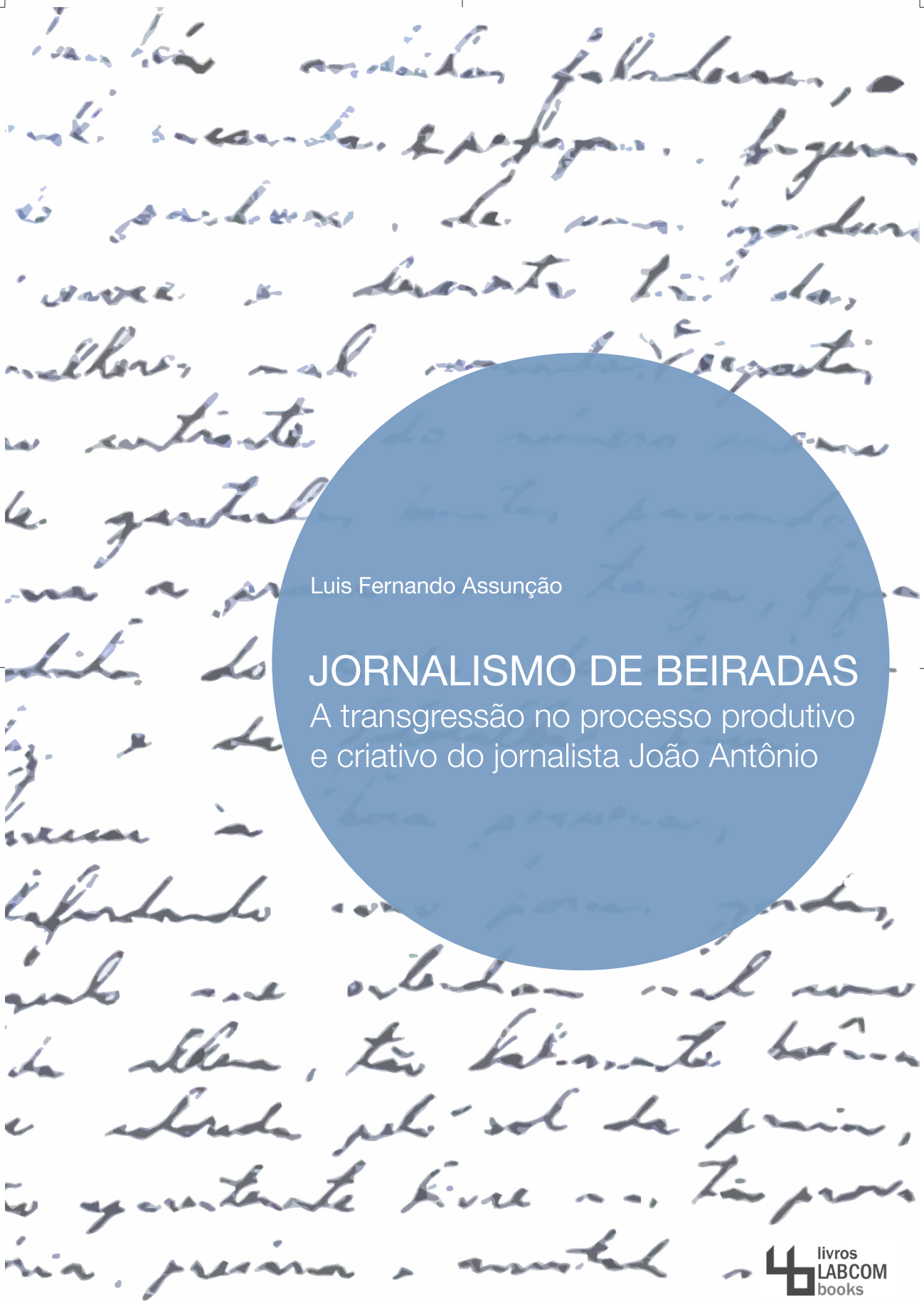


Luis Fernando Assunção

JORNALISMO DE BEIRADAS

A transgressão no processo produtivo e criativo do jornalista João Antônio

livros LABCOM books

LUIS FERNANDO ASSUNÇÃO

JORNALISMO DE BEIRADAS

A TRANSGRESSÃO NO PROCESSO PRODUTIVO E CRIATIVO DO JORNALISTA JOÃO ANTÔNIO

livros LABCOM books

Livros LabCom
Covilhã, UBI, LabCom, Livros LabCom
www.livroslabcom.ubi.pt

SÉRIE
Jornalismo

DIREÇÃO
José Ricardo Carvalheiro

DESIGN DE CAPA
Cristina Lopes

PAGINAÇÃO
Cristina Lopes e Miguel Carvalho

ISBN
978-989-654-162-0 (papel)
978-989-654-164-4 (pdf)
978-989-654-163-7 (epub)

DEPÓSITO LEGAL
383492/14

TIRAGEM
Print-on-demand

TÍTULO
Jornalismo de Beiradas:
A transgressão no processo produtivo e criativo do jornalista João Antônio

AUTOR
Luis Fernando Assunção

ANO
2014

Índice

INTRODUÇÃO 1

1. PELOS BOTECOS, PELAS ESQUINAS 7

2. JORNALISMO DE BEIRADAS 21

3. LITERATURA OU JORNALISMO? 57

4. SEMIOSE E REAL NA ESCRITA DE JOÃO ANTÔNIO 115

CONCLUSÃO 187

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 193

Introdução

João Antônio foi escritor e jornalista de beiradas. Tanto seus personagens literários quanto seus personagens reais expostos nas reportagens que fez ao longo de sua curta carreira jornalística tinham perfis característicos: eram excluídos, sujos, feios, justamente aqueles que passavam longe das páginas de jornais e de revistas. Eram as beiradas da sociedade que forneciam o combustível para a motivação da escrita de João Antônio. Era nas beiradas que ele, de alguma forma, construía o acontecimento, formatava o personagem, escancarava uma sociedade corrompida e injusta. E fazia isso de forma transgressora diante das normas e práticas jornalísticas existentes.

João Antônio atuou em momentos distintos na literatura e jornalismo. Muitas vezes atravessou a linha tênue que divide um do outro. Outras vezes incorporou linguagens literárias a textos jornalísticos e vice-versa. Transitou em dois mundos próximos, nem sempre excludentes, e cunhou um tipo de texto jornalístico que batizou de "conto-reportagem". Bebeu das fontes do *New Journalism* norte-americano e do *Testimonio* latino-americano, apesar de nem ter conhecimento desses movimentos.

A relação entre os textos jornalísticos e literários de João Antônio estão analisados de forma profunda na tese de doutorado do escritor Rodrigo Lacerda (2006). Lá, através de uma investigação dos textos publicados nos meios de comunicação por onde atuou João Antônio, Lacerda faz relação entre a literatura e o jornalismo presentes no autor. Lacerda será uma das fontes importantes deste trabalho para compor a biografia e o estilo literário de João Antônio.

Lacerda, entretanto, fez uma análise literária dos escritos de João Antônio, embora tenha relacionado com seus textos jornalísticos. Nesta pesquisa, utilizando como método a crítica genética e como teoria principal a semiótica peirciana – a partir de conceitos de semiose –, a intenção é esmiuçar o processo produtivo de João Antônio, sempre focando o jornalismo na sua fronteira com a literatura. Através da análise dos documentos do processo do autor – manuscritos de reportagens, *making offs* de matérias, anotações em forma de rascunhos –,

esta pesquisa buscou estabelecer um dossiê genético e o desenho de uma rede de nós de criação dando conta, em parte, do processo produtivo transgressor de João Antônio. Ou seja, estudar os documentos do processo para entender o processo de criação dos textos jornalístico pelo autor.

Para isso, o recorte da análise foi o estudo da relação dos documentos deixados pelo autor com seus textos publicados na revista *Realidade* entre julho a dezembro de 1968. São cinco reportagens, as duas primeiras classificadas por ele como "contos-reportagem". São elas: *Quem é o dedo-duro*, número 28 da revista, páginas 88 a 99, julho de 1968; *Um dia no cais*, número 30, páginas 98 a 112, setembro de 1968; *Ela é o samba*, número 31, páginas 135 a 144, outubro de 1968; e É uma revolução, número 32, páginas 99 a 116, de novembro de 1968. Essas foram as reportagens escolhidas porque refletem o período mais fértil e produtivo de João Antônio em sua carreira jornalística, além de estarem inseridas em um período crítico da história do jornalismo brasileiro e da própria sociedade brasileira.

Através dos documentos do processo de João Antônio, a trajetória desta pesquisa procurou definir de forma mais clara os marcadores de autoria justamente para chegar ao momento em que o jornalista passou a se valer do jornalismo de beiradas e sua forma transgressora de produção e criação. Nesse contexto, perguntas como "que mecanismos foram acessados por João Antônio na composição de suas reportagens?", "como esses mecanismos foram acessados?" e "para que foram acessados" tornaram-se importantes para desvendar esse caminho. Outra problematização buscada foi a de que se o percurso do desenvolvimento na escritura de João Antônio teve ou não outra configuração a partir do momento em que foi publicado na revista e, especialmente, como se processa a semiose – teoria em movimento – desse processo de criação pelo autor. E, no decorrer do processo, quais as formas transgressoras adotadas por João Antônio nas normas e regras do jornalismo tradicional.

Ao longo da trajetória da pesquisa, procurou-se responder outras perguntas, não menos importante, como em que medida João Antônio utilizou-se das beiradas – do jornalismo e da sociedade – para mostrar uma temática deixada de lado nas pautas das redações. Assim como ele, as suas principais fontes perambulavam pelo cenário urbano brasileiro de chinelos de dedo, camiseta cavada, cabelos

desgrenhados. Eram desempregados, faziam biscates pelas esquinas das grandes cidades, não tinham certeza da sobrevivência no dia seguinte. Um grupo que, de fato, não interessava como fonte no jornalismo da época, a partir de conceitos como valores-notícia, por exemplo. Mas afinal, o jornalista foi, ou não, de forma consciente ou não, representante de um gênero que nessa pesquisa é fundado como "jornalismo de beiradas"? Todos esses vieses foram analisados nesta pesquisa, dentro das limitações de tempo e espaço, através da busca e sistematização daquilo que Cecília Salles chama de "rastros da criação".

Como o próprio João Antônio revelou em entrevista publicada no Jornal da Comunicação, da Universidade de São Paulo (USP) em outubro de 1975, ele atuou em uma época em que ainda era possível fazer um jornalismo purista, de certa forma livre na escolha da narrativa e na definição das pautas. Com o passar dos anos esse jornalismo foi perdendo espaço, e a reportagem ficou de lado. "A reportagem não está sendo feita por uma série de omissões que ocorrem dentro dos jornais e das revistas. A função do jornalista é vasculhar, questionar, saber se está certo ou errado. Hoje isso tudo está reduzido a termos pasteurizados e tecnocratizados." Essa tendência, para ele, cristalizava-se a partir de um processo de rotinas e de produção jornalísticos viciados, encampados pelos jornais quase sempre para redução de custos, cumprimento de prazos de fechamento e minimização de problemas e insatisfações dentro das redações.

O primeiro estágio da pesquisa foi a elaboração de um dossiê genético a partir do acervo do jornalista. Isso foi realizado através da classificação dos documentos estudados. Em um segundo momento, a pesquisa mapeou recorrências no material analisado – desde pequenas anotações em folhas soltas até as laudas escritas a máquina. Essas recorrências foram listadas em uma primeira análise dos documentos, já em correlação com o aporte teórico escolhido para este trabalho. A partir do levantamento completo do arquivo, a pesquisa se deteve na análise do dossiê genético dos documentos do jornalista em correlação com as reportagens escolhidas.

Na estruturação da tese, procurou-se trabalhar de forma linear, como forma de melhor entendimento por parte do leitor, mas também mantendo uma cronologia de atuação de João Antônio, a partir de sua experiência efetiva como jornalista, ou seja, passando por processos como o de pauta, edição, construção textual,

revisão e até envolvimento em questões mais burocráticas como definição de equipes e exigência de melhor estrutura na redação. Todos esses aspectos compõem um mosaico formador da personalidade do jornalista João Antônio, que reflete diretamente em sua produção e na sua necessidade de transgressão de processos produtivos na rotina jornalística.

No primeiro capítulo, é mostrada desde a infância até a adolescência do jornalista, a formação de sua personalidade, as influências familiares e dos amigos. Isso é importante porque justamente essa formação moral e intelectual no ambiente vivido foi refletir diretamente na forma como João Antônio se fez escritor e jornalista.

O conceito de jornalismo de beiradas é inicialmente cunhado a partir do segundo capítulo, onde leitor poderá te o contato com a proposta central da pesquisa. Como se caracteriza o jornalismo de beiradas, como atua o jornalista de beiradas, a partir de exemplos não apenas de João Antônio mas também dos chamados fundadores do modelo, como Jacob Riis com o seu "How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York", onde ele desnuda de forma corajosa e humana os cortiços da uma Nova Iorque vitoriana, e James Agee e Walker Evans, no seu simbólico "Let Us Now Praise Famous Men", onde ambos, repórter e fotográfo, traçam um retrato sensível e honesto sobre os excluídos, trabalhadores nas plantações de algodão no interior dos Estados Unidos. Tratamos nesta pesquisa esses como os dois momentos fundadores do chamado jornalismo de beiradas no mundo, que veio a fazer "discípulos" na América Latina posteriormente, incluindo João Antônio.

A relação entre o jornalismo e a literatura é abordada no capítulo três, com passagens pelos realismo literário, que de sua influência ajudou a cunhar o jornalismo literário, o *Testimonio* latino-americano e o *New Journalism* norte-americano. Também nesse momento entra em discussão os conceitos de *fait divers* a partir de uma nova visão, também defendida nesta tese, de as histórias humanas como diferencial no jornalismo literário, despreendendo-se da ideia do jornalismo humano com cunho sensacional, como se convencionalizou definir a partir, especialmente, dos chamados jornais populares que se espalharam pelos Estados Unidos no final do século 19 e se consolidaram no Brasil tardiamente, nas últimas décadas.

O método de análise propriamente dito, ou seja, a crítica genética e os conceitos de semiótica, *vão aparecer especialmente no capítulo quatro, onde é feita a análise* do material coletado das quatro reportagens produzidas por João Antônio e escolhidas para este estudo. Nesse momento é possível, de alguma forma, entender o processo produtivo do jornalista e suas escolhas, os caminhos perseguidos por ele em sua narrativa e no seu modo de operação para captação e escritura dos textos. Importante salientar que essas quatro reportagens foram feitas justamente no período mais fértil do jornalista João Antônio, que em seguida a esse período passou a se dedicar mais ativamente à literatura e à chamada imprensa nanica da década de 1970.

No capítulo referente à relação entre o jornalismo e a literatura, há um momento titulado como "experiências lusitanas". Trata-se do resultado de pesquisa durante o doutorado-sanduíche realizado por este pesquisador em Portugal. Sob orientação do professor João Carlos Ferreira Correia, foi feita uma análise bibliográfica das origens do jornalismo literário português e sua relação com o gênero no Brasil. Durante o período de cinco meses, entre março e julho de 2013, esse levantamento foi realizado sob a supervisão do Labcom, Laboratório de Pesquisa em Comunicação da Universidade da Beira Interior (UBI), localizada em Covilhã, Portugal.

1. Pelos Botecos, Pelas Esquinas

> "(...) o jornalismo é uma paixão insaciável que só se pode digerir e humanizar mediante a confrontação descarnada com a realidade. Quem não sofreu essa servidão que se alimenta dos imprevistos da vida, não pode imaginá-la. Quem não viveu a palpitação sobrenatural da notícia, o orgasmo do furo, a demolição moral do fracasso, não pode sequer conceber o que são. Ninguém que não tenha nascido para isso e esteja disposto a viver só para isso poderia persistir numa profissão tão incompreensível e voraz, cuja obra termina depois de cada notícia, como se fora para sempre, mas que não concede um instante de paz enquanto não torna a começar com mais ardor do que nunca no minuto seguinte."
>
> Gabriel Garcia Marquez

> "Pior é, no país, o sujeito que, escritor, se mete a também jornalista. Aí perderá potencial maior – o tempo e a vergonha, o talento e o estilo. Além, claro, de correr outros riscos sérios da dor inútil. Bate-lhe o envelhecimento precoce, a velhice íntima, baixa-lhe impotência, medo, mais as deformações e vícios pequenos da classe média."
>
> João Antônio

Os dedos firmes impulsionam cada tecla como se fosse a última. A fita preta e vermelha obedece incansável a força da letra, batucando, esmerilhando a letra tingida no papel branco. As frases começam a tomar sentido a cada linha, a cada parágrafo. Uma realidade dura e crua de um Brasil selvagem vai ganhando poesia e realidade a partir daquele texto. Um sentimento de pressa e urgência para tornar a vida daqueles cidadãos marginais um pouco melhor, menos sofrida. Fumaça de cigarro, cheiro de uísque, barulho de carros vindos do centro da Boca do Lixo, papéis amassados pelo chão, um pedaço de pão dormido por sobre a escrivaninha desregrada. Tal como seus personagens, João Antônio Ferreira,

[Jornalismo de Beiradas, pp. 7 - 20]

paulistano da gema, parece não ligar muito para a vida, para as contas a pagar, para uma rotina de trabalhar, comer, dormir.

O então jovem escritor João Antônio sabia que precisava sobreviver. Seu talento de escritor já comprovado em alguns poucos trabalhos publicados não lhe garantiriam, pelo menos por hora, o seu sustento. Mas ele também sabia que seu talento poderia de alguma forma ser usado em outras paragens. Sabia que usasse o talento para escrever nas páginas dos jornais poderia ao menos ter unzinho no final do mês. Afinal, teria que sobreviver, mesmo sem fazer exatamente aquilo que gostasse de fazer.

João Antônio sabia, assim como muitos outros escritores brasileiros sabiam, que o jornalismo era um celeiro de empregar talentos desgarrados da literatura. Os literatos faziam biscates nos jornais. E cumpriam expediente escrevendo seus livros na escrivaninha de casa. Mas não de todo mal, o jornal servia também para a divulgação de seus escritos. Uma mão lava a outra. Pois assim foi. Nas páginas de jornal é que o iniciante escritor João Antônio saiu do anonimato para publicar, no final da década de 50, "Frio", um dos seus primeiros contos escritos. Era o início de uma carreira que alternou momentos literários com contos escritos com momentos de repórter na rua, atrás do acontecimento que se tornaria uma grande reportagem ou, como ele mesmo batizou, um "conto-reportagem".

João Antônio queria mesmo era sobreviver da literatura. Mas, assim como outros tantos escritores, isso só realmente ocorreu no final de sua vida. Em diversos momentos de sua trajetória, ele demonstrou preocupação com as condições materiais para o exercício da escrita no Brasil. Como disse Lacerda (2006), João Antônio está longe de ter sido o último escritor de sua geração a se colocar no mercado de trabalho como profissional do texto, já que nenhum deles (os escritores de sua geração) sobrevivesse exclusivamente da literatura, em sua totalidade eles encontravam sustento na produção de textos jornalísticos, publicitários, roteiros televisivos, radiofônicos, entre outros.

Até como publicitário João Antônio tentou a vida. E depois da experiência, como conta Rodrigo (2006), no texto chamado "Publicitário do ano", publicado no livro "Abraçado ao Meu Rancor", em meados da década de 80, João Antônio descreve o descompasso existente entre o que o publicitário afirma nas suas peças redacionais e o que ele realmente pensa e faz.

> O, *non ducor duco*, mãos à obra, *time is money*. O arauto escreveu e criou folhetos promocionais caros e belíssimos, trabalhou sintética e brilhantemente. Passou por cima dos defeitos da Rua Augusta e alertou leitores. Augusta é a rua das botiques elegantes e passarela do charme local. O gigantismo do shopping-center Iguatemi e do Eldorado esbanjava vantagens novas. Você faz a volta ao mundo em oitenta lojas. A peça encomendou bons vinhos para acompanhar hot dogs, um uso e costume saudável nas magníficas galerias paulistas onde tudo de bom acontecia. Sem andar muito, nem ficar exposto ao sol e à chuva. Para a feira dos hippies domingueiros da Praça da República, rapazes cabeludos e moças sardentas, o talento feriu com amor. Preços estipulados por Deus, com mensagens de paz inteiramente de graça. Sobre a rua José Paulino, a Oriente e a 25 de Março, nada de preconceitos inconvenientes, embora existentes e mundiais. Salvou a paz entre árabes e judeus. Bradou, democrático, em simpática dica maliciosa: "Aqui entre nós, é lá que fica a nossa Faixa de Gaza, e é onde os ricos fazem as suas compras". Igualdade, igualdade, afinal. E, para finalizar, vivia-se numa cidade onde o povo-povo-meu-povo podia comprar, sem constrangimento, no mesmo balcão dos bem aquinhoados (...) O gajo ganhou prêmio e título de cidadão benemérito, galgando o Publicitário do Ano. Com a glória e o dinheiro do prêmio, o tipo comprou férias, pegando o primeiro avião e indo repousar do árduo trabalho nas areias de Copacabana. (ANTÔNIO, conto Publicitário do Ano, do livro Abraçado ao Meu rancor, 1986).

