito pelas obras executadas. Feitas tais constatações, logo se formaram sociedades semiclandestinas bastante rentáveis. Assis Chateaubriand, por exemplo, costumava procurar pessoalmente ministros de Estado, ou mesmo o presidente da República, para solicitar que um trecho de determinada obra - uma rodovia, uma hidrelétrica fosse entregue a esta ou àquela construtora. Ficava claro que, se o pleito não fosse atendido, a ira do jornal desabaria sobre o autor da recusa. Era melhor, portanto, atender ao pedido. Feito o acerto, as empreiteiras premiadas presenteavam o emissário com 10% do total da quantia orçada para a obra. Geralmente, essa porcentagem resultava em cifras milionárias. Gorjetas adicionais pagavam outros favores prestados pelos donos de jornais e revistas, um dos quais era impedir atrasos no pagamento. Ministros mais prestativos, dispostos a liberar com agilidade as verbas devidas, mereciam rasgados elogios em editoriais e reportagens. Já os que protelavam pagamentos caíam em desgraça e recebiam ataques duríssimos. De quebra, os meios de comunicação faziam vista grossa para a irresponsabilidade das empreiteiras, que utilizavam material de segunda ordem, fraudavam cálculos e montavam orçamentos fictícios.[364]

O Beijo no Asfalto era, enfim, uma peça sobre o jornalismo. Fosse ele sensacionalista ou objetivo. Fosse ele o praticado no *Última Hora*, ou, em outro, dentre os muitos jornais que Nelson conhecera. A história era sobre o poder de manipulação dos que detêm o monopólio de difundir a informação. *O Beijo no Asfalto* versava, acima de tudo, sobre política, dinheiro e poder.

No entanto, Wainer, que estava fora do Brasil quando o diretor interino autorizou o uso do nome o do *Última Hora*, não gostou nada, quando soube que a peça – que trazia o seu nome e, por tabela, o do seu jornal como ícones de um jornalismo inescrupuloso – estreara, com pompa e circunstância, no teatro da Maison de France. Exigiu que Nelson retirasse o seu nome e o do Jornal "*Última Hora*" do espetáculo. Principalmente, porque *O Beijo* era, a essa altura, o maior sucesso. Enfim, se a atmosfera no teatro era de euforia, não se podia dizer o mesmo do clima no jornal. Este estava cada vez mais tenso, pesado. Com vários colegas de redação lhe virando o rosto e Wainer que o colocava, constantemente, contra a parede, cobrando uma atitude em relação à peça, Nelson chegou a pedir aos atores que atendessem ao pedido do proprietário do *Última Hora*. Afinal, era só substituir os nomes na peça, trocar por outros. Mas eles alegaram que isso seria o suicídio moral do *Beijo* e, além do mais, eles tinham uma carta de autorização. Sem encontrar saída diante do ultimato de Wainer, Nelson acabou optando

[364]Idem, ibidem, .,p.224.

por mudar a sua própria realidade, mas não a da sua literatura. Seus dias como jornalista do *Última hora* haviam terminado. A realidade que ele desejava narrar não cabia mais nas páginas daquele jornal. Para melhor compreendê-la, nada melhor que um passeio pelos bosques da ficção.

4.8 UM PASSEIO COM UMBERTO ECO PELOS BOSQUES DA FICÇÃO

No livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* [365], o escritor e teórico Umberto Eco nos propõe uma instigante discussão sobre o percurso da narrativa, a partir das múltiplas interações possíveis entre o autor, o texto e o leitor. Com base nesses três elementos, Eco levanta interessantes questões sobre o que seria, verdadeiramente, um texto de ficção; em que medida, esse texto difere daquele que se dedica ao relato da verdade histórica; e o que acontece quando o leitor inverte os papéis e considera como reais personagens e acontecimentos fictícios e, como fictícios, personagens e fatos reais.

Nesse sentido, alguns desses bosques percorridos por Eco fazem parte também, dos caminhos que trilhamos ao longo do nosso estudo. Entre os muitos relatos descritos no livro, o teórico nos conta, por exemplo, que, na tese de sua aluna Lucrecia Escudero consta uma história bem interessante sobre a cobertura da guerra das Ilhas Malvinas ou Ilhas Falklands[366]. A aluna conta que, no final de março de 1982, pouco antes de os ingleses e argentinos desembarcarem nas Ilhas Malvinas, o Jornal *Clarín*, de Buenos Aires, publicou uma matéria relatando que, de acordo com fontes londrinas, a Inglaterra havia enviado um submarino nuclear, o *Superb*, para a região do Atlântico Sul. Questionadas, as autoridades britânicas responderam que não tinham nenhum comentário a fazer sobre a versão da história publicada pelo *Clarín*. O uso da palavra "versão" foi o suficiente para que a imprensa argentina concluísse que, se as autoridades britânicas consideravam aquela história uma versão, era sinal de que uma informação secreta e importante, realmente, havia vazado. Restava investigá-la. Logo, a imprensa inglesa também entraria em cena com o jornal *Daily Telegraph*, que passa a veicular matérias dando a nítida impressão de que o periódico teria informações confidenciais sobre o tal submarino. No início de abril, órgãos da imprensa de vários países já divulgavam que o submarino inglês teria sido visto perto da costa argentina. Paralelamente, as autoridades militares britânicas informavam que não tencionavam revelar a localização dos seus submarinos, uma resposta óbvia, sobretudo, em se tratando de uma informação militar, mas que, naquele contexto, serviu apenas para reforçar as especulações preexistentes. Em breve, inúmeras agências de notícias

[365] ECO, Umberto: *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
[366] Idem, ibidem, p. 103

europeias se envolveram no caso e passaram a dar informações contraditórias sobre a localização do *Superb*. Enquanto algumas diziam que acabava de zarpar com destino ao Atlântico Sul, outras afirmavam que ele já se encontrava a poucos metros da costa argentina. O submarino passou, então, a ser descrito em detalhes pelos jornais que reforçavam, principalmente, sua admirável potência. Quando a história parecia ter chegado ao clímax, eis que surge um novo submarino. Agora não era apenas um, mas dois, o *Superb* e o *Oracle*, como anunciava o *Le Monde*.

De acordo com Umberto Eco, pouco importa muito saber quem inventou a história daquele "submarino amarelo". O grande questionamento dessa história é, para Eco, o porquê de os mais diversos órgãos da imprensa terem contribuído para transformar o boato em fato. Nesse caso específico, Eco acredita que, porque a história certamente iria mobilizar as pessoas. O "submarino amarelo" pareceu, a todos os envolvidos, um personagem fascinante, cuja história renderia, sem dúvida, uma narrativa empolgante. De acordo com o teórico:

> Essa história – quer dizer, a história verdadeira de uma construção ficcional tem muitas morais. Primeiro, mostra que somos constantemente tentados a dar forma à vida através de esquemas narrativos [...] segundo, demonstra a força de pressuposições iniciais. Em cada declaração que envolve nomes próprios ou descrições definidas, o leitor ou ouvinte deve aceitar a existência da entidade sobre a qual se afirma alguma coisa.[367]

> Foi o que aconteceu com nosso submarino. Uma vez postulado pelo discurso da mídia, ele estava ali, e, como compete aos jornais dizer a verdade sobre o mundo real, as pessoas se esforçam ao máximo para avistar o submarino.[368]

Em outro momento do livro, o teórico narra mais uma história muito interessante para o nosso estudo. Eco conta que, em 1934, o escritor italiano Carlo Emilio Gadda publicou um artigo no jornal, no qual descrevia o matadouro de Milão. [369]Anos mais tarde, o pesquisador Andrea Bonomi propôs uma experiência com o artigo. Retirar do texto os elementos documentais e ou as referências temporais e históricas. O que significava não mencionar, por exemplo, o nome exato da cidade, Milão, mas usar simplesmente um referencial como "essa cidade." Em seguida o texto, datilografado, deveria ser colocado

[367] Idem, ibidem, p.105
[368] Idem, ibidem, p.106
[369] Idem, ibidem, p.124

entre os escritos inéditos de Gadda, para que uma pesquisadora pudesse encontrá-lo. Nesse caso, ela não teria como saber se se tratava de um fragmento do mundo real, ou se era um relato fictício. E o que acabou acontecendo foi que a pesquisadora leu o fragmento sem se questionar se as afirmações contidas nele eram reais ou não. Ela apenas se deliciou, reconstruindo, através da leitura, o universo de um matadouro, de uma cidade não identificada, que tanto poderia ser imaginária quanto real. Mais tarde, ao descobrir que se tratava de uma descrição fiel da realidade, citando Bonomi, Eco afirma que a pesquisadora não precisou sequer reler o texto, para apreender o seu conteúdo, como parte do mundo real. Ela necessitou simplesmente projetar aquela representação imaginária na realidade para absorvê-la como real. Com isso, ele conclui que, para compreendermos uma determinada narrativa, não precisamos aplicar ao seu conteúdo os critérios de verdadeiro ou falso. Para Eco, essa experiência prova que, diante de uma narrativa que faz referências a fatos ocorridos em um determinado lugar, nosso primeiro impulso é o de colaborarmos com a reconstrução daquele universo evocado no relato, através de uma espécie de coesão interna. Só posteriormente é que decidimos se devemos aceitar aquela descrição como real ou fictícia.