Mas foi no jornalismo que João Antônio deu as maiores contribuições, e onde conseguiu ganhar dinheiro para sobreviver. A partir da transformação de escritor para jornalista, João Antônio exerceu as funções de repórter, editor, pauteiro, cronista, articulista e até chefe de redação. De uma maneira geral, pode-se dividir a atuação de João Antônio no jornalismo impresso brasileiro em duas etapas: na grande imprensa, onde atuou no *Jornal do Brasil, Última Hora, O Estado de S. Paulo, Tribuna da Imprensa, Realidade, Cláudia, Manchete e TV Globo*; e na imprensa nanica (expressão criada pelo próprio escritor para definir

uma imprensa alternativa emergente na década de 70) como *Pasquim, Bondinho, Ex, Opinião, Movimento e Coojornal.*

O primeiro momento de João Antônio no jornalismo, e é o que interessa a esta pesquisa, especialmente no período em que atuou na revista *Realidade*, em 1968, trazia um escritor recém-chegado às prateleiras. Publicara "Malagueta, Perus e Bacanaço", em 1963, sendo saudado como revelação na literatura brasileira, ganhando prêmios literários. Mas como livro não enche barriga, como ele mesmo dizia, era momento de procurar um emprego. Dividido entre São Paulo e Rio de Janeiro, é na segunda que ela aporta com suas malas para trabalhar, em 1964, no *Jornal do Brasil*. Seria a primeira experiência com as rotinas jornalísticas vividas pelo então escritor que acabou encontrando no jornalismo, afinal, algo mais do que um simples ganha-pão. Foi uma profissão que o acompanhou, de uma forma ou outra, até o final de sua vida (AZEVEDO FILHO, 2008).

1.1 Origens, infância e influências de João Antônio

Há um trabalho bastante completo sobre a vida e obra de João Antônio. Trata-se da tese doutoral do escritor Rodrigo Lacerda, "João Antônio: uma biografia literária", de 2006, defendida na Universidade de São Paulo (USP). E é nesse trabalho que esta pesquisa irá se basear para descrever especialmente os primeiros anos de vida do escritor e jornalista até sua adolescência. Lacerda efetuou uma pesquisa de fôlego, entrevistando familiares e amigos de João Antônio, além de analisar seu acervo de cartas, para descrever sua trajetória desde sua infância até a sua morte.

João Antônio tem uma ligação muito próxima com Portugal. Mais do que por causa de seus escritos, pela sua própria origem familiar. José Antônio Ferreira e Felicidade dos Anjos Machado deixaram o vilarejo de Trás-os-Montes, no nordeste de Portugal em direção ao Brasil. Esta seria a primeira viagem dos avós de João Antônio em busca de uma vida melhor além-mar. Ela estava grávida de sete meses e o filho mais velho do casal, Domingos Antônio Ferreira, ainda era criança. Antes mesmo do embarque no navio no porto de Lisboa, nasceu João Antônio Ferreira, futuro pai do escritor e jornalista. O parto chegou a ameaçar o

embarque da família em direção ao Brasil mas, depois de Felicidade dizer que o filho viajaria em seu colo, foram aceitos no navio.

A família chegou a São Paulo ainda no ano de 1913. Mas a primeira estada no Brasil foi curta. Depois do nascimento de Antônio, o terceiro filho do casal, eles partiram novamente para Portugal. O motivo principal do retorno seria a saúde de José Antônio, que precisava de uma mudança climática para tratar de uma série de furúnculos na pele. Em Portugal, porém, a família encontrou a mesma situação difícil, uma vida sem perspectiva. A Primeira Guerra Mundial havia começado no ano anterior e países como Portugal sentiram as duras consequências do conflito. Maria, a quarta filha do casal, nasceu nesse período. O quinto filho nasceria durante estadia do casal na França, para onde viajaram tentando uma vida melhor.

Em 1923, já de volta a Portugal, a família desistiu de pastorear suas cabras e transferiu-se novamente para o Brasil. Alugaram uma casa na avenida Angélica, em Higienópolis. Mais tarde mudariam-se para o bairro Presidente Altino. Já por volta dos 12 anos, João Antônio pai arrumou seus primeiros empregos. O jovem ainda ligava-se a seu passado português e sua estadia na França, mas diante de uma realidade bem brasileira. Mais tarde, já adulto, João Antônio passou a trabalhar em um frigorífico inglês em Presidente Altino.

Entre 1930 e 1936, João Antônio conheceu uma jovem chamada Irene, com quem se casou. Alguns meses antes do golpe de 10 de novembro de 1937, em 27 de janeiro do mesmo ano, nasceu o escritor e jornalista João Antônio Ferreira Filho, batizado em homenagem ao pai homônimo. O nascimento ocorreu na maternidade São Paulo, na rua Frei Caneca, próximo da avenida Paulista. A família permanecia em Presidente Altino, mais especificamente no Morro da Geada, local que marcou a infância do escritor e jornalista. O morro limitava-se, de um lado, com o município de São Paulo, de outro, com Osasco e Presidente Altino. Era uma zona quase rural ainda.

O próprio João Antônio, em seus escritos, mostra uma ligação muito especial com sua infância: “Que eu moro na roça, não sei viver na cidade; compro o jornal para saber as novidades... Assim balangado, jongado, arteiro, cheio de marras era viver o espontâneo do morro. Completa liberdade, do balacobaco (...). No morro, éramos rurais. Batíamos café e amendoim no pilão, fazíamos

nossa paçoca e nosso quentão com gengibre, nas festas de junho. Gostávamos de mandioca frita, o aipim, do pinhão assado, do cuscuz paulista que aprendêramos a comer no morro. Nosso curau". (ANTÔNIO, 1991).

O intenso convívio familiar – seu pai era também músico e compositor – aliada à liberdade despertaram em João Antônio o interesse pelas letras. Em sua minibiografia autorizada, ele registra que aprendeu a escrever em 1942, aos cinco anos de idade, na escolinha particular de uma professora da vizinhança. Ele também teve uma formação religiosa. O avô, José, era católico fervoroso. O pai também havia aprendido o português lendo a Bíblia, para depois se transformar em um grande leitor, inclusive de livros religiosos. Adulto, não pertencia a nenhuma igreja, mas passou para os filhos a importância da religiosidade na família. As crianças estudavam o Velho e o Novo Testamento semanalmente.

Em 1946 nasceu o segundo filho e último do casal, único irmão do jornalista e escritor, Virgílio de Andrade Ferreira. Já morando na Vila Pompeia, viveram a infância em meio ao gueto e a pobreza do subúrbio. João Antônio sempre valorizou o local de sua infância: "O mais querido local da minha infância foi também o mais miserável, onde vivi de 1934 a 1947 (...), num gueto onde só havia gente desprofissionalizada ou de profissões muito humildes, como catadores de papel, sapateiros, homens que trabalhavam num frigorífico e na Estrada de Ferro Sorocabana".[1]

Mesmo que a família não vivesse em situação de miséria, o contato com a pobreza crua do lugar foi impressionante para a formação da personalidade de João Antônio. Foi dali que ele lembrava dos retratos de Getúlio Vargas colocados por todos os cantos, das histórias dos pracinhas no *front* da guerra. E do trabalho que o pai tinha como dono de armazém, carregando e descarregando caminhões, sacos de carvão, cereais, batatas. O filho mais velho, claro, era convidado a ajudar.

A vida e a origem extremamente humildes dos pais, o severo senso de justiça defendido pelo patriarca, as vizinhanças miseráveis por onde a família Ferreira passava, unida e feliz, deram um sentimento positivo da pobreza a João

1) Entrevista a Nilo Sclazo, Lourenço Dantas Mota, Waldecy Tenório e Teresa Odonto, publicada em *O Estado de S. Paulo*, 13/02/1983.

Antônio. "Sinto, claramente sinto, uma irrefreável ternura pelo homem do povo, pelo pé rapado, pelo vagabundo, pelo esmoleiro, pelos feios", dizia. Talvez por isso, tanto na literatura quanto no jornalismo, tenha sido tão tenaz na busca de personagens das margens, pobres, excluídos e discriminados, todos impregnados por uma ética positiva da pobreza.

A vida em Vila Pompéia, apesar de tudo, parecia mesmo ser alegre. A vizinhança com o estádio do antigo Palestra Itália, recém-rebatizado Palmeiras, não impediu a paixão de João Antônio pelo Corinthians. "Tocávamos ao Pacaembu. E, olhem, era uma estirada. Íamos a pé, varávamos a Pompéia, pegávamos a Perdizes, saíamos no Pacaembu. Levávamos merenda, que não tínhamos com que comprar sanduíche ou refrigerante. Uns, por fidelidade ou paixão, mais do que por posse ou capricho, metiam camisetas brancas-e-pretas, como as da torcida uniformizada, bacana. Onde as mães esticaram dinheiro, apertaram economias para a compra daquilo, Deus sabe. Aquelas duas cores deslumbravam e endoideciam a gente" (ANTÔNIO, 1977).

A essa altura, o gosto pelo literário de João Antônio começava a aflorar. E seu primeiro contato com o mundo da malandragem também. E pelas mãos do próprio pai, ao acompanhá-lo nas rodas de choro, os chorões. "Que me lembre" – conta João Antônio –, "frequentei de cedo rodas de chorões e seresteiros, levado pela mão de meu pai. O velho sequer tinha escola primária completa. Mas tocava por música. Banjo, violão, cavaquinho, bandolim e os instrumentos de corda que conheço. Todos. (…) Aprendo chorinho sem tocar. Ali pelos nove anos, pinicava rápido, jeitoso, o *Apanhei-te, Cavaquinho* e uns pedaços avulsos da *Marcha Turca*." (ANTÔNIO, 1982). E não apenas a música fascinava o jovem. Também as pessoas daqueles ambientes e seus códigos especiais.

A importância desse período, das pessoas que conheceu, marcou profundamente as suas preferências literárias e seu modo de escrever. É um ambiente semelhante que, alguns anos mais tarde, já entrando na vida adulta, João Antônio conhece nos salões de sinuca e outras rodas de espertos. Apesar do amor confesso pela música e pelas influências recebidas em casa, João Antônio optou pela escrita. "Talvez eu seja uma vocação espúria de escritor. Quem sabe não passe de um músico frustrado, de quem afastaram os instrumentos na primeira infância. (...) Caí na literatura, que parece ter, após um amor que já

dura mais de vinte anos, todos os ingredientes do risco e da paixão que tanto me fascinam. Mal sabia minha mãe que se eu me tivesse dedicado à música popular, hoje seria um homem talvez melhor situado, em termo de status, do que é geralmente o escritor no Brasil" (STEEN, 1981).

É mais ou menos com 13 anos que João Antônio conhece Homero Mazarém Brum, gaúcho de São Sepé, residente em São Paulo, que publicava um jornal infanto-juvenil chamado *O Crisol*. A redação ficava na avenida Juriti, em Moema. Suas primeiras linhas foram publicadas no final da década de 40. "Colaborei escrevendo artiguinhos, coisas; poesia não, nunca. Escrevia sobre heróis nacionais, como o Henrique Dias, por exemplo, ou escrevia sobre a árvore. Eram composições infantis. Acho que peguei o gosto pela palavra escrita daí" (RICCIARDI, 1988). A experiência no *Crisol*, além de sensibilizá-lo para a escrita, sensibilizou-o para alguns dos primeiros autores favoritos: Monteiro Lobato, Viriato Correia, Jerônimo Monteiro.

Em 1951, quando João tinha 14 anos, sua família mudou para a Vila Jaguara, onde o pai havia adquirido um segundo armazém. João Antônio, ou Joãozinho, como ainda era chamado, ingressou no colégio Campos Sales, que não era dos melhores, e ficava na rua 12 de Outubro, na Lapa. Estudou português, francês e latim, em seguida inglês, matemática, geografia, história, geometria. Seu gosto inclinou-se para o português. O menino não apreciava a ideia de tocar os negócios do pai, o que o deixava desanimado. Então, o pai decidiu arrendar uma pedreira perto de Pirituba. Enganado pelos sócios, entretanto, João Antônio-pai vai à falência. A família muda-se novamente, agora para a Vila Anastácio, atravessada pela via Anhangüera, rua do Botocudos, onde o pai conseguira montar um novo negócio de secos e molhados, ajudado por um dos credores da antiga pedreira.

João Antônio tem a vida transformada. Matricula-se no curso normal noturno para poder trabalhar de dia e ajudar a família. Aos 14 anos, descobre o sexo, a bebida e a sinuca. Trabalhou como estafeta de uma fábrica. Foi nessa fase que também descobriu as mulheres. A dureza da vida e a indiferença das moças cobiçadas encaminhava os jovens, e a João Antônio, para as prostitutas e bordeis. As fantasias corriam soltas na imaginação do jovem. João Antônio, em uma entrevista, comenta o período: "Eu pertenço a uma geração em que todas as manifestações de virilidade se passavam clandestinamente. O primeiro ato

sexual, a primeira cerveja, os primeiros jogos, tudo isso pertencia ao mundo dos adultos e não dos adolescentes e jovens menores de 21 anos" (STEEN, 1981).

Também por isso os bordéis eram atraentes, pois lá certas experiências poderiam ser antecipadas. Diz ele: "Só num lugar seria permitido provar essas proibições: a zona do meretrício, embora para lá entrar fosse preciso ter 18 anos. Assim, os mais aflitos, curiosos ou angustiados, se enfiavam lá antes da idade. Foi o meu caso. Aprendi a beber cerveja na zona, jogar sinuca, jogar palitinho, jogar trilha. Eu ia para lá aos 16 anos. Aquele lugar era, sem dúvida alguma, o mais alegre e o mais libertário da cidade" (STEEN, 1981).

O bar do Tico também virou o novo ponto do futuro escritor e jornalista. Ficava até a manhã, varando as noites, bebendo, jogando, ouvindo os veteranos. Aprendendo com a vida. Lá e na zona de meretrício a passagem da infância para a fase adulta não era tão difícil. Não foram poucas as vezes em que foi repreendido por seu gosto pela vida noturna e pelas companhias que vinha tendo. Além da música, também os insucessos do pai devem ter contribuído para aproximar João Antônio do mundo cão, do mundo daqueles que não se submetem às normas sociais.

Mas paralela à vida de malandragem, João Antônio era um leitor voraz. Daqueles que leem de tudo o que aparece pela frente. Começou a ler revistas, artigos de jornais. Num desses artigos leu um sobre Graciliano Ramos. Foi até a biblioteca e descobriu *Caetés*, depois *São Bernardo*...Vieram Zola, Gorki, Hemingway. Em seguida Mário e Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Lima Barreto.

Curiosamente foi com a influência do choro e do samba que João Antônio construiu a ponte entre a busca do entendimento da condição humana e o cenário brasileiro das populações mais pobres. Foi a chave para que, no futuro, João Antônio pudesse enobrecer seus personagens pobres e do submundo, tornando-os líricos e reais ao mesmo tempo. O leão-de-chácara, o sinuqueiro, o mendigo, o menino de rua (LACERDA, 2006). O primeiro conto adulto escrito por João Antônio foi publicado em fevereiro de 1954. Como prêmio de um concurso literário, ele publicou no jornal O Tempo o conto "Um preso". Tinha 17 anos. E ainda assinava todo o seu nome: João Antônio Ferreira Filho.

Depois, deu asas à sua paixão pela escrita e tornou-se independente. Sempre com uma inquietação profunda, sem endereço fixo, João perambulou entre a chácara de um amigo em Bororé, em outro endereço na Vila Hamburguesa, ora no Rio de Janeiro, na favela de Cachoeirinha. Mas não tinha paradeiro muito certo. Na década de 60 já produzia muito, entre contos e artigos.

Mas um evento marcou de forma trágica a vida de João Antônio e de sua família. Em 1958, João Antônio Ferreira, o pai, quitou sua parte das dívidas com os credores da pedreira falida. Nesse momento. A família mudou-se para uma velha casa da avó no Morro da Geada. Em 12 de agosto de 1960, um incêndio destruiu completamente a casa dos Ferreira. Não sobrou nada. Nem mesmo os originais de todos os contos de João Antônio, inclusive o inédito "Malagueta, Perus e Bacanaço". A partir daí a família se dividiu. João Antônio ficou sem pouso fixo, dormindo de favor cada noite em algum lugar. Na casa de amigos da boemia, com namoradas, com prostitutas na Boca do Lixo.

A perda dos originais não foi o fim dos contos de João Antônio. Ele conseguiu, ao longo dos anos, reescrever um a um, inclusive o conto "Malagueta, Perus e Bacanaço", que depois virou nome de livro. "No dia 12 de agosto daquele ano [1960], houve um incêndio na minha casa que queimou tudo, inclusive os originais manuscritos (naquele tempo, eu só escrevia à mão). Ficamos, eu, meu pai, minha mãe, minha avó e meu irmão Virgínio, com a roupa do corpo. Depois, a vida correu de novo, comemos o pão que o diabo amassou, (...) Refiz todos os contos, com auxílio de vários amigos, de lá para cá, em apartamentos emprestados e onde pudesse."[2]

João Antônio morreu no Rio de Janeiro, Copacabana, Praça Serzedelo Correia, número 15A. No dia 31 de outubro de 1996, no apartamento 702, na cobertura do edifício, o escritor e jornalista foi encontrado sem vida pela polícia. Os pesados móveis de jacarandá estavam cada um em seu canto; a foto de Pixinguinha aos 17 anos, já de flauta em punho, bem pregada na parede; o disco raro de Noel Rosa, o orgulho da coleção, com sua capa desenhada por Di Cavalcanti, ocupava solenemente seu respectivo lugar na estante; a imagem de um jogador de sinuca, envolto em sombras, reinava sobre a mesa de trabalho, e

2) Matéria não assinada de *O Globo*, RJ, publicada em 29/08/1969.

até a televisão, habitual delatora de tragédias imprevistas, estava discretamente apagada. As únicas coisas fora de lugar eram alguns livros empilhados no sofá da sala, um embrulho de carne abandonado na pia da cozinha e o maço de correspondências não recolhido junto à fresta da porta de entrada. João Antônio estava deitado na cama, de barriga para cima, com uma perna esticada e uma apoiada no chão. Sem sapatos, vestia calça de abrigo e camiseta (LACERDA, 2006).

1.2 Relação com o jornalismo

A entrada mais efetiva do paulistano João Antônio Ferreira Filho no jornalismo começou no primeiro semestre de 1965, quando se mudou para o Rio de Janeiro. Já atuante no meio literário, buscava ares novos e um emprego que lhe pagasse salário no fim do mês. Foi no *Jornal do Brasil* que a oportunidade surgiu. João Antônio começou como repórter especial, com matérias assinadas no Caderno B. Já autor de "Malagueta, Perus e Bacanaço", João Antônio durou dois anos em um emprego que ele próprio classificou como "bom demais", por dar-lhe oportunidade de escrever e, ainda por cima, ter uma boa remuneração.

Em 1967, João Antônio recebeu um convite para escrever uma coluna regular no jornal Última Hora e, quase ao mesmo tempo, para atuar na revista *Claudia*. Retornou então a São Paulo. Na *Cláudia* ele pode aprimorar ainda mais a tentativa de aproximação entre seus textos jornalísticos com a literatura. Era repórter especial da revista e tinha certa liberdade de criação. Mas foi a partir de 1967, quando passou a escrever para a revista *Realidade*, que João Antônio fundiu os universos jornalísticos e literários, e as linhas divisórias desaparecem por completo, com seus textos passando a ser encaixados nas categorias ficção, não-ficção literária e texto jornalístico.

Nesse aspecto, Lacerda (2006) faz um apanhado importante sobre a relação entre os textos jornalísticos e os textos literários do jornalista. Para Lacerda, João Antônio fez dessa fusão sua profissão de fé, chegando mesmo a invocar para si a invenção de um novo gênero literário, o "conto-reportagem". E foi na

revista *Realidade* que João Antônio melhor praticou essa sua tentativa de fusão entre jornalismo e literatura.

Em 1967, uma primeira matéria assinada por João Antônio aparece nas páginas de *Realidade*, embora, a julgar pelas datas de publicação das matérias seguintes, foi a partir de meados de 68 que ele viu-se oficialmente incorporado à equipe, vindo a publicar regularmente até março de 69. Segundo Lacerda (2006), nessa época se deu o acirramento das discordâncias entre Paulo Patarra e os donos do Grupo Abril sobre a compatibilidade entre o projeto editorial e empresarial da *Realidade* e as exigências da lógica de mercado. A lógica empresarial venceu e Patarra demitiu-se. Foi quando muitos jornalistas, em solidariedade à saída do chefe, abandonaram a revista. Entre eles João Antônio. A revista ainda duraria até 1972.