Para Eco, esse fenômeno abre as portas para uma discussão que vem sendo proposta por muitos teóricos sobre narrativa *natural* e *artificial*. De acordo com o teórico:

> A narrativa natural descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma, mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade). Exemplos de uma narrativa natural são meus relatos do que aconteceu comigo ontem, uma notícia de jornal ou mesmo *Declínio e queda do Império Romano*, de Gibbon. A narrativa artificial é supostamente representada pela ficção, que apenas *finge* dizer a verdade sobre o universo real ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional. Em geral, reconhecemos a narrativa artificial graças ao "paratexto" – ou seja, as mensagens externas que rodeiam um texto. Um sinal paratextual típico da narrativa de ficção é a palavra "romance" na capa do livro. [370]

A partir dessa reflexão, o teórico inicia mais um relato sobre o complexo exercício de delimitar zonas distintas para separar, em uma narrativa, o que é pertencente à realidade, do que é, por direito, da ordem da ficção. Conta-nos Eco que seu amigo, Giorgio Celli, escritor e professor de entomologia, certa vez, dispôs-se a escrever um conto sobre um

[370] Idem, ibidem, p.126

crime perfeito[371]. Para tanto, decidiu usar como personagens a si mesmo (Celli) e a ele, seu amigo, Umberto Eco. No conto, para realizar o crime em questão, Celli (o personagem de ficção) decidiu injetar em um tubo de pasta de dentes uma substância química, capaz de atrair vespas sexualmente. No decorrer do conto, Eco (personagem de ficção), ao escovar os dentes com a tal pasta, deixou escorrer pelos lábios um pouco do dentifrício, atraindo para o seu rosto, um enxame de vespas sexualmente excitadas. Enfim, o escritor narra que as inúmeras ferroadas foram fatais para Umberto Eco (personagem de ficção). Eco conta ainda que essa história foi publicada no jornal de Bolonha *Il Resto del Carlino*, na terceira página, ou seja, em um espaço que os jornais italianos, então, dedicavam às artes e às letras, com o seguinte título: "Como matei Umberto Eco." Para Eco, ao publicarem o conto, os editores estavam certos de que, colocando a história na terceira página, os leitores a identificariam, obviamente, como um relato literário e, consequentemente, entendê-la-iam como uma narrativa artificial.

Entretanto, não foi necessariamente isso o que aconteceu. Eco relata que, na manhã seguinte, ao entrar em um café que frequentava habitualmente, foi saudado com um misto de alegria e alívio. Em um primeiro momento, atribuiu aquela atitude ao fato de os funcionários do café não serem pessoas habituadas às convenções jornalísticas. Isso justificava, de certa forma, que o conto pudesse ter sido lido como uma história verídica. Entretanto, ao cruzar com o reitor da universidade na qual trabalhava – um homem que, certamente, saberia de cor a diferença entre a narrativa natural e a artificial – para sua surpresa, ouviu-lhe a confissão de que ficara estupefato, pela manhã, ao ler o jornal. É bem verdade que o espanto do reitor durou poucos instantes. Mas o que realmente surpreende é que a presença daquele título em um jornal – um suporte no qual, por definição, esperamos encontrar relatos verdadeiros – possa ter sido capaz de confundir, até mesmo, alguém não apenas apto, mas também habituado a lidar, intelectualmente, com os limites tênues entre Jornalismo e literatura.

Mais do que respostas precisas, questionar os limites entre a realidade e a ficção nos abre portas para múltiplas reflexões :

> Ninguém vive no presente imediato; ligamos coisas e fatos graças à função adesiva da memória pessoal e coletiva (história e mito). [...]

[371] Idem, ibidem, p. 124

> Esse emaranhado de memória individual e memória coletiva prolonga nossa vida, fazendo-a recuar no tempo e nos parece uma promessa de imortalidade. Quando partilhamos dessa memória coletiva (através das histórias de nossos antepassados ou através dos livros), somos como Borges contemplando o mágico Aleph – o ponto que contém o universo inteiro: no decorrer da nossa vida podemos de certo modo estremecer junto com Napoleão quando um vento frio de repente fustiga Santa Helena, exultar com Henrique V pela vitória em Azincourt e sofrer com César pela traição de Brutus. E, assim, é fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado. A ficção tem a mesma função dos jogos. Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente. Mas, se a narrativa está tão intimamente ligada a nossa vida cotidiana, será que não interpretamos a vida como ficção e, ao interpretarmos a realidade, não lhe acrescentamos elementos ficcionais?[372]

Para Nelson Rodrigues, parece que sim: a vida muitas vezes foi interpretada como uma grande obra ficção. E por isso mesmo, não teve nenhum pudor de inserir nela elementos ficcionais. Para o escritor, Jornalismo e Literatura eram apenas os instrumentos de trabalhos de bons contadores de histórias, dos que sabiam descrever a vida, com a dose exata de ficção que lhes era inerente. Por isso, contava, nos jornais e nos livros, as histórias que julgava caber, em cada um desses suportes, independentemente de o conteúdo narrado ser verídico ou não. Em seus textos jornalísticos, vemos pássaros que: "morriam cantando e emudeciam morrendo". Já o seu teatro e as suas crônicas nos proporcionam encontros com Wainer, Chateaubriand, Mário Rodrigues, Salim Simão, Amado Ribeiro e ele mesmo – o jovem e o velho Nelson – narrando a história do seu tempo. Sendo simplesmente um contador de histórias, não se preocupou em separar, nos seus textos, lugares distintos, para a vida e para a arte. Misturou tudo. Talvez, porque soubesse o que poucos pareciam saber. Por mais que o autor se esforce para estabelecer limites, o único juiz possível para essa nobre tarefa de identificar, em qualquer texto (jornalístico ou literário) – onde termina a realidade e começa a ficção – chama-se leitor. Foi essa a astúcia que lhe permitiu sobreviver ao seu tempo. Mais do que escritor-jornalista ou jornalista- escritor, Nelson foi um grande narrador.