Ao se demitir, João Antônio foi admitido na revista *Bondinho*, distribuída gratuitamente, e de lá passou rapidamente pela editora Três, então sendo montada pelo mesmo grupo que fazia a *Bondinho*. Em seguida, porém, a convite do grupo Bloch, do Rio, ele deixou São Paulo para ir trabalhar na revista *Manchete* e, mais tarde, na *Fatos e Fotos*. Data dessa segunda ida para o Rio o aluguel da pequena cobertura onde o escritor moraria até a sua morte, com vista para a praça Serzedelo Correia, no coração de Copacabana. A volta para São Paulo, sua cidade natal, durou não mais que quatro anos. E a passagem pela *Realidade*, como jornalista efetivado na equipe, apenas alguns meses. (LACERDA, 2006).

O período em que João Antônio participou da revista foi sua principal fase produtiva no jornalismo. Atuava com alguns dos melhores profissionais do país, tinha uma projeção pessoal e institucional inédita no meio jornalístico e literário, trabalhando numa revista que tinha ao mesmo tempo um ideário à esquerda e financiada por um grande grupo editorial. O melhor dos dois mundos, ganhando melhor do que nunca e, de quebra, morando perto do amigo Mylton Severiano da Silva, na sua estimada Boca do Lixo, em São Paulo, onde desde a adolescência sentia-se em casa. (LACERDA, 2006).

Lacerda (2006) realizou um levantamento das matérias em que João Antônio utilizou personagens para publicações posteriores. Ele chegou à conclusão de que, das matérias publicadas em *Realidade*, apenas duas, entre oito, não foram localizadas em nenhum dos livros subsequentes do autor. Das seis restantes,

quatro são republicadas em livros praticamente sem qualquer mudança, ou com mudanças mínimas, mantendo até mesmo os chapéus característicos do texto jornalístico, e duas passam por modificações, numa delas modificações que implicam em opções de voz narrativa diferente e a outra simplesmente é encurtada, tem seus parágrafos reorganizados e combinados a outras reportagens sobre o mesmo tema. As publicadas identicamente, ou quase, são: "Este homem não brinca em serviço", "Um dia no cais", "A morte", "É uma revolução".[3]

3) In *Realidade*, Ano I, n.19, Abril, SP, 1967; Ano II, n.30, Abril, SP, 1968; Ano II, n.30, Abril, SP, 1968; Ano II, n.32, Abril, SP, 1968, respectivamente.

2. Jornalismo de Beiradas

A beirada se refere ao extremo ou margem de algo. É um confim no qual se verifica um limite, o perfil ou figura que fecha uma forma configurando-a e estabelece o deslinde entre esta e seu entorno adjacente, gerando um fecho perimetral. A beirada, mais do que uma periferia, é uma franja, uma *área* ou espaço existente e produtor. O espaço de beirada se percorre com a consciência de estar em um espaço diferenciado que encerra um lugar ou que separa áreas diferentes, que ficam lateralizadas pelo percurso.

Para dialogar um pouco com os conceitos de beiradas, podemos tomar como exemplo o espaço público. Michel De Certeau (2007) supõe a existência de uma imposição de forma sobre a qual opera a ação do indivíduo que segue trajetórias no espaço tecnocraticamente construído. Este espaço, normatizado, fica exposto à ação que o articula o que, para Certeau, é "uma tática, um álibi do sujeito. A tática se explica por sua diferença em relação à estratégia; na estratégia há cálculo em um contexto de relações de forças, o indivíduo se circunscreve em um lugar de poder, se situa em um lugar próprio que lhe serve como base para o manejo de suas relações com uma exterioridade distinta".

No caso da tática não há lugar próprio, nem portanto fronteira que o distinga de outro como uma totalidade visível, não dispõe de uma base onde capitalizar vantagens. A tática, à diferença da estratégia, é fragmentária e oportunista, é parcial e deslocalizada. Muitas das práticas cotidianas são de tipo tático, sustenta Certeau, que vê em particular que as práticas táticas se multiplicam com o desmoronamento das estabilidades locais como se, ao já não estarem fixadas por uma comunidade circunscrita, se desorbitam errantes.

Delgado (1999), por sua parte, trabalha o espaço público como o âmbito por antonomásia do jogo, quer dizer da alteridade generalizada. Nesse âmbito se produzem deslizamentos e bifurcações "cujos protagonistas já não são comunidades coerentes, homogêneas, entrincheiradas em sua quadrícula territorial como atores de uma alteridade que se generaliza, passantes à deriva, dissimuladores natos, peregrinos eventuais, viajantes de ônibus, citados à espera

que definem consensos sobre a marcha". O espaço público é proposto como "uma proxemia do espaço social e pessoal, uma ecologia do pequeno grupo com suas relações formais e informais, suas hierarquias, marcas de sujeição e domínio, seus canais de comunicação que determinariam territorialidade. Territorialidade como identificação dos indivíduos com uma área que interpretam como própria, e que se entende que deve ser defendida de intrusões, violações ou contaminações". O cidadão deslocado e nômade da cidade contemporânea se identifica com a indeterminação das beiradas, nas quais recupera pertinência e legitimidade.

Deleuze e Guattari (1997) permitem pensar a diferença e a multiplicidade que se intui infundem o espaço público e que brindam a potência de uma inerente projetualidade do público. O espaço público pode ser pensado pelo eventual do rizoma do comportamento social e seus processos aleatórios. A ação social se expressa como atividade no espaço público, melhor ainda, como desenvolvimento de atividades que como descargas pulsionais de corpos e objetos, dispositivos e mecanismos, organizações e processos gerando concentrações mais ou menos focalizadas ou fluxos nem sempre governáveis nem previsíveis. As atividades no espaço público são desestabilizadoras, introduzindo uma temporalidade selada por acelerações, desacelerações, corrimentos, espessamentos, etc.

O conceito de território, por sua parte, é trabalhado pelos autores tanto em um sentido afirmativo, como lugar da distância crítica entre os seres da mesma espécie com as quais se assegura e regula a coexistência dos membros de uma mesma espécie como que também faz possível a coexistência de um máximo de espécies diferentes em um mesmo meio, especializando-o. Este território está indicializado, está marcado, tem expressão. Mas também o território é contado em sua dissolução, quando opera na mesma linha de fuga que o desterritorializam, quando ocorre um movimento de abandono de toda regularidade, de quebrantamento da estabilidade. Esta desterritorialização produz diferença e se experimenta como intensidade da transferência, como efeito de vetores que operam em um campo.

2.1 Jornalistas das beiradas

Os pobres e miseráveis, as beiradas ou as franjas da sociedade, não são pautas frequentes no jornalismo. Mas alguns jornalistas quebraram essa regra e decidiram que a parte marginalizada da sociedade deveria sim aparecer em jornais e revistas como uma parte necessária e digna de ser mostrada a todos. E eles foram, deliberadamente ou não, os fundantes do chamado jornalismo de beiradas, que é defendido nesta pesquisa como um campo do jornalismo de referência. Talvez um dos primeiros jornalistas a se interessar por esse tipo de escrito tenha sido o dinamarquês-americano Jacob August Riis. Ainda no século 19, Riis escreveu "How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York" (1890), onde mostrava a vida nos cortiços da Nova Iorque vitoriana entre fotos e reportagens.

Riis foi muito provavelmente o primeiro jornalista no mundo a tratar as questões sociais nas páginas de jornais, dando voz a pobres e miseráveis marginalizados econômica e socialmente do restante da população. Com suas reportagens escritas e fotográficas, Riis conseguiu mudar uma realidade social em Nova Iorque, através da implementação de uma lei federal que retirou essas pessoas da miséria e, no local dos cortiços foram construídos parques e praças para convívio de toda a sociedade. Riis também foi fotógrafo e um dos primeiros nos Estados Unidos a utilizar o *flash* em suas fotos.

Repórter de rua, Riis descobriu a outra face social de Nova Iorque a partir de suas reportagens policiais para o *New York Tribune.* Impressionado com a péssima qualidade de vida nas favelas e cortiços da cidade, Riis optou por passar a escrever reportagens onde colocava em primeiro plano os miseráveis, sem esquecer da dignidade e sensibilidade dessas pessoas. Esse tipo de escrito chocou a sociedade da época mas serviu para os políticos perceberem a necessidade de mudanças. Theodore Roosevelt influenciou-se tanto com as reportagens de Riis, quando ainda era diretor do Conselho de Comissários do Departamento de Polícia de Nova Iorque, que acabou se tornando amigo pessoal do jornalista.

Durante o período como repórter policial, Riis trabalhou nas favelas mais violentas e empobrecidas da cidade. Através de suas próprias experiências nos asilos, e testemunhando as condições das pessoas, muitas delas imigrantes,

esquecidas da cidade, Riis decidiu que seu jornalismo seria instrumento para mostrar e, de alguma forma, ajudar a essas pessoas. O jornalista desenvolveu um estilo de narrativa descritiva e melodramática, sem perder a sensibilidade e a elegância, e se tornou assim um dos primeiros jornalistas de beiradas que se tem conhecimento.

"How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York" surgiu partir de uma reportagem de 18 páginas feita por Riis para a edição de Natal da Revista *Scribner,* em 1889. Na reportagem, ele incluiu 19 de suas fotografias. Empolgado com a receptividade, Riis passou a escrever o futuro livro durante as noites de folga do trabalho de repórter. Um ano depois o livro foi publicado, reutilizando o trabalho impresso nas páginas da revista com o acréscimo de informações e fotos sobre o tema. Foi, possivelmente, o primeiro livro-reportagem que se têm notícia na imprensa mundial. Dois anos depois, Riis publicou "Children of the Poor"*,* retratando a infância perdida de dezenas de crianças filhas de imigrantes pobres de Nova Iorque.

Passou-se quase 40 anos para Riis tivesse um sucessor de seu jornalismo de beiradas. No verão de 1936, durante a Grande Depressão norte-americana, o escritor e jornalista James Rufus Agee, junto com o fotógrafo Walker Evans, passou oito semanas vivendo com meeiros no Alabama. A reportagem, originalmente encomendada pela *Fortune,* deveria mostrar o dia a dia de "brancos pobres" que sobreviviam contratados para as plantações de algodão da região. Agee foi além disso. Mostrou com textos sensíveis e informativos as dificuldades de um grupo ignorado (brancos e negros) não apenas pela imprensa, mas especialmente pela sociedade.

A direção da *Fortune* recusou-se a publicar a reportagem, pela crueza das informações e implicações políticas e econômicas envolvidas no tema. Agee se demitiu da revista sem ver impressa a sua grande reportagem. Ele então decidiu transformar o material em um livro. O resultado foi " Let Us Now Praise Famous Men", publicado em 1939 e só lançado no Brasil em 2009 sob o título "Elogiemos os homens ilustres". Posteriormente, Agee publicou outras obras, entre elas o romance autobiográfico, "A Death in the Family", em 1957, pelo qual recebeu postumamente o prêmio Pulitzer, em 1958.

A reportagem de Agee e Evans se enquadra no conceito que esta pesquisa pretende formular de jornalismo de beiradas. Os jornalistas propuseram uma grande reportagem para mostrar um segmento social que até então não era notícia nas publicações norte-americanas. A dupla acompanhou três famílias de arrendatários de colheitas de algodão, mostrando suas péssimas condições de vida, a pobreza, os modos de vida, os rostos magros e cansados, adultos e crianças amontoados em barracos improvisados. Mas acima de tudo os textos e fotos destacam a dignidade humana apesar de tudo.

Agee se propôs a ampliar o material assim que percebeu a realidade do lugar. O que era para ser um simples reportagem para uma revista se transformou em um tratado contra a pobreza extrema. O livro, que poderia estar enquadrado no gênero livro-reportagem, apresentou um quadro profundo, preciso e minucioso sobre as condições de vida daquelas pessoas no Alabama. Agee criou um retrato permanente de um segmento invisível da população americana. A obra chegou a ser definida como antropológica cultural, romanesca, poética. Mas se traduziu como um belo exemplo de reportagem bem escrita, emoldurada pelas 61 fotos de Evans, duramente reais e poéticas.

Interessante que o repórter atua como observador e, às vezes, personagem da própria matéria. Agee se debate com seu papel de espião e intruso naquelas vidas humildes. Se sentindo como um deles mas incapaz de pertencer ao grupo para ser totalmente detalhista e fiel aos fatos que presenciava. Levar grandeza e humanidade às vidas que beiram a miséria não é tarefa afeita a qualquer jornalista. O texto é, por isso, considerado um dos mais profundos retratos dos Estados Unidos da Grande Depressão:

> Aqui na casa do capataz causáramos uma interrupção que me enchia de lástima: parentes estavam aqui, de longe, gente sóbria de meia-idade com roupas de domingo, e três ou quatro crianças, visitas, e percebi que estavam tranquilamente se divertindo, os homens fora, do outro lado da casa, as mulheres começando a jantar, como agora, com nossa chegada, não mais podiam. O capataz foi muito cortês, os outros homens eram evasivos, os olhos das mulheres, calma e abertamente hostis; o senhorio e o capataz conversavam. Os convidados masculinos do capataz pairavam calma e

respeitosamente em silêncio nas franjas da conversa até terem certeza do que podiam efetivamente fazer, então se retiravam para o outro lado da casa, observando com cuidado para captar o olhar do senhorio, caso olhasse para eles, de modo que pudessem acenar, sorrir e tocar a testa, como de fato faziam, antes de desaparecer. Os dois homens da terceira casa surgiram; logo vieram três mais, um homem de quarenta e um par de meninos-rapazes de crânios estreitos. Todos se aproximaram suave e estranhamente até estarem sob a sombra do capão e então mantiveram suas posições como que flutuando, olhos vagando sobre nós de canto e para o chão e na distância, falando entre si muito pouco, com vozes abrandadas: era como se estivessem sujeitos a alguma espécie de obrigação magnética de se aproximar até exatamente este ponto e ficar à vista. O senhorio começou a lhes perguntar através do capataz, Como é que vai Fulano-de-tal, tudo em ordem? Ele deu aquela varrida a mais que eu te pedi? - e o capataz respondia, Sim, sinhor, sim, sinhor, ele feiz o que o sinhor disse pra fazê, ele tá ino direitinho; e Fulano-de-tal se remexia em seu lugar e sorria embaraçado enquanto, embaraçado, um de seus companheiros ria e os outros mantinham o rosto na segurança oca da surdez. E você, anda fazendo muito potrinho, seu velho tarado? - e o negro enrugado, velho, de bigode quase cinza que surgiu deitou a cabeça de lado com cara de maroto e mostrou o que restava de seus dentes, e piou, rindo tímido, Ah seu Fulano, o sôr sabe queu sô tranquilo, home casado, sabe não - e o negro bruto de quarenta rachou o rosto em um sorriso vilão e disse, Ele é véi dimais, seu Fulano, ele não dá mais no coro; e todos riram, e o senhorio disse, Esses dois aí são teus potro não são? - e o velho disse que eram e o senhorio disse, Deve ter achado esses aí no mato, uns negão viçoso desse; e o velho disse, Não, sinhor, ele teve os dois no santo casamento, seu Fulano, e o senhorio disse que o mais véi já parece que tá no ponto, e os negros riram e os dois meninos retorceram seus lindos crânios carecas como cabaças em um uníssono de timidez e seus rostos se iluminaram com sorrisos virginais de vergonha, deleite e medo; e enquanto isso o senhorio tinha soltado os dois botões de cima de suas calças e agora meteu nelas a mão até o meio do antebraço e, agachando-se com os joelhos separados, agarrou, coçou e arrumou os genitais (AGEE, WALKER, 2008).

Agee e Walker fizeram escola no jornalismo norte-americano. Muito provavelmente se possa colocar nessa influência o *new journalism* de Talese, Capote e Mailer. Ou mesmo as reportagens de *Realidade,* que oxigenaram o jornalismo brasileiro. Em 1990, como reconhecimento do trabalho da dupla, foi lançado um livro-tributo chamado "And their children after them: the legacy of let us now praise famous men: James Agee, Walker Evans, and the rise and fall of cotton on the south", de Dali Maharidge e Michael Williamson. Sem tradução no Brasil, o livro poderia se chamar por aqui "E os seus filhos, depois deles: o legado de Let us now praise famous men: James Agee, Walker Evans, e da ascensão e queda do algodão no sul do país".

No livro Maharidge, professor visitante de jornalismo na Universidade de Columbia e Stanford e *nieman fellow* na Universidade de Harvard, e Williamson, fotógrafo do *Washington Post* (ganhador do Pulitzer por sua cobertura na Guerra do Kosovo), retornam a Hale County, no Alabama, mesmo local percorrido por Agee e Walker na década de 1930. É uma espécie de continuação da obra, só que desta vez os personagens são os filhos das pessoas retratadas anteriormente. O livro – que ganhou o Pulitzer como obra de não-ficção – também inclui atualizações de fotos ao lado das originais de Walker. Não encontraram mais meeiros nas terras do Alabama. Mas encontraram descendentes dessa gente que, hoje em outra situação social, relembram que seus ancestrais muitas vezes não tinham comida para colocar no prato.

Outras reportagens se inspiraram no pioneirismo de Agee e Walker. O repórter David Whitford, da mesma *Fortune* que se recusou a publicar os textos de Agee, mostrou como os descendentes dos antigos meeiros vivem hoje. Descobriu, em reportagem publicada em 19 de setembro de 2005, que muitos deles carregam na memória as fotos de Walker e os textos crus de Agee. E muitos admitem que os repórteres retrataram a realidade que seus pais e avôs viviam no Alabama. Mas alguns outros criticaram o material, dizendo que aquela "gentalha" já não vivia mais no entorno de Hale Country, distante 17 milhas de Greensboro, capital do Alabama. Descobriu também que há muito o algodão não faz parte da economia do lugar. Hoje, a criação de peixes é o que move as vendas. Eis um trecho da reportagem:

> Irvin Campos é neto do meeiro Bud Fields, retratado por Agee e Walker. Ele relaxa em uma cadeira macia em seu ar-condicionado sala de estar, de frente para uma TV de tela plana gigante. Ele é o chefe de segurança do hospital local, o ex-diretor de segurança pública da Universidade de Alabama, mas cresceu como filho de um meeiro em Hale County, e disso ele não se esqueceu. "Esse velho ali é o dono da terra", diz ele, apontando para um homem próspero em um terno branco de verão, a primeira imagem na minha edição de "Homens famosos". O nome dele era Watson Tidmore. Ele suspira. Você é de Massachusetts? Não há nenhuma maneira no mundo que qualquer um poderia sentar e transmitir-lhes o que os tempos dessa época realmente eram. Algumas das fotos que você viu do meu avô, que são do tipo engraçado, mostravam que essas pessoas precisam de um banho, parecia que eles precisam de boas roupas e se vestir adequadamente, sabe? Especialmente para tirar uma foto. Mas essas pessoas estavam lutando para viver. Eu nasci em 1938. Já vi crianças irem para a cama com fome. Já vi pai lutando e até mesmo chorando quando ele não sabe de onde viria a próxima refeição da família. Nunca vou esquecer algumas das coisas que eu testemunhei naquele tempo. O fazendeiro tinha o lápis e os livros. O fazendeiro dizia: 'Bem, você não fez fazê-lo desta vez Bill, você ainda me deve cerca de U$ 200. Talvez você pode fazê-lo no próximo ano'. É uma forma de escravidão que existia. Isso é tudo o que era. Eram escravizados pelo proprietário que tinha o dinheiro. E não havia outro lugar para ir. E um monte de negros estava na mesma situação junto com os brancos (WHITFORD, 2005).

Mais do que jornalismo alternativo, engajado ou qualquer conceito que o valha, Agee e Walker realizaram o que se defende nesta pesquisa como um jornalismo de beiradas. James Agee mostra a rejeição do *status quo* da sociedade em relação aos miseráveis, aos desvalidos, aos que não têm vez. Agee não critica e nem repreende o estilo de vida das pessoas. Ele se insere em suas vidas, como intruso ou não, para mostrar a sua visão de mundo. Com isso, respeita a sua dignidade, e mostra com sensibilidade e honestidade a miséria humana.

Tentativas semelhantes para mostrar a dignidade humana dos meeiros aparecem ao longo da obra. Por exemplo, quando Agee descreve os níveis de educação das pessoas: ele evita caracterizações de incultos ou ignorantes. Em vez disso, ele assume uma postura mais objetiva, mencionando a quantidade de educação formal de cada personagem tem recebido e as capacidades mentais de cada um. Este mesmo esforço para respeitar a dignidade humana destes inquilinos se reflete nas fotografias de Walker Evans. Embora Evans não faça nenhuma tentativa para fazer os meeiros parecerem uma família de classe média, as fotos exalam uma dignidade inerente ao ser humano. Os esforços de Agee e Evans para apresentar os seus temas com dignidade é um indicativo de uma nova maneira de olhar o mundo. **"**Let Us Now Praise Famous Men" ilustra mudanças nas noções fundamentais que determinam o pensamento e o comportamento humano. E influenciaram sobremaneira a forma de se fazer jornalismo.

Ao optar por utilizar em seus escritos personagens desgarrados da sociedade, como sem-tetos, sinuqueiros, mendigos, bêbados e boêmios das bocas de lixo das grandes cidade, João Antônio pretendeu fortalecer um jornalismo de beiradas. Beiradas aqui descritas como aquilo que fica na faixa de transição entre a margem e o centro, - naquilo que Ferreira (1990) diria como "exclusão do centro" –, tirando do termo a conotação marginal ou alternativa que costuma estar carregada de qualquer representação que esteja fora dos limites do centro. Trazendo para o jornalismo, as beiradas buscadas por João Antônio caracterizam uma escritura nem sempre valorizada pelos medias, como o personagem joão-ninguém que perambula pelas ruas e não se enquadra nas pautas tradicionais de jornais ou revistas.

João Antônio adotou um tipo de apuração e escrita que muito se assemelha ao jornalismo de beiradas. Isso está caracterizado desde a sua maneira de apurar junto às fontes desde a escolha de seus personagens e reportagens. No processo produtivo jornalístico, a saber o diário, não há espaço para valorização do desigual, do periférico. A construção da notícia se dá por escolhas do editor ou do pauteiro sobre o melhor assunto a ser tratado. As beiradas, nesse caso, equivocadamente, sempre são mostradas quando estão relacionadas com violência. As beiradas propostas por João Antônio são diferenciadas: representam a história humana, a valorização da vida.

2.2 Notícias ou acontecimentos

O acontecimento materializa-se no campo semiótico ao articular-se como signo, após as diversas camadas processuais de sua instauração. Partindo-se da ideia de que o jornalismo pode ser caracterizado como um método de interpretação sucessiva da realidade, essa a realidade pode então ser captada e fragmentada em unidades independentes chamadas de fatos, na concepção de Gomis (1991). Essas unidades podem elaborar-se, redacionar-se e comunicar-se com o público através da notícia. Mas antes de virar notícia, o acontecimento, na visão semiótica, traduz-se em signo, instaura possibilidades de sentido, ampliando a sua experiência e, então, tranformando-se em fato (HENN, 2010).

Na esfera midiática, o acontecimento já surge, em grande medida, semiotizado. E quando ocorre, de acordo com Henn (2010), ele atende às lógicas de produção midiática como também às gramáticas impostas pela linguagem jornalística, como critério de noticiabilidade e valores-notícias. No tecido contínuo da realidade, a interpretação jornalística isola unidades vistas como fatos, antes acontecimentos. Para os ingleses e norte-americanos esse fatos seriam nomeados de *event* e para os franceses de *fait*.

Os meios de comunicação interpretam a realidade como um conjunto de fatos e os tratam de codificar, compreender e expressar alguns deles que julgam mais significativos para comunicar em forma de notícia. Ao gerar relatos, o acontecimento adentra no campo dos signos e estrutura-se como narrativa compreensível. Através de um processo complexo que se inicia com um acontecimento, a produção da notícia não é algo alheia à construção social da realidade por parte do sujeito. O sujeito observador, segundo Alsina (2009), é o que confere sentido ao acontecimento.

Há uma diversidade de trama semiótica desde o acontecimento, passando pelo fato, chegando na notícia e completanto por todo o processo que a transforma em unidade midiática. No jornalismo, o acontecimento que se transformou em fato e que vai virar notícia passa por um amplo processo de semiose. Para se concretizar como notícia, o acontecimento semiotizado precisa ser comprovado, verificado e completado. Sobretudo há que se escrever, transformá-lo em uma narrativa que o leitor decodifique. A redução do fato à linguagem equivale à

redação do fato como notícia. Converter um fato em notícia é basicamente uma operação linguística. Como define Gomis (1991), a linguagem é o modo de captação da realidade que permite dar forma e isolar os fatos que, após um procedimento redacional, se converte em notícia.

Os meios constróem o acontecimento em sua atividade discursiva, um processo de construção da realidade que depende, segundo Alsina (2009), da prática produtiva do jornalismo. Todo o processo estaria diretamente conectado a uma rede semiótica que configura todos os processos jornalísticos, desde a captação da informação pelo repórter, passando pelas modificações e adequações realizadas pelo editor até a recepção desse notícia impressa (ou em outros meios), por parte do leitor. Essa parte final do processo Henn define como "ambiente interpretante" nos quais as notícias ganham sentido público.

A produção de notícias configura-se em uma semiose complexa. Para Henn (2012), os acontecimentos ao se transformarem em notícias, além de darem forma às ocorrências, trazem embutidas ações produtivas e os códigos que regem a atividade, desde critérios de noticiabilidade e valores notícias, até as normas de redação e edição do texto jornalístico. Nesse trajeto, a opção pelas bordas de João Antonio forma novas camadas de semiose onde os personagens descartados pelo processo produtivo convencional de uma pauta submergem. Os maltrapilhos ganham voz e vez no escritos de João Antônio e muitos deles vão estampar páginas de revistas nacionais, como muito aconteceu na produção do jornalista durante sua atividade na *Realidade*, entre 1966 e 1968.

Alsina (2001) define que o acontecimento adquire sentido pela sua relação com o sistema, ao passo que o acontecimento jornalístico adquire sentido dentro do sistema comunicativo institucionalizado. O acontecimento, nesse caso, deve ser algo comunicável, independente de se depois ele se comunica ou não com a notícia. Porque se o acontecimento, em relação à mídia, não é algo comunicável, não pode ser considerado para a construção da notícia.

Mas o périplo dos maltrapilhos joãoantonianos das beiradas não ficam circunscritos à produção e veiculação do material. Ao virarem acontecimento, a partir de sua leitura, de sua interpretação, estão aptos a gerarem interpretantes, materializados pela formação de opinião e até mesmo pela geração de ações concretas na sociedade (HENN, 2012).

Assim como as notícias, os "habitantes" das bordas buscados por João Antônio apresentam-se como resultado interpretante de um processo diferenciado no processo jornalístico. Tradicionalmente, da notícia desde a ocorrência e a transformação em acontecimento, estabelecem-se uma série de mediações o que coloca o próprio acontecimento na condição de signo na medida em que ele é, no mínimo, socialmente produzido pelas fontes. Mesmo em ocorrências consideradas mais factuais, são sempre os testemunhos que formarão os relatos que os repórteres produzirão.

No caso da produção do acontecimento a partir das beiradas, há uma subversão do que Traquina conceituou de perspectivas construcionistas e interacionistas. Desde a década de 1970, esses conceitos propiciaram novas abordagens teóricas aos estudos do jornalismo que estavam, por um lado, ainda reféns da teoria do espelho (TRAQUINA, 2004), sustentada na crença de um reflexo da realidade objetiva, e, por outro, às problemáticas dos efeitos dos meios noticiosos nas sociedades. (WOLF, 1987).

Traquina (2004) argumenta que, de uma concepção construcionista, torna-se impossível uma distinção radical entre realidade e os mídias noticiosos que deveriam refleti-la na medida em que estes próprios mídias atuam na constituição desta realidade. Mesmo que se desconsidere as diversas interveniências do processo, só o fato do jornalismo poder incluir, excluir e hierarquizar os fatos segundo determinadas lógicas, já o coloca como instância que dá forma ao que é realidade relevante. Do mesmo modo, todas as questões organizacionais do trabalho jornalístico e as culturas profissionais que disseminam pelas redações são fatores que intervém naquilo que os jornalistas entendem como notícia e mesmo realidade. Além disso, como diria Tuchman (1993), a notícia tem a sua própria realidade interna que se entende, neste trabalho, como a sua natureza semiótica.

Nas escolhas de João Antônio, há uma ruptura nessa tendência de construção do real a partir das normas e convencionalidade dos padrões noticiosos. Do ponto de vista teórico e da prática jornalística, não há interesse em transformar em histórias jornalísticas a vida real dos personagens das beiradas. A construção da prática discursiva do jornalista João Antônio é por si só, subversiva aos padrões pré-estabelecidos. Diz Alsina (1989) que os acontecimentos são

conhecidos graças aos meios e se constroem por sua atividade discursiva, ou seja, "o processo de construção da realidade depende totalmente da prática produtiva do jornalismo" (ALSINA, 1989). Para Henn (1996), uma mesma rede semiótica que tem no poder de tematização ou agendamento a força constituinte de interpretantes que se estabelecem no cotidiano público.

Mendes (2001) cita Harriss para enumerar as "tábuas de valores potenciais intrínsecos" aos acontecimentos jornalísticos:

1. Conflito. É o valor mais genérico e o primeiro indicador de o interesse geral será afetado. O conflito entre pessoas, grupos ou comunidades, físico ou entre ideias, é considerado como interpelador – repare-se no noticiário esportivo, por exemplo, que é alimentado pela ideia de conflito entre atletas, treinador, torcida;

2. Progresso e desastres. Associado a triunfo, realização, e à derrota, destruição. Ou exprimem o resultado de um conflito, oferecendo-se como território para a projeção e a identificação individuais, ou surgem inesperadamente como acidentes, elementos catastróficos da realidade com que a aventura humana tem de lidar permanentemente;

3. Extensão do efeito. O fator decisivo, aqui, é a maior ou menor garantia de que um efeito extenso se verificará de fato. O anúncio da descoberta de um tratamento eficaz contra a Aids, ou uma alteração climática abrupta e profunda, são acontecimentos que afetam um grande número de pessoas e o seu futuro. Ou seja, a narrativa de tais acontecimentos induz comportamentos.

4. Eminência do protagonismo. As personagens que, por qualquer motivo, são a imagem de um qualquer *status quo* são protagonistas ideais, enquanto herois ativos ou enquanto pacientes, das histórias que, os afetando, afetam de algum modo esse *status quo*, ou o valor que lhe é atribuído;

5. Atualidade e proximidade. O que se passa no instante presente e nos toca mais diretamente por qualquer razão – da vizinhança física ou afinidade eletiva – contém maior potencial interpelador, sobretudo se reiterado pelo envolvimento do nosso grupo de pertencimento familiar, de bairro, regional, político, étnico, religioso;

6. Excepcionalidade. A excepcionalidade reitera o valor disruptivo em relação ao *status quo* e surge como valor transversal, facilmente articulável com outros: a coincidência improvável, a causalidade "monstruosa', o contraste desmesurado, os hábitos, as formas de vida raras – tudo que acentua espetacularmente a diferença;

7. Interesse humano. É o mais transversal dos valores intrínsecos do acontecimento. A sua relevância está patente na crescente importância adquirida pelos *fait divers* que se transformam em reportagens de reconstituição, onde se descrevem pormenores biográficos, emoções, incidentes dramáticos, motivos e ambições;

8. Sexo. Independente de seu valor em si, e no que respeita à sua capacidade de potencializar narrativamente o interesse geral, o sexo ganha importância quando associado à eminência doprotagonismo, ou à excepcionalidade, ou a ambas simultaneamente;

9. Performances animais. As histórias de animais têm o valor apelativo das parábolas ou adquirem o valor de contos exemplares porque seu protagonismo é sempre antropomórfico e funciona como um espelho que reflete os caracteres positivos e negativos da experiência humana.

Esses valores jornalísticos são fechados em sua normatização e procedimento e está em qualquer manual clássico de formação de jornalistas. Na perspectiva de Harriss têm maior potencial as histórias que conseguirem associar maior número de "valores intrínsecos" dos acontecimentos que narram. E por que a importância desse esquema para relacionarmos com o jornalismo praticado por João Antônio? Porque ele, de alguma forma, descartou praticamente todas elas ou, por vezes, as modificou, interferindo nos padrões jornalísticos de escolha. Especialmente no item "interesse humano', João Antônio utilizou-se sim de histórias humanas para mostrar uma realidade dura e crua da sociedade brasileira de um período histórico.

A sorte e o azar, a fragilidade da vida, a miséria da vida humana, tudo isso foram componentes ativos de sua narrativa jornalística. Há que se diferenciar, entretanto, das canônicas narrativas de histórias humanas que povoam o universo dos *fait divers* jornalísticos: na narrativa de João Antônio há, inexoravelmente,

o componente "dignidade humana", a aceitação das diferenças e a convivência com essas diferenças, que só os jornalistas de bordas conseguiram introduzir no universo jornalístico. Não há outras intersecções do jornalismo de João Antônio com as regras canônicas da narrativa jornalística.

2.3 Narrativa e comunicabilidade

Resende (2009) traz a discussão, a partir de Paul Ricoeur (2005), sobre as brechas do discurso, o enigma da comunicação e o paradoxo da incomunicabilidade. O discurso, para Ricoeur, é o lugar onde o acontecimento se configura em sentido através de um processo de lacunas e, ao mesmo tempo, se nutre dos vazios que instaura. O discurso jornalístico é não-transparente, pleno de possibilidades de interpretação (BENETTI, 2007) e, diante de seu discurso ordenador, pode-se encontrar o discurso da narrativa (GENETTE, 1995). Resende reforça que talvez esteja na tessitura da narrativa a chance de nos havermos com as brechas que promovem os encontros.

Ricoeur nos coloca diante de um estado complexo em que se instaura o discurso, ajudando a conceber a comunicação como um processo relacional. O encontro, portanto, somente se dá através de brechas, espaços que se revelam no próprio ato de produzir discursos. Essa maneira de compreender o exercício da linguagem revela o quanto a comunicação é dependente tanto do mundo vivido como do mundo que lemos (RESENDE, 2009). Ao discutir a tessitura da intriga, Ricoeur dispõe a narrativa à luz de uma tripla mimese, a que instaura a relação entre o mundo do autor, o do texto e o do leitor. A narrativa também pode ser pensada como o lugar onde as mediações ocorrem, pois com Ricoeur sabe-se que ali se inscreve uma dimensão temporal que é da ordem do humano, e com Genette distingue-se que é nelas que se instalam os modos, os contextos e os sujeitos.

Benjamin (1985) antecipou o momento crucial em que a experiência da comunicabilidade ganharia outras nuances. Para ele, mais do que o próprio romance, a informação é o que a ameaçaria. Nada tão contemporâneo, apesar de as constatações de Benjamin permearem a década de 40. Se o ato de narrar,

de acordo com as constatações de Benjamin, perde sua vitalidade no momento de exacerbação de uma prática cotidiana burocratizante e limitadora – processo vindo de um projeto visando à modernização do homem e do mundo – nos dias atuais, em meio a uma proliferação de narrativas, é o ato exacerbado de um narrar burocratizado, imposto pelo discurso jornalístico "oficial", que impõe a reflexão sobre si próprio (RESENDE, 2009).

As análises dos textos jornalísticos se detiveram especialmente em um segundo nível que trata de Genette, onde "narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto do discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição e de repetição (1995).[1] Trata-se de estudos que visam pensar a mensagem e seu conteúdo, ora porque advindos de determinados autores/jornalistas, ora porque partes de um ou outro veículo (RESENDE, 2009). Há também as reflexões que partem dos conceitos de objetividade e imparcialidade, que ajudam a definir o fazer jornalístico, além de incursões reflexivas sobre o texto da reportagem ou o lugar da crônica, que se tornam muitas vezes estanques, por tratarem de questões regidas pela ideia de gêneros.

Mas, para compreender o discurso em sua condição narrativa, defende Resende, estudos que consideram os dois outros níveis citados por Genette, o da narrativa como discurso e o da narrativa como narração, são cruciais. Na narrativa jornalística a forma autoritária de narrar histórias se mantém, e, de certa forma, com mais agravantes por apresentar-se velada. Envolto no real e na verdade como referentes, além de trazer a imparcialidade e a objetividade como elementos que operam sentidos, o discurso jornalístico tradicional coloca à disposição do jornalista escassos recursos com os quais narrar os fatos cotidianos. No jornalismo, a partir das reflexões de Resende (2009), trabalha-se com a ideia de construção de uma narrativa em processo, falando-se assim de

1) Com respeito à narrativa, Genette (1995) define três níveis que se deve considerar: o como, o quê e o quem. Trata-se, sob a perspectiva desse autor, de levarmos em consideração o discurso da narrativa, onde é preciso reflectir sobre o contexto e o modo narrativo, além de considerar o sujeito que narra a história. Para Genette, "num primero sentido, (…) narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimento.

uma necessária dialogia, quando o que se pretende é considerar as possibilidade de encontro.

> (…) A menos de 50 metros, descendo a Rua Rio de Janeiro, uma faixa azul e branca está amarrada a dois postes e outra perua expõe um símbolo diferente: uma raposa aparece em todos os objetos. A mesma gana do inimigo vai na boca desses outros homens:
> - Ganha raposa, tranquilo.
> A calçada do Bar Nice se estica até o trechinho chamada Esquina dos Milhões, concentrando grupinho de dois, três homens que, de comum, tratam de assuntos ligados a dinheiro, política e futebol, misturando ambiciosos, homens públicos ou apenas executivos, paletó e gravata, comerciários, vendedores de bilhetes de loteria. Os que mexem com futebol trazem, quase todos, um caderninho e vão anotando, furtivamente, os seus palpites..
> Apostadores, atilados, acertam até as minúcias de números e cifras. Apostam quase tudo – quem marcará o primeiro gol, quem cobrará a primeira falta, a quem favorecerá o primeiro escanteio. Silenciosos, minuciosos, desconfiados, sérios, eles vão tomando toda a calçada.
> (JOÃO ANTÔNIO, *Realidade*, nº 33, dezembro de 1968, reportagem É uma revolução, págs. 80 a 94)

Há um narrador na cena que remete o leitor ao local o faz ver, quase em *traveling*, o que acontece nalguma região da Belo Horizonte da década de 70, em uma reportagem escrita por João Antônio sobre o clássico de futebol entre Cruzeiro e Atlético. Nos enunciados que tecem o texto, o leitor se encontra próximo do fato. O discurso indireto concede a certeza de que alguém observa a cena e a transforma em história. Olha e conta em detalhes o que se passa. Uma troca de olhares entre quem conta e quem lê. Gesto que faz refletir o processo dialógico inerente aos enunciados e fortalece a dialogia própria do ato jornalístico, embora seja um exemplo de jornalismo transgressor aos padrões burocráticos firmados em rotinas de redação. Ato que parte de um sujeito real, o jornalista, que, por estar no mundo e, portanto, com o Outro, escreve sobre o que vê. Stam (1992), citado por Resende (2009), dirá antes, "o autor (…), como o

eu concebido por Bakhtin, não é entidade estática, mas, uma energia disponível, que existe em interação com outros eus e personagens".

2.4 As escolhas de João Antônio

Para a pessoa que capta o acontecimento a partir das notícias que recebe dos jornais, por exemplo, o acontecimento necessariamente deve ser publicado em forma de uma unidade jornalística. Nesse caso, ainda pensando nas afirmações de Alsina, sua publicidade é condição *sine qua non*, embora a comunicabilidade e a publicidade estejam conectadas. E para ser publicizado nos meios, o acontecimento precisa ser único, extraordinário. Ou pelo menos deveria ser assim. Mas, sendo assim, o extraordinário é que faz o acontecimento ou o acontecimento que faz o extraordinário? A realidade extraordinária se torna um acontecimento ou o que acontece é o aparecimento de um fato que se apresenta de forma extraordinária como acontecimento?

Há aqueles acontecimentos que se realizam para se tornar notícia. Uma explosão terrorista ou uma catástrofe natural, com grande número de mortes, é acontecimento fadado a virar notícia. Mas, também, a mídia é capaz de criar um acontecimento-notícia ou, ao menos, no processo de produção da notícia haver interferências na escolha de determinado acontecimento que, no final, não teria força suficiente para se transformar em notícia. Interferência na valoração do acontecimento e interferência na própria produção do acontecimento por parte da mídia. Mas é certo dizer que, em ambos os casos, os meios de difusão do acontecimento são extremamente eficazes por parte dos meios, se multiplicando com extrema facilidade.

Alsina (2001) fala de uma comunicação do acontecimento. Seria também certo dizer uma produção midiática do acontecimento. Na ideia de Gomis (1991) de que não são os meios que dependem da notícia mas sim as notícias que dependem dos meios, é perfeitamente factível que haja uma "redundância midiática" (ALSINA, 2001), transformando o acontecimento jornalístico em eco de diferentes vozes. No caso das notícias de última hora, por exemplo, um

parte de seu sucesso resulta do fato de que, no outro dia, os demais meios de comunicação darão continuidade a essas mesmas notícias.

Uma sociedade não pode viver sem uma situação presente que a envolva e lhe sirva de referência. É preciso sempre haver ações em curso e sempre há a necessidade de interação com elas. Os meios, então, têm essa função de mediação, rodeando essas pessoas de um presente contínuo através dos acontecimento, como define Gomis (1991). Cada acontecimento precisa ser bastante novo ao ponto de impressionar e bastante velho ao ponto de que possamos conhecê-lo e comentá-lo, ou seja, uma maneira de os assimilar e os dominar. Entretanto, os meios tem formas próprias de valoração da notícia e de escolhas dos acontrecimento que virarão fatos e depois notícias.

Nem todos os acontecimentos servem como ou podem vir a ser notícias. Isso não está relacionado ao maior ou menor importância que esse acontecimento tem. São sim as necessidades técnicas dos meios, a sua estrutura de trabalho, as suas limitações de captar a realidade é que influenciam diretamente na escolha do acontecimento que vai virar fato e notícia posteriormente. Walter Lippmann (1969) lembrava que os repórteres não eram videntes, não tinham uma bola de cristal para perceber o mundo no momento em que quisessem. Antes de os acontecimentos serem convertidos a fatos e a notícias, é necessário que se notem de um modo mais ou menos abertos. As notícias, no exemplo de Lippmann, não nos dizem como germina a semente no solo, mas podem nos dizer quando surge o primeiro caule na superfície. É preciso existir um caule na superfície do solo e tem que haver alguém disposto a vê-lo.