De acordo com Gilberto Freyre:

[372] Idem, ibidem, p.137

> Por jornalismo literário não se deve entender o jornalismo que se ocupe de assuntos literários e sim o que se caracteriza pela potência literária do jornalista escritor. Uma característica relativamente fácil de ser captada, contanto que se dê tempo ao tempo. O escritor-jornalista é o que sobrevive ao jornal, ao momento jornalístico, ao tempo jornalístico. Pode resistir à tremenda prova de passar do jornal ao livro. Em Nelson Rodrigues, como em Eça de Queiroz, o escritor vence o tempo como escritor, embora servindo-se do jornal, da correspondência para o jornal, do comentário ao acontecimento do dia. Nelson Rodrigues é, dos dois, o mais vigoroso nessa expressão literária: a transferência de jornal para livro. Ele é lido em livro, tão forte de virtude literária quanto lido em jornal. [373]

[373] FREYRE, Gilberto; Nelson Rodrigues, escritor (Prefácio). In: RODRIGUES, Nelson: *O Reacionário, memórias e confissões*. Rio de Janeiro, Record, 1977, p.10

CONCLUSÃO

Chegamos, finalmente, ao epílogo de uma longa e prazerosa viagem. Um trajeto marcado por encontros, diálogos e passeios, com alguns dos nossos principais escritores-jornalistas, através das planícies da realidade e dos bosques da ficção. Nosso propósito era legítimo: investigar esse doloroso e apaixonante ofício que é a arte de viver das palavras. Contamos, para tanto, com a imprescindível ajuda de Machado de Assis, Graciliano Ramos e Nelson Rodrigues. Com eles, principalmente. Seria injusto esquecer os outros tantos contadores de histórias que nos guiaram por essa difícil, mas apaixonante aventura. Tentávamos alcançar remotas divisas entre obras literárias e textos jornalísticos e assim compreender onde termina a realidade e começa a ficção, ou onde o ficcional cede espaço ao real, nos textos que se assumem como ficcionados e naqueles que se dizem isentos de ficção. Fomos além e descobrimos que essas fronteiras foram e continuam a ser, muitas vezes, indistintas. Confirmamos, enfim, nossas suspeitas. Quando a realidade não cabe mais no espaço "oficialmente" a ela destinado, Jornalismo e Literatura trocam, mesmo, de lugar.

Partimos para essa viagem com uma bagagem simples e pequena, poucas certezas e muitas dúvidas. Além dos dilemas que trouxemos ao partir, outros tantos

questionamentos nos foram apresentados ao longo do caminho. Conhecemos, enfim, muitas respostas, mas com elas vieram também outras tantas dúvidas. Voltamos para casa com as malas cheias e também com um enorme desejo de viajar de novo.

Depois da década de sessenta, principalmente, o Jornalismo e a Literatura brasileiros tenderiam a caminhar por trilhas bem distintas. Nos jornais, os espaços destinados à opinião e à literariedade tornaram-se bem mais delimitados e as matérias jornalísticas passaram a privilegiar, sistematicamente, a informação objetiva. No entanto, um novo período ditatorial logo abriria espaço para mais uma troca. A linguagem mudara, mas a dialética entre a realidade e a ficção continuou persistindo nos livros e nos jornais. Hoje, ainda tentamos ser o mais imparciais possível no jornalismo. Mas já existe uma clara consciência de que é preciso, acima de tudo, ser ético, já que realidade e ficção serão sempre inerentes a toda e qualquer narrativa. Se o divórcio é definitivo, só a história dirá. Afinal, seguindo os passos de Machado de Assis, percebemos o quão possível é um diálogo franco e aberto entre os espaços formalmente estabelecidos para que a realidade e a ficção se apresentem, sobretudo, quando a genialidade literária de um escritor vem à tona através da experiência e da maturidade de um grande jornalista.

Através da poética de crônicas, como as que eram feitas por João do Rio, encontramos a apreensão mais que perfeita de instantes do dia a dia. Das nossas primeiras reportagens, como o relato do conflito de Canudos feito por Euclides da Cunha, nasceram obras primas da Literatura Brasileira, como é o caso de *Os Sertões,* ou mesmo*, A guerra do fim do mundo,* de Vargas Llosa. Pudemos concluir que são verdadeiras as premissas de Truman Capote, Gay Talese e Norman Sims, de que a literatura realista/naturalista, de Balzac, Zola, Gogol e tantos outros, pode e deve ser lida, não apenas como obra literária, mas também como uma grande reportagem.