Um pensamento, por mais genial que seja, não é um acontecimento, não será um fato e muito menos será uma notícia. Mas uma palavra em público, ainda que desproposital, pode vir a ser. Outro exemplo de Lippmann: as más condições de trabalho não são acontecimentos, mas podem virar fato noticioso se o ministério da saúde comunicar uma série de mortes numa hipotética região industrial. A falta de uma intervenção desse tipo não produzirá fato suficiente para que sejam transformados em notícias, pelos menos enquanto os trabalhadores não se organizarem para um protesto em frente à empresa.

Nem todos os acontecimento são percebidos e, portanto, não avançam na esfera semiótica. E dos percebidos, ainda que avancem, nem todos viram fatos

suficientes para se transformarem em notícia. Gomis (1991) lembra que se um acontecimento suscita comentários, é notícia. Se não suscita, não é notícia, ainda que seja impressa como tal em um jornal. Nesse caso, não produz os efeitos sempre esperados de uma notícia, ou seja, os efeitos que deram origem à existência das mesmas.

Embora estivesse inserido nas rotinas de produção – no ambiente da redação, no levantamento de dados para a composição de matérias, na edição final – João Antônio não se inseriu completamente nos processos convencionais de escolhas de notícias e personagens. Assim como a maioria dos jornalistas do universo da *Realidade*. O que não era acontecimento pautável para jornais e revistas transformava-se em capa na revista. Como a descrição de um parto e o sofrimento da mulher ao ter um filho. Ou passar alguns dias perambulando pelo cais do porto para contar em detalhes a prostituição, as brigas, os amores, a rotina das ruas próximas ao cais do porto. A vida dos personagens que faziam a dinâmica do cais foi exposta em uma reportagem de seis páginas na *Realidade*.

Para chegar às beiradas, João Antônio utilizava experiências novas do fazer textual no jornalismo. Trata-se de duas tendências narrativas em que o elemento literário é peça decisiva na produção jornalística: o *New Journalism* e o romance-reportagem brasileiro dos anos 1960/1970. Em "Um dia no cais", ocorre o diálogo com tais tendências. O autor propaga um ideário de criação jornalística muito próxima dos ditames textuais das duas experiências.

> De longe em longe, uma locomotiva a óleo diesel apita, modorrenta, e vem furando para as luzes na zona do cais:
>
> - Êpa!
>
> Um menino branco se esforça, sobre do selim para o cano, mete os peitos contra o guidão, se enverga, equilibra a sacola na bicicleta e corta de fininho o cais. Vai que vai embora. Está quase sozinho com as luzes no comprimento dos paralelepípedos, gozando nas curvas. O menino mais o seu calção e a sua japona , seu cabelo cortado rente, sua campanhia, trim-trim nas esquinas que atravessa. (JOÃO ANTÔNIO, *Realidade*, nº 30, setembro de 1968, págs. 98 a 112)

O texto de João Antônio sempre esteve permeado com características como a documentalidade do real, o forte apelo verificável e o grande impacto impressionista. Notam-se narrativas que entrecortam nuances de uma realidade social sufocada, degradada, por vezes. Os narradores e personagens se autoflagelam na ânsia em mudar a trágica vida que os rodeia. O retrato documental de tais cenários evidencia uma busca pelas beiradas. Do ponto de vista semiótico, mostra a criação de camadas a partir das realidades vista nas ruas, passando para o tratamento textual que vagueia entre o jornalismo e o literário e chega na camada de interpretação, onde o leitor tem acesso à uma verve diferenciada do padrão jornalístico produtivo vigente.

O *New journalism* por vezes muito tentou essa quebra de ruptura entre o a rotina produtiva e o experimentalismo. Exemplos? "A Sangue Frio", de Truman Capote, "Um Tiro na Lua", de Norman Mailer. Talvez a diferença esteja na concepção de retrato-reportagem-crônica proposta por João Antônio, inclusive em "Um dia no cais". A reportagem adquire faceta documental-jornalística na ligação do repórter com o cronista e seus personagens. João Antônio percebeu que a linguagem ascética dos jornais não servia para descrever a vida das ruas, assim como seu estilo supostamente coloquial desprezava a fala do povo. Para ele, o texto jornalístico e a própria estrutura industrial da grande imprensa, que a tornava solidária com os interesses da classe dominante, impediram essa aproximação com a realidade brasileira.

Foi essa uma característica incorporada ao jornalismo brasileiro há muito tempo. Traquina (2005) lembra que o campo jornalístico começou a ganhar forma nas sociedades ocidentais, durante o século 19, com o desenvolvimento do capitalismo e, concomitantemente, de outros processos que incluem a industrialização, a urbanização, a educação em massa, o progresso tecnológico e a emergência da imprensa como *mass media.* As notícias tornaram-se simultaneamente um gênero e um serviço; o jornalismo tornou-se um negócio e um elo vital na teoria democrática; e os jornalistas ficaram empenhados num processo de profissionalização que procurava maior autonomia e estatuto social (TRAQUINA, 2005).

A tentativa de fusão entre jornalismo e literatura permanece até o fim de sua trajetória jornalística, em meados da década de 70 – depois João Antônio

voltou como cronista, contista, articulista e, por vezes, freelancer. Percebe-se que o jornalismo é, para João Antônio, elemento de práxis textual e, também, de reflexão sobre sua atividade, com tendências textuais que rodeiam a interface entre a narrativa jornalística e o confeccionar da ficção: características fortes do *New Journalism* e o romance-reportagem brasileiro. Há um esforço de João Antônio em minar alguns paradigmas do jornalismo da época, como a objetividade, por exemplo. Talvez isso possa se explicar pelo que Meditsch (1992) chama de singularidade do jornalismo, ou seja, a construção de uma notícia parte de uma singularidade, de um específico, para depois se generalizar e ser capaz de situar o fato no tempo e na história.

> Todo o conhecimento social, e o jornalismo é um conhecimento social, envolve determinado ponto de vista sobre a História, sobre a sociedade e sobre a humanidade. E como a humanidade e a História são processos que estão em construção, naturalmente não existe um jornalismo puramente objetivo, ou seja, um jornalismo que seja absolutamente neutro. Isso não acontece por motivos de ordem psicológica, como dizem os manuais. Não é porque o indivíduo está psicologicamente envolvido com o fato, mas porque toda a forma de conhecimento pressupõe também um posicionamento do sujeito diante do objeto. Essa é a razão mais profunda porque o próprio jornalismo implica uma visão ideológica, implica um posicionamento ético e político sobre a realidade (MEDITSCH, 1992).

Outro diferencial da práxis de João Antônio em relação ao *New Journalism* é a proposta de uma espécie de ruptura, no qual o jornalismo deve estar alicerçado pelo elemento da investigação aguda da realidade. "Acho, sim, que os meios de obter informação, de ir lá, revirar a lata de lixo que é a nossa sociedade, este sim, pode até ser um procedimento jornalístico (desde que em suficiente profundidade). Mas os meios de fazer, não podem parar na técnica jornalística"[2].

Ao se retratar como puro tradutor objetivo do acontecimento, o jornalista constrói o *status quo* do processo produtivo jornalístico. Como jornalista

2) Entrevista ao Diário Popular, 1982.

de beiradas, João Antônio salientou que a imersão social, em seus caminhos tortuosos, seria o objeto a ser percorrido pela sua caneta. Assim, o modelo paradigmático do *New Journalism* tem profunda similaridade com o que prega mas não seria a mesma coisa. "A não ser que ela (reportagem) renove, tome caminhos outros, crie e recrie em cima do real bruto e imediato".

João Antônio percorreu caminhos menos óbvios e formou outras camadas no que Henn (2012) definiu como "acontecimento no campo do sensível". É possível pensar em camadas de acontecimento e de suas narrativas para além e aquém da vocação referencial do jornalismo. Tradicionalmente, o acontecimento estaria vinculado àquilo que se entende como mundo real, via de regra situado no campo da singularidade concreta da secundidade peirceana. Entretanto, há entrelaçamentos da cultura e da dimensão qualitativa dos signos que podem colocar o acontecimento e suas narrativas em outros níveis. "As narrativas do acontecimento podem revelar camadas menos óbvias e propiciar fruições em nível qualitativo". (HENN, SALLET, 2012).

Para Bulhões (2007) a prática da reportagem, como na de João Antônio, ocorre como uma ferramenta de apreensão de seu universo específico, corrosivo, a trabalhar com aspectos, também muito específicos, de atividade jornalística. Operando com o documental circunstanciado, a escrita literária de João Antônio é também jornalismo. Trata- se, é claro, de um modo *sui generis* de jornalismo, pois opta por uma atitude de imersão na realidade com a qual depara ao se contagiar com a linguagem do excluído.

Há que se salientar a natureza da estratégia de produção textual de João Antônio, a partir dessa imersão nos personagens das bordas da sociedade. Para Van Dijk (1990), há dois componentes da memória que distingue os patamares textual e situacional, que pode encaixar perfeitamente no processo joãoantoniano de escrita: uma memória episódica ou pessoal e uma memória social. A primeira é uma memória de descodificação, processamento e interpretação de *inputs sensoriais*, a parte da memória que reúne crenças sobre existências concretas (fatos, eventos, situações) em que participamos, que testemunhamos ou recebemos pelos discursos de outros. A memória social, também designada de memória semântica, reúne conhecimentos gerais, atitudes, ideologias, normas e

valores que partilhamos com membros dos grupos, organizações ou culturas a que pertencemos.

2.5 Controle social na redação

O jornalismo convive com um trauma que atua diretamente no processo produtivo de uma redação. Há um controle social nas redações que leva os jornalistas a seguirem uma cartilha de normas e regras para esta ou aquela reportagem não saiam fora dos padrões definidos pela direção da empresa. E não apenas pela escrita, mas pelo proprio comportamento do jornalista dentro e fora das redações.

O sociólogo Warren Breed publicou em 1955 um estudo sobre o assunto. "Como se mantém uma política informativa em uma redação?", se pergunta Breed (SCHRAMM, 1960). Depois de conversar com mais de uma centena da jornalistas de diferentes meios e de outras observações, o sociólogo concluiu com uma explicação mais ou menos esperada. O novato que chega à redação e que geralmente não é escolhido por suas ideias ou preferências é introduzido ao ambiente de trabalho e trata de se adaptar rapidamente para ver seu trabalho reconhecido. Se trabalhar depressa e bem ganhará novos postos e prosperará na carreira. Depressa quer dizer com segurança e exatidão, de modo que outro não tenha que refazer ou complementar o seu trabalho. Bem significa fazer como faria o seu superior ou fazer da forma como seu superior gostaria que fosse feito.

Breed constatou que esse superior teria sido antes repórter novato e já adaptado aos costumes e tradições vigentes na casa. De algum modo são importantes no ambiente as diretrizes da empresa e as manias do diretor ou do editor, por isso a conformidade com tudo isso não é automática. Os repórteres tendem a ser mais liberais na redação do que seus chefes e podem justificar as normas de ética jornalística difusamente vigentes para defender textos ou temas que não se ajustem propriamente ao todo na política informativa que está se seguindo.

Se a conformidade não é automática, a socialização do jornalista com as normas de trabalho se produz até certo ponto de forma rápida. Provavelmente ninguém disse ao repórter exatamente como funciona a política vigente na

emprea. Os jornais normalmente não têm cursos de preparação. Pode até haver algum tipo de manual de práticas. O que faz o jornalista novato é se antecipar e tentar aprender o que se espera dele, a interiorizar os direitos e obrigações de sua função, de tal modo que consiga atingir prêmios e evitar sanções. Como o repórter costuma ler o jornal que trabalha, pelo menos o repórter que busca ascender, ele efetua o seu próprio diagnóstico das características da publicação em que atua.

Algumas iniciativas da direção com os repórteres mais antigos, constatou Breed, servem também como guia. Um gesto, um comentário oblíquo ou marginal resultam em orientações. Além disso, há coisas que se publicam e outras não. Também resultam orientações sobre os modos de tratamento de uma informação. Assim, o jornalista se inteira e perpetua a política editorial da empresa. Restaria saber, então, porque ele a segue. Breed oferece muitas razões para explicar esse fenômeno. Uma delas é de que o diretor é geralmente o proprietário e tem o direito de esperar obediência de seus contratados. Também conta os sentimentos de respeito estima a seus superiores. A gratidão de ser contratado ainda jovem e muitas vezes sem a experiência devida para a função ajudam a promover a conformismo. E ele também tem aspirações de subir na empresa. E a promoção se consegue com informações internas interessantes. Conseguir tais informações é uma maneira de melhorar e seria lógico ajustar-se ao que se espera dele em relação à política do periódico.

Outra razão finalmente propícia para o conformismo, na visão de Breed, é a natureza agradável e atrativa da profissão. A redação é um lugar de amigos, onde todos são tratados como companheiro. Os jornalistas normalmente gostam de seu trabalho. Eles estão em volta de grandes decisões sem ter a responsabilidade de tomá-las. Tocam no poder sem necessitar usá-lo. Assim, a moral do trabalho é alta. Alguns até poderiam ganhar mais em outra profissão. Mas saber que muita gente presta atenção em seu trabalho é o suficiente para se manter na função mesmo, muitas vezes, com o salário reduzido.

Há ainda, para Breed, uma razão complementar. A notícia é um valor. Ainda que não ocorra nada de especial, é preciso oferecer notícias que tenham gancho, todos os dias. É uma aventura, um jogo apaixonante a cada momento. Qualquer discussão fica em segundo plano quando salta aos olhos a notícia. A solidariedade

da redação se reforça nesse momento. Os jornalistas sabem que não estão sendo pagos para analisar a estrutura social, mas sim para dar notícia. A harmonia entre os jornalistas e seus chefes está cimentada no comum interesse pelas notícias.

João Antônio sempre manteve opiniões fortes sobre o que classificava como "pasteurização" do jornalismo de sua época. Criticava, além da normatização excessiva do trabalho dentro da redação, também a aparente indiferença dos novos jornalistas com a profissão. Ele sentiu na própria pele o descaso de empresas com seus funcionários jornalisticas, como por exemplo, no dia em que recebeu o aviso de dispensa dos quadros do *Jornal do Brasil* , em 5 de maio de 1967, quando ainda era um dos mais prestigiados repórteres do "Caderno B". Esses e outros fatos gerados pelas administrações das empresas por onde passou tornou-o ainda mais cético ao jornalismo e ao sistema que mantém a produção de notícias.

Um outro episódio evidenciou a dura luta que João Antônio sempre travou com as rotinas jornalísticas. Em 1972, ele era editor da revista *Você*, da Editora Globo. Em memorando endereçado ao diretor da revista, João Rath, com cópias para o diretor Roberto Irineu Marinho, João Antonio reclama das condições de infraestrutura da revista e argumenta de que forma isso poderia interferir na qualidade do material produzido. Ele expõe as dificuldades em tocar a revista e os obstáculos para o cumprimento dos prazos em função da falta de pessoal. Com apenas três funcionários registrados – editor, repórter e diagramador – João Antônio relata que o que mantinha efetivamente a produção da revista era o material produzido pelos colaboradores fixos de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Novamente João Antônio estava inserido nas camadas que compõe o universo produtivo do jornalismo. Antes alheio aos meandros dos prazos de fechamento, rotinas de redação, ele agora precisava utilizar-se da burocracia que sempre criticou para tentar resolver problemas internos na revista onde trabalhava. Essa administração de pessoal e de produção serviu para ele perceber ainda mais as diferenças entre o jornalismo e a literatura no seu modo de fazer. E é justamente nesse período de tempo, entre 1972 e 1975, que surge dele as maiores críticas ao fazer jornalístico, que ele classificou como "burocrático e pasteurizado", quando perguntado sobre a produção de reportagens em publicações brasileiras. Essa

pasteurização, entendia, viria certamente do sistema normatizado de fechamento, da necessidade de espaços determinados para os textos, da interferência dos editores no material final e, claro, dos interesses políticos e econômicos envolvidos nas estratégias diretivas de uma empresa de comunicação.

2.6 Formas de escrita

João Antônio apresentava uma forma peculiar de narrativa do fato jornalístico. Talvez impulsionado pela paixão e experiência passada pelos escritos literários, seus textos jornalísticos incorporavam muitas características um pouco em desuso nas práticas rotineiras de redação que já valorizavam notícias curtas, com começo, meio e fim tabulados nas regras da pirâmide invertida. João Antônio muitas vezes bebeu do *New Journalism* para dar vazão a essa verve literária. Inclusive até cunhou um termo a partir de suas reportagens na revista *Realidade*: o conto-reportagem. Nesses textos, ele navegava entre um gênero e outro, criando camadas textuais diferenciadas, que poderiam muito bem ser caracterizadas como literárias ou jornalísticas.

Isso, obviamente, remete a uma breve discussão sobre os gêneros jornalísticos. A complexidade da sociedade modernidade, a partir de redes crescentemente interativas de trocas de interesses e intencionalidades, projeta-se inevitavelmente na dinâmica dos processos de criação e produção jornalísticas. Na atualidade do jornalismo impresso, há predominância entre relato e comentário de acontecimentos programados, previsíveis, controlados e/ou influenciados por sujeitos competentes e interessados (CHAPARRO, 1998).

Não é tarefa simples classificar gêneros, sendo eles jornalísticos ou não. É uma tentativa que vem desde a Grécia antiga quando Platão (1997), em *A República*, propôs uma classificação binária a partir da poesia épica, poesia dramática e poesia lírica. Seria o gênero sério, que incluía a epopeia e a tragédia, e o burlesco, do qual faziam parte a comédia e a sátira. Platão elabora essas categorias a partir da relação que cada uma delas estabelece com a realidade. Posteriormente o próprio Platão realizou uma nova classificação, baseada nas

variações entre literatura e realidade a partir do conceito de *mimesis*. Assim ele passou a classificar o gênero em dramático, narrativo e misto.

Discípulo de Platão, Aristóteles (2003) propôs uma nova classificação, em que elaborou o conceito que atravessou séculos e permanece como a essência dos gêneros: épico, lírico e dramático, em sua Poética, que se conhece até hoje como o princípio do estudo de gêneros. Na verdade Aristóteles dividiu a poética em tragédia e comédia e, ao referir-se ao épico Homero, demarcou nitidamente os gêneros. O épico, o lírico e o dramático resistiram bem ao tempo e diversas outras abordagens de gêneros se repetiram, sem muitas modificações ou inovações. Platão e Aristóteles foram os primeiros pensadores a estudarem o gênero. Definiram que todos os textos literários são uma narrativa do acontecimento, seja ele passado, presente ou futuro (MEDINA, 2001).

A partir das constantes releituras das teorias de gêneros, Staiger (*apud* SAMUEL) identificou "o lírico com o passado (recordação), o épico com o presente (rememorização) e o dramático com o futuro (tensão)". Na teoria literária, Costa Lima (1983) oferece um amplo estudo e passa pelos períodos de estudos dos gêneros. Desde Goethe que, depois de analisar as variedades poéticas apresentou as formas naturais do poético – a forma claramente narrativa, a forma que move o entusiasmo e a forma que age de forma pessoal, dividida em epos, lírica e drama; até Propp, que estudou as propriedades da narratividade; e, claro, por Staiger, que combinou as formas naturais de Goethe com outras correntes, para determinar as qualidades simples do poético (CHAPARRO, 2000).

O épico, o lírico e o dramático resistiram ao tempo, em diversas outras abordagens posteriores a Staiger. Chaparro (2000) cita um autor apenas como inovador nessa classificação: Northrop Frye, que propôs o acréscimo da ficção no elenco dos gêneros literários. No entanto, foi Todorov (1980) que iluminou a reflexão ao propor que gêneros são classes de textos com propriedades comuns. Ele coloca o estudo de gêneros no universo do discurso, definindo-os como "tipologia estrutural dos discursos". E a partir dessa definição, produz conceitos tão aplicáveis ao caso particular do discurso literário quanto ao discurso jornalístico que, pela mesma lógica, é também um caso particular. Mas Todorov adverte que as denominações, se tomadas como base exclusivas, são insuficientes para a caracterização dos gêneros. Sempre haverá riscos de

se confundir "tipos" com "gêneros" e também porque há gêneros que jamais recebem nome, enquanto há outros que foram confundidos sob nome único, a despeito das diferenças de propriedades.

Para Todorov, a questão das propriedades é fundamental. "Numa sociedade institucionaliza-se a recorrência de certas propriedades discursivas e os textos individuais são produzidos e percebidos em relação à norma que a codificação constitui. Um gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedades discursivas" (TODOROV, 1980). Um gênero pode ser caracterizado por um número maior ou menos de propriedades. Está assim implícita a noção de que os gêneros se formam pela existência de propriedades comuns nos tipos e se diferenciam entre si pela "oposição" das propriedades. "A canção se opõe ao poema por aspectos fonéticos; a narrativa de suspense difere do romance policial clássico pelo agenciamento de sua intriga; a autobiografia se distingue do romance pelo fato de o autor pretender contar fatos e não construir ficções" (TODOROV, 1980).