Com Graciliano, percebemos que um simples relato documental nem sempre dá conta dos elementos reais de uma história. É preciso abrir espaço para os devaneios humanos. Mestre Graça nos mostrou que, por vezes, a verdade pede uma narrativa híbrida, com sua exata dose de realismo e sua confessa medida de subjetividade. Por fim, com Nelson Rodrigues, descobrimos o quanto de ficção existe em uma verdade editada e o quão realista pode ser uma mentira sincera.

Talvez a história nos reserve uma surpresa. Talvez, Literatura e Jornalismo ainda recomecem um dia sua história de amor. Ao jornalista e ao literato, resta deixar correr a pena. Se o seu relato pertencerá às planícies da realidade ou aos bosques da ficção, só um juiz muito enigmático poderá revelar ao narrador. Ele se chama leitor. Enquanto isso, a poesia continuará existindo nos fatos e a literatura, como toda arte, permanecerá sendo a prova de que a vida não basta.[374]

[374] ANDRADE, Oswald de: " a poesia existe nos fatos"
PESSOA, Fernando: "A literatura, como toda arte, é a prova de que a vida não basta."

BIBLIOGRAFIA :

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora UNB, 1999.

ABREU, Alzira Alves de. *A modernização da imprensa* (1970-2000). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista.* Campinas : Pontes, 2005.

AMADO, Jorge: "Apontamentos sobre o moderno romance brasileiro." In: *Lanterna Verde*, maio de 1934.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Tempo, Vida e Poesia: confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDRADE, Oswald. *Os dentes do dragão: entrevistas*. São Paulo: Globo, 1990.
_____ . *Um Homem sem profissão: memórias e confissões.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Ática, 1981.
_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
_____. *Obras completas.* Rio de Janeiro, Nova Aguilar, vol.III, 1986.

_____. *Obras completas.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em : http://machado.mec.gov.br/arquivos/html/cronica/macr13.htm Último acesso: 10/01/2011

_____. *Quincas Borba*. São Paulo: Martins Claret, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BALZAC, Honoré de : Avant-propos à la Comédie Humaine. In : *Anthologie des préfaces de romans français du XIXème siècle*, Paris: Julliard, 1964.

_____ . Illusions perdues. In: *La Comédie Humaine*, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", Vol. 5, 1977.

_____ . *Le père Goriot,* Paris: Gallimard, 1971.

_____ . *Lettres à Madame Hanska*, Tome I, Paris: Éditions Du Delta, 1967.

_____ . *Les Journalistes.* Paris: Éditions du Boucher, 2002.

_____ . *O Pai Goriot.* São Paulo: Estação Liberdade, 2002

_____ . *Os jornalistas.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BARBOSA, Marialva. *A História Cultural da Imprensa no Brasil – 1800-1900.* Rio de Janeiro: Mauad, 2010.

_____. *A História Cultural da Imprensa no Brasil – 1900-2000.* Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Garnier, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*, Paris: Éditions du Seuil,1988.

BENJAMIN, Walter. *Oeuvres II, Poésie et Révolution*. Paris: Éditons Daniel, 1971.

_____. Le conteur In : *Oeuvres III,* Paris: Gallimard, 2000

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar : a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTHIER, Patrick; GENGEMBRE Gérard. *L'ABCdaire de Balzac,* Paris: Flammarion, 1998.

BERNARD, Claude. *Introduction à l´étude de la médicine expérimentale*, Paris: Garnier-Flammarion, 1966.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: 10 de Novembro de 2006.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira.* São Paulo:Cultrix, 1972.

_____. *Machado de Assis*. São Paulo: Publifolha, 2002.

BUENO, Luís: *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo,2006.

BULHÕES, Marcelo. *João do Rio e os gêneros Jornalísticos no Início do século XX*, Porto Alegre: Revista FAMECOS, v. 1, p. 78-84, 2007. disponível em: http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewFile/1975/1791. último acesso: 18/09/2010

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Itatiaia, 1981, V. 1,2.

_____. *Ficção e Confissão.* Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CAHIERS NATURALISTES. Revue littéraire consacrée aux études sur ZOLA et le naturalisme. Éditée par la Société littéraire des Amis d'Emile Zola. Disponível em: www.cahiers-naturalistes.com. Acesso em :10 de Novembro de 2006.

CALVINO, Ítalo: *Seis propostas para o novo milênio.* São Paulo:Companhia das Letras,1990.

CARVALHO, Luiz Macklouf. *Cobras criadas: David Nasser e O Cruzeiro*. São Paulo: Senac, 2001.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginéria da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra,* São Paulo: Escrituras, 2005.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: A vida de Nelson Rodrigues.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CENTRO DE REFERÊNCIA EM EDUCAÇÃO. Secretaria da Educação. Governo do Estado de São Paulo. Disponível em: http://www.crmariocovas.sp.gov.br/ntc_1.php?t=044
Último acesso:10/01/2011

CHAMBURE , Augustin de. *À travers la presse*, Paris: Fert, Albouy, 1914.