Os novos gêneros nascem das transgressões, bem lembra Todorov. Observada do passado, toda evolução é uma degradação. Ao olhar do presente, é criação de novos sistemas. A transgressão está quase sempre na mistura ou combinação de propriedades. Um exemplo: a tragicomédia. Mais um aspecto interessante na análise de Todorov: como instituição, gêneros são "horizontes de perspectivas" para os leitores e "modelos de escrita" para os autores.

Para Bakhtin (1997) gênero é um modo de organizar as ideias, meios e recursos expressivos, sendo uma espécie de força aglutinadora que estabiliza uma determinada linguagem. Para ele, em certo sentido, gênero orienta todo o uso da linguagem no âmbito de um determinado meio, pois é nele que se manifestam as tendências expressivas mais estáveis e mais organizadas da evolução de um meio. Bakhtin diferenciou a questão do enunciado como sendo a unidade real do discurso como processo e produto de interação verbal. "A enunciação é um produto da interação de dois sujeitos socialmente organizados. O discurso se molda à forma do enunciado – unidade real de comunicação verbal –, que pertence a um sujeito falante e não pode existir fora dessa forma". Então, o discurso pode ser entendido como uma linguagem em funcionamento numa

determinada situação ou processo de produção de significação. A língua é o instrumento dessa produção.

Para falar sempre utilizamos os gêneros de discurso, diz Bakhtin. Em outras palavras, todos os nossos enunciados dispõem de uma forma padrão e relativamente estável de estruturação de um todo. Dessa maneira, ele destaca a importância de uma forma padrão para os enunciados em termos de ponto de partida para entender uma língua, inserida em um determinado contexto sócio-cultural. Bakhtin diz que "os gêneros do discurso organizam nossa fala da mesma maneira que organizam as formas gramaticais (sintáticas)" (1997). A diversidade disponível dos gêneros, para ele, deve-se ao fato de eles variarem conforme as circunstâncias, a posição social e o relacionamento pessoal dos parceiros. "Há o estilo elevado, estritamente oficial, como há o estilo familiar que comporta vários graus de familiaridade e de intimidade (distinguindo-se dessa familiaridade)" (1997).

Que os gêneros são diferentes, há quase um consenso. Mas que eles não devem ser separados parece ser o fiel da balança nas discussões. Derrida (1980) brinca que os gêneros jamais podem ser misturados. Em seu trabalho sobre a "lei do gênero", o pesquisador afirma que os gêneros não devem ser hibridizados, "como um voto de obediência, como um voto de compromisso e fidelidade, sendo assim fiel à lei do gênero, ou seja, à lei da pureza" (DERRIDA, 1980). Mas em seguida ele reconhece que a pureza não pode ser mantida e que é impossível não misturar os gêneros. Derrida fala de uma "lei da lei do gênero", ou seja, a lei da impureza, o princípio da contaminação. Para ele o grande enigma dos gêneros é trabalhar com os seus limites: até que ponto um gênero não pode ser contaminado por outro gênero?

Para discutirmos mais detalhadamente os gêneros jornalísticos, podemos nos valer de algumas pontes. Uma delas é a sugerida por Teun Van Dijk, entre a pragmática e o jornalismo. Essa ponte pode ser um instrumento de análise precioso para a compreensão não apenas da ação, mas também dos gêneros jornalísticos. Outros autores lidam com o conceito de superestruturas na gramática do relato, mas Van Dijk trata da questão conectando-a com o jornalismo. Na sua proposta de superestruturas e macroestruturas, Van Dijk (1992) estabelece a ordem externa e interna do texto. "Superestrutura é um tipo de esquema abstrato que estabelece a

ordem global de um texto e que se compõe de categorias cujas possibilidades de combinação se baseiam em regras de formação convencionais (esquemas)". Já as macroestruturas são "estruturas semânticas num nível mais global", decisivas para a compreensão "real do texto". Pertencem ao campo da semântica textual.

As superestruturas pertencem à ordem externa do texto e as macroestruturas à ordem interna. A primeira se relaciona com a forma; a segunda, com o conteúdo. Van Dijk coloca a questão dos gêneros no âmbito das superestruturas. É o esquema da narração – para o relato dos acontecimentos – ; e o esquema da argumentação – para o comentário dos acontecimentos. Na sua gramática do relato, ele propõe as propriedades das espécies que usam o esquema narrativo: resumo, exposição, complicação, desenlace e conclusão moral. Já os esquemas da argumentação servem à lógica "problema-solução", cuja estruturação se desdobra num encadeamento de relações entre elementos como probabilidade, credibilidade, possibilidade, necessidade, legitimidade e suposição. As propriedades superestruturais do esquema argumentativo vão da justificação à conclusão, desdobrando-se as regras da justificação em propriedades como marco, circunstâncias, ponto de partida, fatos, legitimidade e reforço (CHAPARRO, 2000).

Alguns autores, especialmente brasileiros, insistem em tentar classificar os tipos de gêneros jornalísticos. As classificações quase sempre levam em conta paradigmas já derrubados nos recentes estudos jornalísticos, como aquele definido por Marques de Melo que reforça o mito de objetividade jornalística a partir de uma divisão baseada na reprodução do real (informativo) e na leitura do real (opinativo). Outra ideia ainda em voga é a questão do gênero que alguns autores definem como interpretativo, que teria a função quase única de aprofundar as notícias. Refutamos todas essas tendências para defender uma forma de simplificação na definição, embora isso não necessariamente conduza à superficialidade no trato do tema. Ou seja, uma definição pura e simples de informação e opinião.

Ana Mancera Rueda faz um apanhado interessante de autores espanhóis sobre os gêneros jornalísticos. Para ela, a teoria dos gêneros jornalísticos surge como uma proposta metodológica para a análise sociológica da inspiração quantitativa que se perfila com "uma doutrina filológica própria da sociolinguística, que serve

como instrumento eficaz não apenas para a análise quantitativa e quantitativa no campo das ciências sociais mas também para as valorações críticas de caráter literário e linguístico" (SANTAMARIA, 1990). Essa teoria permite sistematizar a produção jornalística, uma vez que favorece o desenvolvimento de protótipos projetados indutivamente de comentários históricos dos modelos publicados na imprensa. Cada gênero trata de responder a demandas sociais específicas, criando no leitor um determinado horizonte de expectativas (RUEDA, 2009).

Diante de múltiplas propostas para classificar diferentes escritos, Rueda (2009) defende que o principal motivo da discrepância está entre os conceitos de interpretação e opinião. Uma informação com elementos interpretativos pode, segundo ela, ser considerada um escrito subjetivo, enquanto um texto de opinião é suscetível de entender-se como uma interpretação objetiva do ocorrido. Portanto, a função interpretativa sobressai-se em qualquer texto jornalístico, já que o próprio ato de selecionar a informação que é publicada, um título e um lugar determinado no jornal é um ato de interpretação implícita.

Nessa linha, Chaparro (2000) é sintético ao definir a constituição dos gêneros jornalísticos, limitando-os à apenas duas categorias: o de relato e o de comentário. No primeiro, o texto jornalísticos relatando a atualidade, a partir da escolha de notícias a serem publicadas no jornal. Na segunda, o comentário sobre os fatos atuais. Ou seja, opinião e informação, "nada além disso". Para ele, mesmo os autores que classificam ou tentam sistematizar o saber jornalístico repetem-se na admissão de que há vários tipos de textos que são variações do relato e outro grupo de textos que são variações do comentário. Se o discurso é o dizer do fazer, então, os gêneros do discurso são formas de se dizer, para fazer. Assim, as razões predominantes das formas discursivas são as da eficácia: quando se diz, para fazer, a perspectiva inevitável é a do sucesso (CHAPARRO, 2000).

Dentro dessas duas vertentes do discurso jornalístico, relato e comentário, ainda na visão de Chaparro, surgem as chamadas "subespécies", a notícia e a reportagem. Na segunda, há uma ramificação ainda maior, sendo definidas como de acontecimento (*fact story*), de citação (*quote story*), de ação (*action story*) e de seguimento (*follow-up story*). Tanto a reportagem como a notícia situam-se na fronteira entre duas grandes espécies de relato jornalístico. Outros autores,

entretanto, divergem dessas fronteiras. Martinez Albertos (*apud* CHAPARRO, 2000), não estabelece fronteiras de forma entre notícia e reportagem, porque trabalha com o termo notícia como sinônimo genérico de informação, e numa pespectiva que nada tem a ver com estrutura do texto: "fato verdadeiro, inédito ou atual, de interesse geral, que se comunica a um público que pode considerar-se massivo, uma vez que haja sido recolhido, interpretado e valorado por jornalistas".

Já Vivaldi (1997) considera a reportagem o gênero jornalístico por excelência, "já que tudo o que não seja comentário, crônica ou artigo é reportagem que, em sentido lato, equivale a informação". No campo do relato, Vivaldi abre exceção para aquilo que chama de "estrita notícia que, quase sempre, se amplia e desenvolve em crônicas e reportagens". Chaparro (2000) defende que notícia "é o resumo informativo para a descrição jornalística de um fato relevante que se esgota em si mesmo, e para cuja compreensão bastam as informações que o próprio fato contém". A partir do entendimento do que seja notícia, podemos definir reportagem: "Relato jornalístico que espande a notícia, para desvendamentos ou explicações que tornam mais ampla a atribuição de significados a acontecimentos ocorridos ou em processo de ocorrência. Nesse sentido, desvenda contextos de situações, falas, fatos, atos, saberes e serviços que alteram, definem, explicam ou questionam a atualidade" (CHAPARRO, 2000).

O acontecimento alcança o seu ápice quando é estrategicamente divulgado, pois só então se realiza no seu significado político, cultural ou utilitário. O relato jornalístico faz, portanto, parte do acontecimento, potencializando seus efeitos transformadores enquanto processo capaz de alterar o estado das coisas, agindo sobre elas. A pragmática relaciona-se com a categoria da contextualização. Pragmática é o fenômeno das relações dos elementos discursivos com os usuários, falante produtor e ouvinte interpretador do enunciado e com as condições ambientais em que se produz a intercomunicação (LAMIQUIZ, *apud* CHAPARRO, 1998).

As análises mais recentes dos gêneros jornalísticos parecem concordar no ponto que leva à uma definição entre o informativo e o opinativo. A partir daí, como defende Gomis (1991), novos subgêneros são compostos, podendo formar-se em reportagens, grandes reportagens, editoriais, crônicas, e até charges. Para

Gomis os gêneros facilitam o trabalho em comum. Quanto mais se respeitem as convenções próprias do gênero – nascidas de uma relação peculiar entre conteúdo e forma – mais homogêneo resultará o trabalho da redação e mais confiança terá o receptor dessa informação, no caso o leitor.

Os gêneros jornalísticos representam também uma sedimentação da experiência do trabalho coletivo nos jornais ou revistas (assim como em outros meios), um domínio técnico que distingue o profissional do jornalismo com outro que também, por algum motivo, atua nas páginas de jornais ou revistas. Os gêneros são formas assimiladas pelo hábito, ou seja, o leitor ao ler o texto no jornal saberá se está se tratando de uma reportagem, de um artigo de opinião, de uma editorial que reflete a opinião do jornal ou da palavra de um articulista especialista em determinado assunto. O gênero serve basicamente para por ordem na estrutura de uma jornal ou revista, passando ao leitor um tom de organização e definição de quem faz o quê dentro da redação.

Mas não é a proporção da informação ou de um comentário que um texto contém que é determinante para classificá-lo. Para Gomis (1991), o fato principal para a classificação de um gênero é a função que determinado texto cumpre. É o juízo sobre o papel que representa, a contribuição que dá ao conjunto da interpretação jornalística em um meio de comunicação é o que decidirá se o conteúdo é informativo ou opinativo. O que um político diz em uma entrevista, por exemplo, é um comentário, mas os jornalistas oferecem ao público algo mais do que um comentário. Oferecem contextualização e informação sobre o fato. Para convencer o leitor, o editorialista recorda fatos, datas, informações. A função dessas informações é reforçar o argumento, preparar conclusões. Formam, pois, parte do comentário. Se classificam não por seu conteúdo, mas por sua função.

A notícia serve para comunicar com exatidão e eficácia um fato novo. Sua forma que adquire responde perfeitamente com a função que cumpre. Sua contribuição ao conjunto é conseguir com que o leitor ou ouvinte se informe com exatidão e rapidez dos fatos sucedidos e que possam interessar. O estilo puramente informativo com que se escrevem as notícias facilita a confiança do público. Os dados exatos são os que nesse momento interessam ao leitor. Mas há também necessidades informativas que apenas a notícia não satisfaz. O leitor quer sentir, ver, entender as coisas como se estando no local do acontecimento.

Compreender as articulações de uma série de fatos e as circunstâncias em que se produziu. Essa é a função de uma reportagem.

A reportagem representa uma dupla aproximação. O repórter, como sugere Gomis (1991), chega ao local dos fatos, percebe seus atores, suas circunstâncias, pergunta, apura, anota dados, os relaciona, e depois com tudo formatado em uma acurada observação e percepção a partir das expectativas do leitor, dá forma à história. Utiliza recursos da literatura e de uma liberdade textual para que o público veja, como ele viu, o fato. Sentir sensações dos protagonistas, observar as cenas que percorreu o jornalista, saber a configuração do ambiente em que se passou o fato.

Nessa perspectiva que permeia informação com opinião, especialmente a partir do conceito de Chaparro, pode-se dizer que João Antônio atravessou os limites e as fronteiras entre o opinativo e o informativo por meio de um estilo próprio de escrita, um modelo até certo ponto transgressor no jornalismo, mesmo levando em conta as novas concepções de até então do *New journalism*. Isso se caracteriza na construção da narrativa do jornalista, interpassando gêneros, hibridizando-os através da descrição acurada dos personagens, dos locais onde eles viviam, das feições de cada um mas, mais do que isso, na linguagem que eles empregavam e que era reproduzida nos textos, como as gírias e a maneira de agir na cultura do personagem.

3. Literatura ou Jornalismo?

A referência ao mundo real bem que poderia ser a argumentação fundamental para diferenciar o jornalismo da literatura. É uma referência estruturante do jornalismo e, alguns casos, da literatura também. A diferença está na forma e no estilo dessa referência ao real. Ponte (2004) afirma, citando Meyer (1992), que a obra literária ficcional tem uma autocontextualização, ou seja, os problemas tratados no texto literário são-lhe imanentes, à apresentação sucede a resolução do problema, qualquer que seja. A informação jornalística é fragmentada, exige capacidade de contextualização, implica um leitor que se supõe informado, capaz de integrar sucessivas vagas de fragmentos informativos e de neles inscrever narrativas que vão sendo construídas, seja dos eternos conflitos de interesses seja dos insondáveis mistérios da natureza.

Essa dicotomia foi levada em conta por Shlesinger (1983), citada em Ponte (2004), na análise comparativa do terrorismo nas notícias, documentários, programas e ficção dramática na televisão britânica. O estudo diferenciava entre descrição aberta ou fechada e entre tratamento narrativo rigoroso ou vago. A aberta deixava espaço para uma perspectiva sobre o tema, os pontos de vistas alternativos ou contrários. Já a fechada oferecia apenas um ponto de vista, o oficial e dominante. A hipótese era de quanto mais "rigorosa" se apresentasse a narração, mais atrairia o telespectador para a conclusão escolhida pelo autor, editor ou apresentador. Os autores apresentam as categorias como correlacionadas, podendo-se aplicar tanto à realidade como à ficção. Concluíram que as notícias de televisão tendiam simultaneamente a serem fechadas e rigorosas, enquanto os documentários e as séries de ficção apresentavam maior flexibilidade.

O tempo e a relação com o leitor são outras diferenças que podem ser pontuadas entre jornalismo e literatura. O longo tempo da escrita literária se contrapõe ao curto espaço de tempo da escrita jornalística. O agora, o já está muito presente no processo produtivo do jornalismo, ao contrário da literatura. Há que se citar também o grau de imprevisibilidade afeita ao jornalismo em contraste ao que Marc Lits (1997) classifica de *opacidade literária*. Na estrutura narrativa, ele

sublinha a diferença entre os constrangimentos na organização estrutural de uma notícia de imprensa (titulação, lide, respeito pela cronologia e antecipação da informação essencial) e considera que estes elementos de composição limitam a capacidade de autonomia criativa, com os efeitos de suspense narrativo ser difíceis de aplicar. A dimensão comunicacional do jornalismo também afeta seu estilo: pressão dos constrangimentos externos, comercial ou oficial. O jornalista deve pensar no público a que vai se dirigir antes de satisfazer escolhas estilísticas pessoais. E escrever em uma lógica comunicacional.

Há também os embates do que é o real e a representação do real. A linguagem, ao tentar representar o real, funciona como uma espécie de mediadora da relação dialética entre sujeito e mundo real em contínua mudança. A idéia de representação carrega a de substituição, de reprodução, de figuração. A representação, ato simbólico, dá-se por meio de signos. Numa visão dualista do signo, pode-se dizer que a representação se dissolve no signo, constituído de significante e significado, representante e representado. Pode-se afirmar ainda, de acordo com Sato (2002), que a representação constitui um fato ou fenômeno de consciência, individual e social, que acompanha, em uma determinada sociedade, tal palavra (ou uma série delas) e tal objeto (uma constelação de objetos).

A relação entre representação e mundo representado é complicada. Uma coisa ou um conjunto de coisas corresponde a relações que essas coisas encarnam, contendo-as ou velando-as. Em vez de revelar o real, pode-se dizer que a representação, ao dar-lhe suporte, substitui a totalidade e a encarna, em vez de remeter a ela. Para Sato (2002), mesmo que se postule que a representação revela alguma coisa do real, é preciso ter em mente as condições que ela emerge. Basta lembrar que o autor já carrega em si certos implícitos de representação.

A vocação da notícia é representar o referente. Isso torna a notícia, em princípio, verificável. Ao exigir-se do jornalista o uso da terceira pessoa, o que garantiria formalmente a impessoalidade do discurso, tem-se como resultado um discurso esvaziado, ocultador do processo social que possibilitou a notícia. O "apagamento" das marcas do sujeito tem como resultado um efeito de objetividade, criando a ilusão de sua autonomia, de uma existência independente da linguagem. Através da objetividade desaparece, então, a distinção entre

aparência e realidade, entre fato e agente, entre substância e atributo. (SATO, 2002).

Apesar da vocação para o real, o relato jornalístico sempre tem contornos ficcionais. Ao causar a impressão de que o acontecimento está se desenvolvendo no momento da leitura, valoriza-se o instante em que se vive, criando a aparência do acontecer em curso, isto é, uma ficção. Além disso, o jornalismo é um produto industrial e precisa de esquemas para a captação de notícias, processos bem estruturados onde a fonte ocupa um lugar de honra. Mas essas fontes podem constituir posições estereotipadas, como consulta a um especialista, onde a ação quase não aparece, apenas a linguagem como reforço, redundância.

3.1 Realismo no jornalismo

É fato que o realismo e o jornalismo andaram juntos desde que os primeiros jornais descobriram a arte da reportagem. Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Émile Zola, Leon Tolstoi, Mark Twain, Eça de Queiroz, Lima Barreto. É do realismo a proposta de descrever a vida como ela é, estimulando a percepção de mundo real, das crises políticas e sociais. Na literatura, há uma espécie de código de realismo pelas marcas do sujeito, personagem, composição, tempo, espaço, escrita. Esse código, segundo Mitterrand (1997), citado por Ponte (2004), sustenta-se no imaginário de um narrador obrigado a dar à ficção as aparências da realidade e que simultaneamente reivindica a liberdade de seu olhar e do seu julgamento. A legitimação deste lugar de observador controlado da realidade foi reivindicada por muitos autores realistas europeus.

Contemporâneo dessa corrente literária, o jornalismo emerge no século 19 orientado para o relato dos fatos e vai encontrar no realismo alguns de seus paradigmas, como o "espelho" da vida. É relevante, portanto, a análise da construção da coerência referencial no discurso jornalístico. Enquanto a coerência remete para a relação do texto com o mundo, a coesão refere a articulação interna do texto pelas ligações entre frases. Van Dijk (1990) mostra como a coerência e a coesão das notícias se apresentam de forma singular m comparação a outros relatos, na substituição do registro cronológico por critérios de relevância e

por relações de especificação que acompanham as relações condicionais ou temporais, essenciais ao desenvolvimento de uma narrativa.

Como o romance realista, o texto da notícia necessita ter coordenadas de espaço e de tempo, da definição precisa de lugares, de distâncias, perspectivas para a determinação de histórias, de personagens, na criação de um efeito de real, como chamaria Barthes (1970). A sua singularidade no tecido narrativo designa uma questão de maior importância na análise das narrativas. Tudo é significante e se houver áreas insignificantes há que se interrogar qual a significação dessa insignificância. (PONTE, 2004).