CHARTIER , Roger. MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'Èdition Française*, Tome 3, Le temps des éditeurs : du romantisme à la Belle époque. Paris, Fayard, 1990.

CLAUDIN, Gustave. *Mes souvenirs. Les Boulevards de 1840-1870*, Paris : Calmann-Lévy, 1884.

COHEN, Ilka Stern. Diversificação e Segmentação dos Impressos. IN: MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tânia Regina de (org): *A História da Imprensa no Brasil*, São Paulo, Contexto, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *Les cinq Paradoxes de la modernité*. Paris, Seuil, 1990.
_____ . *Le démon de la théorie*. Paris, Seuil, 2001.

COMTE, Auguste. *Curso de Filosofia Positiva*, São Paulo: Abril Cultural, 1973.

COSTA, Cristiane. *Escritores Jornalistas no Brasil 1904-2004*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. (Tese de doutorado)

_____. *Pena de Aluguel. Escritores Jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. A ficção oblíqua e The Tempest. In: *Pensando nos trópicos*, Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *A literatura e o leitor* : *textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

_____. *História. Ficção. Literatura*, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Mímesis e modernidade*, Rio de Janeiro: Graal, 1980.

_____. *O controle do imaginário, razão e imaginação no ocidente*, São Paulo: Graal, 1984.

_____. *Sociedade e discurso ficcional*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro*: Paz e terra, 1978.

CUNHA, Euclides da. Site da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: http://www.euclidesdacunha.org.br/ Último acesso : 18/09/2010

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes Modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal.* Belo Horizonte: Autêntica,1998.

DIÁRIO CARIOCA: O máximo de um jornal no mínimo de espaço. In: *Cadernos da Comunicação*. Série memória; v. 9; Publicação da Secretaria Especial da Comunicação Social da prefeitura do Rio de Janeiro, 2003.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS: A luta por um País soberano. *In: Cadernos de comunicação.* Série memória; v.15 Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social do Rio de Janeiro, 2006.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. A imprensa a serviço do progresso. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de: *A História da Imprensa no Brasil,* São Paulo: Editora contexto, 2008.

FREYRE, Gilberto. Sociologia e Literatura. In: *Lanterna Verde*, novembro de 1936.

GADINI, Sergio Luiz. A cultura como notícia no jornalismo brasileiro *In: Cadernos de comunicação 8*, Rio de Janeiro, Secretaria especial de Comunicação social do Rio de Janeiro: 2003.

GARCIA, Luiz. *O Globo: Manual de Redação e Estilo*. São Paulo: Editora Globo, 1990.

GETÚLIO VARGAS E A IMPRENSA. In: *Cadernos da Comunicação*. Série memória; v 10; Publicação da Secretaria Especial da Comunicação Social da prefeitura do Rio de Janeiro, 2004.

GIFFARD, Pierre. *Le Sieur de Va-Partout*. Paris: Maurice Dreyfous, 1880

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. A Indústria cultural. In : LIMA, Luiz Costa: *Teoria da Cultura de Massa.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

HURET, Jules. *Enquête sur l'Évolution Littéraire.*Paris: Librairie José Corti,1999.

ISER, Wofgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

KOSELLECK, Reinhart. *Le règne de la critique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1979.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. *Os Elementos do Jornalismo*. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

LUCA, Tânia Regina de. A Grande imprensa na primeira metade do século XX. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de: *História da imprensa no Brasil*, editora contexto, 2008.

LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira.* Rio de Janeiro: editora Zahar,2004.

MARIANI, Luiza. *Os idiotas da objetividade: Nelson Rodrigues entre o jornalismo e a literatura. Niterói.* Universidade Federal Fluminense, 2007. (Tese de doutorado)

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de: *História da imprensa no Brasil*, editora contexto, 2008.

MARTINS Filho, Eduardo Lopes: *Manual de Redação e Estilo de O Estado de São Paulo*. São Paulo: O Estado de São Paulo,1997

MARTINS, Eduardo. *O Estado de são Paulo: Manual de redação e estilo*. Editora Moderna: São Paulo,1997.

MAUPASSANT, Guy de. *Chroniques*. Paris: Éd. Rive Droite, 2003, t.I, .

MELLO, Maria Elizabeth Chaves de. *Lições de crítica.* Niterói, EDUFF, 1997.

_____. *Veto e transgressão na literatura ocidental*. Rio de Janeiro:Achiamé, 1987.

MORAES, Denis de. *O Velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: José Oympio, 1992.

MORAES, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras,1994.

NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das; FERREIRA, Tânia M. Bessone da Cruz. Livreiros no Rio de Janeiro: intermediários culturais entre Brasil e Portugal ao longo do oitocentos. *Atas eletrônicas do 3º Colóquio do PPRLB.* Rio de Janeiro: Real Gabinete de Leitura, 2006. http//.www.realgabinete.com.br. Último acesso: 20/11/2008.