Como no realismo literário, o jornalismo sustenta-se na capacidade de descrever. No jornalismo a descrição não opera como um ornamento ou uma pausa entre os elementos decisivos do texto mas como elemento constitutivo de uma ilusão de real, de se ter "estado lá". Isso está explícito na reportagem, no relato, na entrevista, no texto argumentativo de um editorial. Por tudo isso, é importante pensar a descrição e a ilusão referencial no contexto da representação da realidade. A ilusão referencial é construída por processos de autenticação como a redundância, a exploração de um certo atraso de sentido, particularmente em reportagens e *fait-divers,* por uma temporalidade dinâmica e personagens que funcionam como substituto romanesco, pela evocação de histórias paralelas e o recurso de testemunhos. (PONTE, 2004).

À medida em que as feições industrias tomavam forma em meados do século 19, o jornalismo impresso e a literatura se aproximam mais. O texto jornalístico evoluiu da notícia para a reportagem, surgindo a necessidade de modificações nas técnicas de tratamento da mensagem dirigida ao leitor. Os jornalistas sentiam-se inclinados a se inspirar na arte literária para encontrar os seus próprios caminhos de construção da realidade. Muitos escritores encontraram no jornalismo, de outro lado, um eventual meio de subsistência e um canal para aprimoramento e promoção do talento literário.

No Brasil, por exemplo, Machado de Assis começou a vida profissional como aprendiz de tipógrafo e revisor de jornal, enquanto praticava a arte literária em versos e novelas. E não apenas ele. A partir de 1850 até o final do século 19, trabalharam em jornais alguns escritores como José de Alencar, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Antônio de Almeida. A literatura

e a imprensa confundem-se até os primeiros anos do século 20. Muitos jornais abriam espaço para a literatura, produzindo folhetins, suplementos literários.

A confluência entre jornalismo e literatura repousava na boemia artística. Mas foi uma época em que o jornalismo absorveu elementos do fazer literário transformando-os, aproveitando-os para incorporar às técnicas de redação. Segundo Lima (2004), é possível estabelecer hoje três categorias de obras quanto ao emprego de recursos literários: as puramente de ficção, que tratam de produtos imaginários elaborados pelo escritor; as jornalísticas, que se apropriam dos recursos literários para reportar melhor a realidade; e as que mesclam a ficção e o factual. Tom Wolfe (1973) fala de uma literatura denominada de realismo social, onde o escritor engloba elementos reais e ficcionais, amparado em experiências da vida cotidiana. Os romancistas do realismo social realizavam, na visão de Wolfe, um verdadeiro trabalho de captação do real, como se fossem repórteres de seu tempo:

> Os romancistas aceitavam rotineiramente a desconfortável tarefa de fazer reportagem, "cavando" a realidade simplesmente para reproduzi-la direito. Isso era parte do processo de escrever romances. Dickens viaja a três cidades do Yorkshire, usando nome falso e fingindo estar procurando escola para o filho de um amigo viúvo, a fim de entrar nos mal-afamados internatos do Yorkshire para coletar material para o livro "Nicholas Nickleby" (WOLFE, 1973).

O romance de realismo social da época exercia um papel de reprodução do real de forma semelhante ao da reportagem de hoje. A imprensa europeia e norte-americana do período de 1840 a 1870 ainda estava evoluindo e a reportagem surgiria mais à frente, voltada à presentificação, ancorada no relato da informação factual, como extensão da notícia (LIMA, 2004). A literatura era, então, o canal de transmissão e da construção do real. O relato dos acontecimentos, o acompanhamento do cotidiano, a elucidação do que acontece com uma sociedade em constante transformação, os efeitos das mudanças nos indivíduos e nos grupos sociais.

Esse viés de realismo social se deu especialmente na capital do Império, Rio de Janeiro. A cidade estava em ebulição política e social. A grande migração causada pela abolição da escravatura e a crise cafeeira desencadeou uma enorme mobilização de pessoas, boa parte afluindo para o Rio de Janeiro, onde se fundiam com um já volumoso contingente de escravos recém-libertados, além dos sucessivos magotes de estrangeiros, "que a previdência dos proprietários pressagiosos da Abolição e as vicissitudes europeias arrastavam vacilantes para o porto do Rio". (CEVCENKO, 1989).

A própria especulação fiduciária que se seguiu à instalação da República atuou como catalisador populacional, atraindo aventureiros e mão-de-obra desocupada de toda a parte. Isso trouxe problemas sociais gravíssimos, como o aviltamento dos salários, falta de moradias e condições sanitárias, fome, desemprego, miséria. Um cenário perfeito para o surgimento de textos ácidos, irônicos, críticos, levados aos jornais da época e personificados por jornalistas e escritores como João do Rio e Lima Barreto (como veremos mais adiante).

Tanto no Brasil, quanto na Europa, principalmente, os escritores haviam conseguido desenvolver uma receita em que os costumes, a linguagem, os personagens eram descritos apoiados por um realismo detalhado, extraído do cotidiano. Essa tradição do realismo social definharia na Europa a partir de 1870, já que parte da comunidade literária se inquietaria porque o romance estava se tornando muito limitado ao cotidiano e perdendo uma missão maior, moral, mítica, que teria a cumprir. A agonia iria até por volta de 1920. Curiosamente, do outro lado do Atlântico o realismo social voltou a criar raízes, após a 1ª Guerra Mundial, atingindo seu auge na década de 30, por meio de nomes como William Faulkner, John Steinbeck, Ernest Hemingway, William Saroyan. Em final de análise, esse burilamento da característica europeia trazida além-mar seria o embrião dos que muitos defendem como um novo gênero jornalístico, o livro-reportagem.

3.2 *Testimonio* latino-americano e *New journalism* norte-americano

Em um espaço de tempo de aproximadamente 20 anos, entre 1955 e 1975, pode-se detectar tanto na América Latina quanto na América do Norte dois tipos de jornalismo literário, paralelos, mas que surgiram de forma eficiente para registrar transformações sociais, políticas e econômicas. Entre os mais notáveis autores desse trabalho nos Estados Unidos estão Truman Capote, Tom Wolfe e Norman Mailer. Já na América Latina se destacaram Gabriel Garcia Márquez, Rodolfo Walsh e Miguel Barnet. Esse grupo produziu atraentes narrativas de não-ficção e estiveram na vanguarda do movimento em todo o mundo nesse período.

Mas, apesar de os dois grupos recorrerem a técnicas semelhantes e dispositivos associados ao jornalismo literário – construção cênica, transcriação completa do diálogo e um ponto de vista unificado, por exemplo – os contextos políticos e culturais em que suas histórias foram escritas eram muito diferentes. Isso resultou em diferenças na natureza de seus projetos narrativos. Um dos aspectos principais foi a divisão entre a democracia e o autoritarismo, o que pode explicar parte das diferenças de narrativa. (CALVI, 2010).

Seria eufemismo dizer que a década de 60 testemunhou extremos culturais, sociais e políticos nos Estados Unidos. Eram anos da Guerra do Vietnã, da contracultura e ascensão do conservadorismo político. Em algumas publicações também foram tempos de *New journalism,* quando surgiu narrativas mais intimamente sintonizadas com a nova realidade na América que o romance realista não poderia suprir. Também a ascensão da radiodifusão e da televisão entrou nessa equação, especialmente para atender a crescente demanda por notícias de última hora.

Essa mesma época foi um momento de *boom* da leitura na América, refletindo no aumento de alunos nas faculdades e na publicação crescente de livros, resultando em um público mais ansioso em ter acesso a formas alternativas de narrativas, como o *New journalism*. Esse tipo de narrativa poderia explicar melhor e mais detalhadamente os acontecimentos vertiginosos ao redor da sociedade norte-americana. Ou seja, explicar as novas realidades sociais. Da mesma forma as décadas de 50 e 60 foram de mudanças na América Latina. Foi

época de ascensão dos regimes autoritários em diversos países, o que submeteu os medias a uma censura severa e restrição na liberdade de escrita em jornais ou revistas.

Ao mesmo tempo, muitos dos avanços positivos registrados nos Estados Unidos também estavam acontecendo na América Latina. Entre 1961 e 1970, o número de latino-americanos a ler jornais e possuir receptores de rádio e televisores triplicou. Durante esses anos, o interesse teórico e político dos governos latino-americanos na construção e melhoria dos meios de comunicação também cresceu exponencialmente à medida que essas redes de conhecimento promoviam alfabetização e desenvolvimento econômico. Esses fatores fizeram surgir novos tipos de leitores, mais críticos e que incentivou um *boom* literário latino-americano, que inclui novas formas de jornalismo. Mas essas mudanças, semelhantes às ocorridas nos Estados Unidos, eram parte de um contexto social, político e cultural muito particular, um contexto que o jornalismo narrativo da América Latina criava um modelo muito original.

Se a Guerra do Vietnã foi um ponto importante na constituição do novo jornalismo norte-americano, a Revolução Cubana, em 1959, tinha pelo menos um papel equivalente, se não maior, no desenvolvimento e institucionalização de uma tradição de jornalismo literário. A não-ficção militante na América Latina pode ser rastreada pelo menos até 1845, quando o escritor e político argentino Domingo Sarmiento escreveu sua obra-prima, "Facundo". Desde então, o gênero evoluiu em muitas formas diferentes, incluindo a do *testimonio*, ou testemunho, que tem algumas semelhanças ao que hoje chamamos de jornalismo literário ou narrativo. A partir de 1950 ele iria evoluir em diferentes linhas políticas que se reflete no trabalho de dois escritores canônicos, Gabriel García Márquez, em sua obra "A História de um Náufrago", e Rodolfo Walsh em seu "Operación Masacre".

O resultado direto da revolução em Cuba foi a sistematização e consolidação do *testimonio* político, um gênero literário em círculos latino-americanos que tem um exemplo claro em "Cimarron", de Miguel Barnet, publicado em 1966. Tal sistematização e consolidação surgiu a partir do projeto "Casa de las Américas". Através desta organização oficial do governo cubano foram destinados prêmios a diferentes expressões artísticas, principalmente experimentais, desde que fossem

"retratados os problemas latino-americanos." Já alguns meses após a revolução, tanto o governo cubano e Casa de las Américas se tornou um elo importante de intercomunicação entre os europeus e os escritores hispano-americanos. (CALVI, 2010).

Através da revista bimestral da Casa de las Américas, que foi fundada em 1960, foram organizados congressos, prêmios literários, impressões das obras dos romancistas mais jovens menos conhecidos internacionalmente, entre outras ações. Além disso, este exemplo de abertura cultural influenciou outras revistas – *Marcha* em Montevidéu, *Primera Plana*, em Buenos Aires, *Siempre*, no México, *El Nacional*, em Caracas – e editoras do continente, que adotaram o mesmo sistema de interrelação e de informação.

Esse ambiente cultural influenciou a evolução do *testimonio.* Casa de las Américas promoveu e deu coesão a uma série de esforços até então não-coordenados para o desenvolvimento de uma literatura puramente latino-americana, a literatura ancorada principalmente em uma realidade social, popular e amplamente distribuída através de edições baratas, jornais e revistas. Uma literatura cujas narrativas foram escritas por quem estava diretamente ligada a classes média ou baixa. Este esforço programático ligado na maioria dos casos a movimentos liberais e progressistas da região.

As narrativas testemunhais foram fundamentais para cristalizar um novo modelo para repolitizar a prática literária na América Latina. Os argentinos Julio Cortázar, Rodolfo Walsh, e Juan Gelman; o uruguaio Mario Benedetti; o colombiano Gabriel García Márquez; o mexicano Carlos Fuentes; o peruano Mario Vargas Llosa; os cubanos Alejo Carpentier, Miguel Barnet e Guillermo Cabrera Infante, e também muitos europeus, como os franceses Régis Debray, Roger Callois, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir. O alemão Günter Grass e o italiano Italo Calvino, entre muitos outros, todos interagiram e expressaram as suas opiniões sobre o papel da literatura, intelectuais, narrativas testemunhais, e da política através de Casa de las Américas, especialmente nos primeiros anos da revolução cubana. A partir de 1970, especialmente com a prisão do poeta Heberto Padilla pelo regime de Fidel, muitos deles se separaram do projeto.

O jornalismo narrativo ocupava um lugar muito tênue na cultura literária e jornalística americana. Isso se reflete no fato de que apenas em 1962 que o

comitê do Prêmio Pulitzer, da Universidade de Columbia, incluiu a categoria não-ficção para um livro. Da mesma forma, o National Book Award, um prêmio "por escritores para escritores", patrocinado por membros da indústria editorial e fundado em 1950, só admitiu a categoria não-ficção em 1984. E nem todos os premiados poderiam ser considerados representantes do jornalismo literário.

Calvi (2010) define, então, as principais diferenças entre o jornalismo literário norte-americano e latino-americano. A narrativa de não-ficção norte-americana surgiu sem que nenhuma entidade tenha desenvolvido a autoridade institucional para definir os limites de não-ficção, tendo, portanto, o poder para definir diretrizes gerais para o gênero. Por isso até houve uma falta de "consenso cultural" refletidos na controvérsia que girava em torno de se o *New Journalism* poderia ser jornalismo, ou menos ainda literatura. Nem mesmo durante o auge da popularidade do modelo, talvez melhor refletida na publicação do manifesto de Tom Wolfe "O Novo Jornalismo", em 1973, havia um consenso sobre os princípios desta forma de narrativa.

Mas uma outra diferença, talvez, mais importante entre essas duas formas é a posição autoral. No norte da narrativa de não-ficção americana, os autores, protagonistas, narradores e observadores tendem a convergir em uma figura central. E, embora muitos autores preferem a terceira pessoa, como forma de evitar perguntas no que diz respeito à veracidade de sua reportagem, há sinais e marcadores da voz de um narrador-autor distintivo claras. Isso pode ser detectado em três exemplos de autores canônicos americanos: "A Sangue Frio", de Capote, "Armies of the Night", de Mailer, e "The Electric Kool-Aid Acid Test", de Wolfe. Mesmo a ausência do "eu" em suas obras, a presença do escritor foi claramente refletida na recriação de eventos através da seleção do escritor e disposição do material. Assim, mesmo Capote escrevendo "A Sangue Frio" na terceira pessoa, a sua subjetividade se reflete nos detalhes selecionados. Além disso, ele deu crédito à abordagem em primeira pessoa: "Normalmente, o repórter tem que usar a si mesmo como um personagem, um observador testemunha ocular para manter a credibilidade. Mas eu senti que era essencial para o tom aparentemente isolado desse livro [A Sangue Frio] que o autor deveria estar ausente". (CALVI, 2010).

Mailer também optou pela terceira pessoa em "Armies of the Night", mas ele próprio reconheceu que uma abordagem em primeira pessoa romanesca estava em ordem quando algum nível de intimidade era exigido, ou quando o escritor era necessário para corrigir algumas das imprecisões gerados pelas ferramentas imperfeitas utilizadas para gravar e escrever. O foco no autor não foi, nesse sentido, apenas uma forma de mostrar o envolvimento e a participação no protesto contra a Guerra do Vietnã de Mailer, mas também e, especialmente, uma maneira de ajudar os leitores a aprender sobre a marcha através dos olhos do próprio autor, sentimentos e especialmente através de seus próprios preconceitos. Ao entrar no ponto de vista de Mailer, os leitores de sua não-ficção também ter acesso a um ponto de vantagem para assistir a marcha. Assim, através da observação direta e métodos de narrativa pessoal, tanto Mailer e Capote pareciam se fundir, ao mais alto nível, "nos papéis de observador e criador."

Outro caso de relato subjetivo é Wolfe de 1968. "Elétrica Kool-Aid Acid Test", que trata das atividades do escritor Ken Kesey e um grupo de seguidores, conhecidos como os Merry Pranksters, através de sua jornada psicodélica pelos Estados Unidos. Wolfe usa a primeira pessoa ao longo de uma parte substancial do seu livro, mas ele opta por terceira pessoa, em alguns casos, durante a parte central, quando mostra que ele não tomou parte diretamente das atividades do grupo. Além disso, um dos dispositivos mais distintos usados por Wolfe para transmitir uma sensação de autenticidade pessoal era 'uma espécie de fluxo de consciência que tenta recriar a partir de dentro a atmosfera mental das pessoas e eventos."

Muito diferente, na visão de Calvi (2010), aconteceu com os autores de não-ficção da América Latina, pelo menos, por dois motivos: o primeiro, contextual, o segundo, ideológico. E é neste segundo aspecto que será capaz de detectar a influência da Casa de las Américas sobre o gênero. Primeiro, e obviamente, os Estados Unidos manteve a estabilidade democrática que a América Latina não tinha. Essas convulsões políticas tiveram um impacto sobre narrativas ficcionais da região. Em segundo lugar, a não-ficção latino-americana estava interessada em focar os objetos de reportagem, e não sobre os jornalistas, a fim de contribuir para o avanço social em diferentes frentes. Autores, e às vezes até mesmo os

protagonistas dessas narrativas, assumiram um papel secundário, subordinado à classe e os interesses nacionais.

Em termos de postura autoral de escritores latino-americanos em sua não-ficção narrativa, nem García Márquez, nem Walsh, nem Barnet se tornaram personagens em suas histórias e muito menos as figuras centrais. E quando eles realmente fizeram um papel, a sua intervenção foi, em geral limitada a alguns escritos marginais, referências para-textuais, incorporadas às vezes décadas após a sua publicação, como até mesmo um comentário casual de seu trabalho irá revelar. Contribuindo para essa relativa falta de presença do autor é o fato de que grande parte do jornalismo de não-ficção da América Latina durante os anos 1950, 1960 e 1970, foi escrito em segredo. Muitas vezes, os autores latino-americanos foram perseguidos, silenciados, exilados, e até mesmo sequestrados e mortos pelos governos militares. Seria razoável especular que essa perseguição sistemática foi uma razão válida para a falta de uma postura autoral explícita em sua não-ficção. O resultado é que a narrativa de não-ficção latino-americana escrita durante esses anos seguiu a abordagem narrador onisciente, criando uma figura narrativa privilegiada, mas distante, separada do autor físico real.

Quando, em 1955, o futuro prêmio Nobel García Márquez escreveu a história de um náufrago, originalmente uma série de 14 dias consecutivos de reportagens no jornal colombiano *El Espectador*, passou a receber ameaças do governo militar colombiano. A ameaça "quase custou a minha vida", escreveu García Márquez, em um prólogo acrescentado à história quando foi publicado pela primeira vez como um livro em 1970. A obra, escrita na primeira pessoa do ponto de vista dos 20 anos de idade do marinheiro Luis Alejandro Velasco, e originalmente assinado por Velasco como autor, contou a história de como o jovem sobreviveu 10 dias à deriva no mar do Caribe.

O governo colombiano culpou inicialmente uma tempestade tropical para um incidente envolvendo um dos seus navios e a morte de vários marinheiros. Mas o texto de García Márquez revelou um acobertamento oficial dos acontecimentos e colocou o governo em evidência. As mortes de sete marinheiros havia, de fato, sido causado por excesso de peso e de equipamentos mal distribuídos e fixado de forma incorreta no convés, além de uma série de outras práticas questionáveis da marinha colombiana. Como García Márquez lembrou em 1987 no prólogo

para uma versão do livro, "a ditadura orquestrou uma série de retaliações que acabaria, poucos meses mais tarde, com o fechamento do jornal". O autor acabou exilado em Paris.

Como a história de García Márquez, a de Walsh, em 1957 com "Operación Masacre", também pode ser vista como uma prova jornalística literária da corrupção e da violência dos governos militares na região. Walsh foi considerado um dos exemplos mais autênticos de "narrativa documental" na America Latina. Walsh investigou a execução sumária de um grupo de simpatizantes peronistas em um campo aberto 50 km ao sul de Buenos Aires, em junho de 1956. Após a lei marcial ser declarada, a Polícia Federal Argentina capturou um grupo de homens que, supostamente, havia sido conspirando contra o regime do general Francisco Lonardi para restabelecer o deposto presidente Juan Perón. Sem julgamento, o grupo foi transportado para o campo e executado, mas cerca de meia dúzia de homens ou escaparam no escuro ou sobreviveu à saraivada de tiros das executores.

Walsh identificou, localizou e entrevistou os sobreviventes. Consultou uma série de fontes institucionais e construiu um conjunto de provas. Finalmente, ele publicou as reportagens entre janeiro e junho de 1957, na revista *Revolução Nacional e Mayoría*. O projeto concluído apareceu como um livro em 1958, com edições posteriores em 1972 quando, no prólogo, Walsh fez um relato do que a sua vida era durante a investigação que levou à sua obra-prima. "Agora, eu não vou pensar em mais nada, vou abandonar minha casa e meu trabalho, vou ser chamado de Francisco Freyre, vou levar uma identidade falsa com esse nome, um amigo vai me emprestar uma casa em Tigre, durante dois meses eu vou viver em um barraco de congelamento em Merlo, vou carregar uma arma, e em cada momento o drama vai voltar na minha cabeça: Livraga, coberto de sangue, andando naquele beco sem fim através do qual ele escapou da morte, e o outro cara que se salvou por que atravessou os campos, evitando as balas, e os outros que se salvaram sem ele saber."