O CRUZEIRO. A maior e melhor revista da América Latina. *Cadernos da Comunicação*. Série memória; v. 3; Publicação da Secretaria Especial da Comunicação Social da prefeitura do Rio de Janeiro, 2002.

O ESTADO NOVO E O GETULISMO. In: *Folha de São Paulo*, 9 de Janeiro de 1979. (Depoimento de Joel Silveira ao jornalista Gilberto Negreiros). Também disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_5.htm Último acesso: 05/12/2010

O JORNAL: ÓRGÃO LÍDER DOS DIÁRIOS ASSOCOADOS. *Cadernos da Comunicação*. Série memória; v. 18; Publicação da Secretaria Especial da Comunicação Social da prefeitura do Rio de Janeiro, 2007.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis*. Co-edição: Belo Horizonte. Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

PERRONE-MOISES, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PINA, Patrícia Kátia da Costa. *Literatura e Jornalismo no oitocentos brasileiro.* Ilhéus: Editora da UESC, 2002.

POR QUE CAFÉ FILHO TRAIU GETÚLIO. In: *Folha de São Paulo,* 14 de janeiro de 1979. (Depoimento de Samuel Wainer ao repórter Wianey Pinheiro). Também disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/memoria_10.htm
Último acesso: 22/12/ 2010

RAMOS, Clara. *Mestre Graciliano: confirmação humana de uma obra*. Rio de janeiro: Civilização Brasileira.1979.

RAMOS, Graciliano . *Caetés*, Rio de janeiro: Record, 1980.

_____. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1980. A

_____. *Linhas Tortas*. Rio de Janeiro: Record, 1980. B

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1980.C

_____. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1980. D

_____. *Memórias do Cárcere.* Rio, São Paulo: Record, 1979.v.1-2

REPORTAGEM POLICIAL: REALIDADE E FICÇÃO. In: *Cadernos da Comunicação*. Série estudos; v. 2; Publicação da Secretaria Especial da Comunicação Social da prefeitura do Rio de Janeiro, 2002.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. In: *Estudos Históricos* - CPDOC/ FGV, Rio de Janeiro, v. 31, p. 147-160, 2003. Disponível em: http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2186/1325

RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *Drama, Matéria de Primeira Página. O trânsito da informação em Nelson Rodrigues.* Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988. (Tese de Doutorado)

RICOEUR, Paul. "Mimèsis, référence et refiguration dans le Temps et récit". In : *Études Phénoménologiques.* N°11, tomo 6. Bruxelles. Éditions Ousia,1990.

RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas.* Acervo da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf Último acesso: 24/09/2010.

_____. *O momento Literário*. Publicação :Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Edición digital basada en la de Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2002. Diponível em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12693858724598273098435/p0000001.htm#I_1_ Último acesso:11/01/2011

RODRIGUES, Nelson. *A Cabra Vadia: novas confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

_____. *Asfalto Selvagem. v.I: Engraçadinha Seus amores e seus pecados dos 12 aos 18.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Asfalto Selvagem. v.I: Engraçadinha Seus amores e seus pecados depois dos 30.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. A

_____. Boca de ouro. In: *Teatro quase completo III*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.1966.

_____. O Anti Nelson Rodrigues. In: *Teatro quase completo1*. Rio de janeiro: Nova Fronteira.1981.

_____. *O Beijo no Asfalto: Tragédia carioca em três atos.* Rio de Janeiro: J.Ozon, 1961.

_____. *O Óbvio Ululante: As primeiras confissões.* Rio de Janeiro: Agir, 2007.A

_____. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Record,1977.

_____. *Viúva, porém Honesta.* Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 2004

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954.

_____ . *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936

ROUANET, Maria Helena: *Eternamente em Berço Esplêndido*. São Paulo: Edições Siciliano,1991.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur les sciences et les arts in Oeuvres Complètes*. Paris: Seuil, L'intégrale, 197.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

SCHUDSON, Michael. *Discovering the News*. Nova York. Basic Books, 1978.

SIEBERT, Fred; PETERSON, Theodore; SCHRAMM, Wilbur. *Four Theories of the Press*.Urbana, University of Illinois Press, 1956.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da: *O adiantado da hora : A influência americana sobre o jornalismo brasileiro.* São Paulo: Summus, 1990.

SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado Contra os Meios de Comunicação* (1889-1945) São Paulo, Annablume /FAPESP, 2003.

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

STENDHAL, Henri Beyle. *Mémoire d´un Touriste, Voyage em France*, édition établie par Vittorio Del Litto, Paris: Gallimard, " Bibliothèque de la Pléiade", 1992.

SUSSEKIND, Maria Flora. *Nelson Rodrigues e o Fundo Falso*. In: I Concurso Nacional de Monografias - 1976. Brasília: MEC/FUNARTE/SNT, 1977.p.38

_____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Edições Achimé, 1984.

THÉRENTY, Marie-Ève. VAILLANT, Alain. *Presse eT Plume: Journalisme e Littérature ao XIX siecle.* Paris: Nouveau Monde, 2004.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La Littérature au Quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle.* Paris: Éditions du Seuil, 2007.

_____. *Mosaïques: Être écrivain entre presse et roman (1829-1836).* Paris: Honoré Champion, 2003.

TOULMIN, Stephen. *Os usos do argumento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

UM JORNALISMO: SOB O SIGNO DA POLÍTICA. *Cadernos da Comunicação*. Série memória; v. 14; Publicação da Secretaria Especial da Comunicação Social da prefeitura do Rio de Janeiro, 2005.

VALÉRY, Paul. *Première leçon du cours de poéthique*. Paris: Gallimard, 1957.

VERÃO DE 1930-31: TEMPO QUENTE NOS JORNAIS DO RIO. In: *Cadernos da Comunicação*. Série memória; v. 8; Publicação da Secretaria Especial da Comunicação Social da prefeitura do Rio de Janeiro, 2003.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro: José Olympio,1969.

WAINER, Samuel. *Minha Razão de Viver: memória de um repórter.* Rio de Janeiro :Record, 1988.

WATT, Ian : *Mitos do individualismo moderno*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WHITE, Hayden*:* O valor da narratividade na representação da realidade.In: *Cadernos da UFF*, Instituto de Letras/UFF. Niterói, 3, 1991.

WOLFF, Albert. *Voyages à travers le monde*. Paris: Victor Havard, 1884.
Também disponível em:
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205440c.image.f37.pagination

ZOLA, Émile. *J'Accuse Lettre ouvert ou président de la République*. Texto publicado originalmente no jornal *L'Aurore* em 13 de janeiro de 1898. Disponível em : http://www.cahiers-naturalistes.com/jaccuse.htm Último acesso em: 04/09/2010

_____. Le Roman Expérimental : In : *Anthologie des préfaces de romans français du XIXème siècle*, Paris: Julliard, 1964.

QUAND LE JOURNALISME ET LA LITTÉRATURE ÉCHANGENT LEUR STATUT

RÉSUMÉ EM FRANÇAIS

Mots Clés: JOURNALISME, LITTÉRATURE, REALITÉ, FICTION

Dans ce travail nous souhaitons démontrer que le Journalisme et la Littérature sont des activités qui se confondent, qui se complémentent et qui, souvent, échangent leur statut. Ceci parce que tous deux travaillent avec deux éléments inhérents à la parole écrite, le réel et le fictionnel. Tandis que la littérature assume librement la subjectivité et le caractère fictionnel propres au texte, le journalisme tend presque toujours à les nier. Nous tenterons donc de trouver les éléments fictionnels présents dans le texte journalistique et réels dans le littéraire, démontrant ainsi qu'à divers moments depuis l'apparition du journalisme au Brésil, des écrivains-journalistes ont utilisé l'espace réservé au fictionnel pour dire ce qui – pour des raisons politiques, historiques, etc. – ne pouvait l'être dans l'espace réservé au réel, en même temps qu'ils osaient, dans les journaux, orner la réalité de manière à la rendre plus séductrice et vendeuse, la rendant ainsi plus fictive. Le thème soulève des questions telles que : Littérature et Journalisme échangent-ils de place quand cela leur convient ? La suppression de certains faits et la censure rendent-elles ou non les articles journalistiques essentiellement subjectifs ? Jusqu'à quel point la littérature peut-elle traduire la réalité ? Quelle est la limite entre réalité et fiction dans les livres et dans les journaux ?

WHEN JOURNALISM AND LITERATURE EXCHANGE ROLES

PHD THESIS – ENGLISH SUMMARY

Keywords: JOURNALISM, LITERATURE, REALITY, FICITION

This project aims to try to show that Journalism and Literature are activities that overlap, complement each other and that they often change places. This is because both work with two elements inherent in the written word, the real and the fictional, but while literature freely takes the subjectivity and the fictional nature of the text itself, journalism often tends to deny them. For that reason, we will try to find the fictional elements present in the journalistic text, and the real ones present in the literary text, showing that, at several times, since the appearance of the press in Brazil, literary journalists used the space reserved for the fictional to say what didn't fit in the space intended for the real – due to political, historical reasons, etc. – at the same time that they dared to adorn reality in the newspapers in order to present it more appealing and marketable, making it therefore more fictitious. The issue raises questions such as: Do Journalism and Literature switch roles when it suits them? Do the suppression of some facts and censorship make journalistic reports essentially subjective or not? To what extent can Literature translate reality? What is the boundary between reality and fiction in books and newspapers?

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED-122 " EUROPE LATINE – AMÉRIQUE LATINE
CREPAL – CENTRE DE RECHERCHE SUR LES PAYS LUSOPHONES

17 RUE DE LA SORBONNE -75005 PARIS