"Operación Masacre" e "História de um Náufrago" têm uma forte semelhança com a o *New Journalism* norte-americano. No entanto, seria difícil provar que essas narrativas foram escritas para fins intrinsecamente estéticos. O relato de García Márquez e as histórias de Walsh têm um tom político inequívoco, um

contexto histórico diferente. Ambos transparecem um sentimento de urgência jornalística, e uma rejeição para as aberrações cometidas pelos regimes autoritários de seus países. Nesse sentido, ambos os autores em suas narrativas expressam profunda preocupação política para os dilemas enraizados na instabilidade política da América Latina, e ambos apresentam uma visão moral que aponta para a restauração democrática na região.

Os relatos de pobreza e miséria também marcaram os relatos de não-ficção no jornalismo latino-americano. "Cimarrón", do cubano Miguel Barnet, em sua "autobiografia de um escravo fugitivo", publicado em 1966 pelo Instituto de Etnologia e Folclore de Havana, mostra essa tendência. O texto é escrito em primeira pessoa na voz de Esteban Montejo, 104 anos de idade, um escravo durante o período colonial espanhol, que jogou uma pedra em um feitor de escravos e, em seguida, fugiu para as montanhas para viver em isolamento e segurança. A narrativa conta a história de como Montejo voltou para a civilização para se tornar um peão assalariado e, finalmente, devido à condição triste da vida sob o capitalismo, juntou-se à Revolução Cubana, dos quais, principalmente graças à Barnet, ele se tornou um símbolo.

A narrativa de Montejo tornou-se referência literária na Cuba de Fidel Castro, e, além disso, uma parte do cânone literário da revolução cubana, logo ganhando a aclamação como uma pedra angular para a literatura testemunhal da América Latina. O enquadramento da história de Montejo como uma autobiografia mostra a vida dos escravos na colônia espanhola e as vidas das classes trabalhadoras. Para desenvolver a dupla natureza de sua não-ficção-política e estética, Barnet recorreu a uma estratégia especial: ele se posicionou como um mero escriba da história de Montejo, dando "voz aos sem voz" escravo. A ausência de Barnet como um narrador também criou uma interação bastante harmoniosa entre documentário e narrativa autobiográfica sociais, refletindo ainda uma outra dimensão ao gênero da América Latina: mostrar a pobreza e a miséria humanas.

Esse modelo de narrativa literária já havia sido experimentada por James Agee, em seu "Let Us Now Praise Famous Men" (como foi descrito em detalhes em tópico anterior). Agee escreveu sua obra na primeira pessoa, trazendo outras possibilidades para apuração, descrição, além da contiguidade física, temporal e pessoal entre o autor e os acontecimentos que narra, seus temas e histórias.

Em outras palavras, o autor tem a autoridade, conhecimento e domínio sobre seus temas e assuntos, devido à sua proximidade com o assunto abordado. Nesse caso o autor pode dizer: eu vejo isso, eu estou aqui, eu sei disso. Nesse sentido, a tradição norte-americana de não-ficção narrativa torna-se um registro experiencial das particularidades de tempo e espaço, especialmente por seus testemunhos diretos.

Essa tendência de narrativa não-ficcional no jornalismo chegou, de alguma forma ao Brasil. Mas de forma mais discreta. Especialmente os textos publicados na revista *Realidade*, em sua fase áurea entre 1967 e 1969, os jornalistas experimentaram um resquício da influência tanto do *New journalism* norte-americano, quanto do *testimonio* latino-americano. Em suas reportagens, *Realidade* entrecruzou essas características e, embora não tivesse absolutamente nenhum cunho de denúncia política ou luta contra o regime autoritário que vigorava no Brasil, utilizou as bordas dos problemas sociais no país para fazer um jornalismo de certa forma denunciador da pobreza, dos tabus vigentes e dos costumes abafados da sociedade local. João Antônio, nesse aspecto, também foi um dos jornalistas representantes dessa fase de experimentos de novas narrativas do jornalismo brasileiro.

3.3 *Fait divers* ou histórias humanas?

Para entendermos um pouco da relação da narrativa humanista de João Antônio com outras possibilidades de narrativas jornalísticas é preciso entender alguns fenômenos. Um deles é o *fait divers,* que, grosso modo, é uma expressão de jargão jornalístico e, por extensão, um conceito de teoria do jornalismo que designa os assuntos não categorizáveis nas editorias tradicionais dos veículos (política, cidade, polícia, economia, internacional, esportes, entre outros). São fatos desconectados de historicidade jornalística, ou seja, referem-se apenas ao seu caráter interno e seu interesse como fato pitoresco, inusitado. Em geral, remetem a temas considerados “leves”, curiosos, não muito sérios e sem comprometer seriamente ninguém. Em inglês, essas matérias são chamadas de *features*.

No caso desta pesquisa, interessa principalmente o conceito – ou a tendência – do *fait divers* enquanto forma de expressão mais marginalizada no discurso jornalístico, como define Ponte (2004). Tendo em consideração especialmente o gênero melodrama literário, reencontra-se nesses relatos a intervenção do aleatório, do destino, da fatalidade. Constitui a solicitação do imaginário do leitor, como outras formas de literatura popular. O *fait divers* apela para um pensamento natural, emocional, trabalha por oposições, similitudes e ressonâncias afetivas e, essencialmente, não exige mais do que o conhecimento da atualidade como competência para sua leitura. (PONTE, apud LITS, 1997).

Na raiz do *fait divers* está um evento geralmente próximo da vida do leitor (embora a distância geográfica possa ser compensada pela proximidade afetiva) que irrompe com um quadro de aparente normalidade, interroga como é possível sua ocorrência e a repercussão social dessa pergunta, notadamente quanto se trata de acidentes. Pode-se relacionar também essa narrativa com temas considerados tabus para as épocas vividas, como gravidez na adolescência, abuso sexual de menores, entre outros.

O evento do *fait divers* apresenta características singulares, como bem definiu Barthes (1970). Ele analisou sua estrutura, imanente e fechada, marcada por uma relação de coincidência, repetição ou aproximação de termos antagônicos, ou de causalidade inexplicável e inesperada entre os seus elementos. Segundo Barthes, outra característica que completa a definição do *fait divers* é seu caráter articulado. Tal caráter se explica na medida em que sempre há dois termos que se relacionam para produzir um *fait divers*. Barthes constata que "pode-se presumir que não há nenhum *fait divers* simples", já que o simples não é insigne, só a relação da informação com um fator inusitado faz começar um *fait divers*. Há sempre uma estrutura articulada quando se trata de notícias, contudo, a articulação relativa ao *fait divers* é interior à narrativa pontual, não necessita ser transportada para um mundo externo, não necessita de um contexto incluso.

Nas definições anteriores de *fait divers* – nas quais estão incluídos os estudos de Barthes sobre o assunto – poderia-se afirmar que sua organização narrativa exploraria de forma visível componentes melodramáticos, com esteriotipização de personagens entre heróis, vilões e vítimas. Interessante observar o que diz Foucault (1997) durante estudo do caso Pierre Revière, cidadão acusado de

parricídio na Paris do século 19. Ele descortina no discurso autojustificativo de Revière um texto atravessado de construções narrativas comuns à literatura sobre crimes, numa transferência para a esfera pessoal da ordem do discurso sobre o crime dos jornais e dos livros:

> Mudar de escala, aumentar as proporções, fazer aparecer o grão minúsculo da história abrem ao cotidiano o acesso à narrativa. Para efetuar essa mudança, é preciso, por um lado, incluir na narrativa elementos, personagens, nomes, gestos, diálogos, objetos que em geral aí não tem lugar por falta de dignidade ou de importância social; e é preciso, por outro lado, que todos esses conhecimentos insignificantes – apesar de sua frequência e da sua monotonia – surjam como singulares, curiosos, extraordinários, únicos ou quase únicos na memória dos homens (FOUCAULT, 1997).

Há na fala de Foucault, como em outras pesquisas, portanto, a identificação dos *fait divers* como ocorrência de vida comum mas de âmbito singular, não problematizadas do ponto de vista social. Mas, segundo Ponte (2004), há formas alternativas, capazes de tocar os leitores, tratando de outros temas sociais de relevância, como a pobreza das pessoas, a situação social das crianças, enquanto problemas públicos e não fatalmente como *fait divers* no sentido restrito do termo. Para tanto, há que se pensar a linguagem do jornalismo e as suas formas de tradução de realidade.

Assim como descreveram Barthes e Foucault, a escrita dos *fait divers* fecha-se em si mesma, tornando-a impermeável ao complexo, ao político, no sentido de confrontação de olhares e poderes (PONTE, 2004). O seu lado fragmentado e fechado ajudava a constituir boas histórias, ou pequenas notícias, sem consequências maiores na vida das pessoas. Acidentes domésticos com crianças é um exemplo dessas histórias. Hughes (1940), citado por Ponte, lembra do que lhe disse um editor novaiorquino: "Era um dia fraco em matéria de interesse humano. Mas eis que surge o frugal caso do bebê da zona oeste que tinha engolido um alfinete. O departamento gráfico logo começou a trabalhar em uma imagem de raio-x mostrando o estômago da criança. Iria mostrar o exato lugar onde estava o alfinete, e todas as mães iriam ler essa notícia."

É de Hughes também o exemplo de relato de uma das mais famosas histórias do jornalismo, a da criança abandonada. As circunstâncias de sua produção são contadas por Julian Ralph, membro da equipe de Charle Dana, que promoveu o interesse humano nas páginas do *New York Sun* em reportagens e editoriais. No relato, Ralph mostra as condições de produção dessa história:

> "Uma tarde...não nadávamos propriamente em notícias excitantes. Nós [o editor responsável pela seção e Ralph] líamos todos os parágrafos de outras notícias e até mesmo anúncios, na esperança de encontrarmos uma pequena luz que pudéssemos explorar à nossa vontade. "Achei!", gritou ele depois de meia hora de leitura...era apenas o anúncio de que uma bebê tinha sido encontrada em um terreno baldio, no Harlem. O único aspecto invulgar do caso era de que a bebê estava ricamente vestida. "Aqui está!", gritou triunfante..."Devíamos ter uma página ou perto disso sobre isto...você escreve a história principal. Vai ver o local onde a criança foi encontrada, fala com a polícia que a achou, vai depois à sala Matron Webb, no Quartel General da Polícia, onde todos os abandonos são registrados, e conversa com a diretora de lá, sobre a experiência dela com esses casos – os mais notáveis, os mais estranhos, os mais dramáticos, o que ela tem a dizer sobre tudo isso...Depois vai ao abrigo onde deixam as crianças, e ao Potter´s Field onde são enterradas. A ideia é dar uma história completa do tratamento de crianças abandonadas a partir do caso desta bebê vestida dessa maneira. Antes de começar, distribui trabalho para o resto da equipe. Pode ter 20 repórteres, se precisar. Vamos investigar a fundo e mostrar aos leitores a história de um abandono". Publicamos uma história longa e interessantíssima no dia seguinte. Tornamos conhecidos os que não tinham encontrado carinho e que tinham passado das mãos de policiais para a de mulheres que as cuidavam. Muito diferentes eram os momentos seguintes, com a cremação acelerada da maioria, vários na mesma urna, com apenas um número a distingui-los".

Hughes (1940) diz que contar a "história completa do tratamento de crianças abandonadas a partir do caso desta bebê vestida desta maneira" é deixar de

escrever notícias e entrar no mundo da literatura...É justamente nisso que as formas alternativas de *fait divers* vão se concretizando. Justamente numa fusão inesperada de informação, jornalismo, narrativa literária e história humana. Onde o repórter se personifica em um investigador ao levantar dados, informações, contextualizando as informações e, ao momento de sentar na frente do computador, traduzir isso em uma linguagem jornalística e literária ao mesmo tempo. Transformando o personagem em figuras humanas de carne e osso, com sentimentos, com vida própria, pulsantes na tarefa de se tornarem exemplos para uma sociedade muitas vezes alheia a esse tipo de drama.

E mais do que isso, o repórter mergulhando na situação, no dia a dia das pessoas, se possível se portando e se sentindo como uma delas. João Antônio escrevia do que ele conhecia, do que ele vivia. Transformava os dramas humanos não em histórias imanentes e fechadas, como diria Barthes, mas em histórias completas de possibilidades de continuação e reverberação. Histórias onde desnudava a pobreza e as condições sociais nas grandes cidades brasileiras. Histórias onde o povo tinha vez nas linhas, tinha fala entre as aspas, e podia reclamar de alguma forma de sua sorte. E era, de certa forma, um jeito jornalístico, com narrativa literária, de tentar modificar uma realidade crua, bruta e sem perspectivas.

3.4 Experiências lusitanas[1]

Não foi por certo apenas a relação com seu avô português que João Antônio apreendeu muito da escrita literária e jornalística de Portugal. Pelas suas próprias influências de escrita, como Lima Barreto e João do Rio, que tiveram influências claras e diretas com escritores e jornalistas portugueses como Eça de Queiroz e Fernando Pessoa (sim, ele também escreveu textos jornalísticos, como veremos

1) Esse momento da tese refere-se ao período realizado por este pesquisador no programa de doutoramento-sanduíche, patrocinado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). O período de estudos ocorreu entre março e julho de 2013, sob co-orientação do professor Phd em Ciências da Comunicação João Carlos Correia Ferreira, no curso de doutoramento em Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior (UBI), em Portugal. A pesquisa foi realizada sob a supervisão do Labcom da UBI, responsável pelas pesquisas em jornalismo e comunicação daquela universidade.

a seguir), João Antônio utilizou-se dessa maneira de escrita para compor sua obra jornalística e literária. E como os portugueses, soube como ninguém fundir as técnicas dos escritos literários com as técnicas do jornalismo, forjando uma marca original para suas criações. Nesta parte da pesquisa, uma breve história do jornalismo literário português que tanto influenciou não apenas João Antônio, mas muitos outros profissionais brasileiros.

A relação entre literatura e jornalismo em Portugal como meio de informação remonta-se ao século 16. O descobrimento e a conquista de novos mundos, a terra e seus habitantes são descritos em cartas-relatórios e crônicas de soldados, catequistas e viajantes. São textos impregnados de observações e descrições de povos até então desconhecidos, como índios brasileiros, por exemplo. Não se pode deixar de citar como exemplo vigoroso dessa tendência a carta de Pêro Vaz de Caminha, escrita em Porto Seguro, entre 26 de abril e 2 de maio de 1500. A carta descreve de forma poética e informativa as novidades de uma nova cultura.

Intencionando informar ao rei o descobrimento de uma nova terra e apresentar-lhe o que havia encontrado, caminha utiliza de um estilo de escrita claro e marcado pela objetividade. Mas o texto é ainda mais do que isso, pois o escrivão foi além de um simples relatório burocrático. Sua linguagem não é seca ou mesquinha, mas ao contrário, bem-humorada, descritiva e informativa. Faz até trocadilhos ao comparar o corpo das índias com o das mulheres portuguesas. Além disso, é rico em detalhes e impressões próprias do autor, dando ao relato uma grande dimensão humana. É, definitivamente, um marco nas relações entre o relato de informação e o literário.

Mas o entrelaçamento da literatura e do jornalismo em Portugal estreitou-se a partir da revolução liberal, em 1820, no Porto. Nesse momento houve uma explosão de abertura de novos periódicos no País. Se antes da revolução contava-se quatro jornais (em Portugal, no Brasil e Ultramar), alguns anos depois esse número já passava de 50, pulando para 90 em 1873 e mais de 200 em 1885. E foi a partir da vitória liberal em 1834, e ao longo das décadas seguintes, que o periodismo literário conseguiu uma notável expansão, não apenas pela multiplicidade de publicações mas, especialmente, pela aceitação dos leitores. (SILVA, 2001).

Formou-se a partir desse momento em Portugal uma imprensa combativa, ideológica e literária. Os ideólogos do liberalismo acreditavam no alargamento da escolaridade e na divulgação cultural como meio para uma significativa melhoria no nível de vida da população e sua consequente promoção social. Assim se explicava a preocupação dos novos governantes em pôr em prática um vasto plano de reforma educativa que se constituiria, afinal, em um das pedras angulares do seu projeto de sociedade.

A ausência de hábitos de leituras, tanto nas camadas médias da população quanto nas classes trabalhadoras encontrava, em boa medida, a mais plausível explicação para o baixo índice de alfabetização registrado entre a população portuguesa no período. Mas não era apenas por isso. O preço dos livros era alto, havia inexistência de um número significativo de bibliotecas públicas e mesmo o aspecto pouco interessante dos periódicos publicados – geralmente inacessíveis aos leitores menos instruídos – contribuíam para a falta de informação e cultura na sociedade portuguesa.

O jornalismo era então identificado como instrumento essencial à transformação da sociedade, que permitiria libertá-la do século de atraso, colocando-a a par das mais avançadas nações europeias, pelo ideário liberal. A imprensa então viria a desempenhar um papel fundamental no programa de reforma educacional que o novo regime pretendeu colocar em prática no País.

Tantos novos periódicos estimularam não apenas o jornalismo, mas especialmente a arte literária. Assim, numerosos literatos se revelaram nas páginas dos jornais como Alexandre Herculano, Antero de Quental, Eça de Queiroz, Ramalho Urtigão, entre outros. Mas a ideia liberal de democratização das publicações como forma de acesso à informação por toda a sociedade não surtiu o efeito esperado. Isso porque os novos jornais e revistas, especialmente os com viés literário, se destinavam invariavelmente a setores restritos do público leitor, constituídos em sua essência pelas elites social e acadêmica e, de um modo geral, por indivíduos das classes cultas. Esse fato colocava entraves na própria sobrevivência dessas publicações, cujas existências eram efêmeras. A escassez de um público culturalmente preparado para receber e apreciar essas publicações as impedia de alcançar tiragens e vendas significativas, que garantissem a sua viabilidade econômica.

Ainda que não constituído em gêneros e caracterizando-se por uma forma rudimentar de organização, no jornalismo português e brasileiro de meados do século 19 e início do de 20, o texto característico era aquele que relatava o fato através de observações cotidianas. Mais tarde Melo (1984) e outros autores descreveram-na como crônica, já inserida no universo dos gêneros jornalísticos. Era a forma dos jornalistas escritores portugueses e brasileiros de descreverem os acontecimentos cotidianos. Vivaldi (1997) diz que a característica verdadeira dessa forma de jornalismo é a valoração do fato ao tempo em que se vai narrando. O escritor, ao relator algo, dá a sua versão do acontecimento, com seu toque pessoal, como define Garguverich (1982).

A crônica no jornalismo português, assim como no brasileiro, encaixou-se no gênero de jornalismo opinativo próprio da época de final do século 19 e começo de 20 – nesse mesmo período o jornalismo norte-americano começava a profissionalização dos medias, separando as reportagens em gêneros de opinião e informativo, e separando também as notícias dos anúncios publicitários (TRAQUINA, 2004) – para mais tarde ser também adotada pelo jornalismo informativo. Situava-se na fronteira entre a informação de atualidade e de narração literária, configurando-se como um relato poético do real. Em sua essência, a crônica era um gênero histórico (BELTRÃO, 1980), mas evoluiu e vestiu uma roupagem semântica diferente: englobou a narração e o comentário. Deixou o rigor temporal para fixar-se no rigor filosófico. Ou seja, uma forma de expressão do jornalista-escritor para transmitir ao leitor seu juízo sobre os fatos, ideias e estados psicológicos pessoais e coletivos.

Em Portugal, a mistura entre os escritos jornalísticos e literários partiram essencialmente da prática da crônica nos periódicos. Lopes (1981) a caracteriza como um pequeno texto narrativo que se ocupa de um episódio do cotidiano. O cronista faz prevalecer o comentário, numa linguagem expressiva, por vezes poética, mas simples e clara. Letria e Goulão (1982) realçam a dimensão literária e ficcional da crônica em periódicos portugueses. "É um género jornalístico que mais contactos tem com os géneros literários clássicos. Os factos são, portanto, um pretexto para o autor da crônica. A partir daí ele dá vazão aos seus sentimentos e, com absoluta legitimidade, pode entrar no domínio da ficção. A associação de ideias, o jogo de palavras e conceitos, as contraposições, misturam o real e o

imaginário como forma de fazer realçar o primeiro". (LETRIA E GOULÃO, 1982).

Mas nem todos aprovam a relação estreita entre o jornalismo e a literatura em Portugal. Costa (1984) diz que esse tipo de jornalismo ainda mantém um discurso hermético e "intelectual", "achegado a pretensões paraliterárias que lhe obscurecem o sentido, resistindo mais do que nenhum outro à simplificação do estilo e da estrutura narrativa que, por influência anglo-saxónica, se difundiu por toda a Europa e acelerou a transformação do jornalismo elitista em comunicação de massas".

Segundo Costa, pode-se dizer que o jornalismo português em geral não se dirige às pessoas menos preparadas do ponto de vista das habilitações acadêmicas. E, pior que isso, parece duvidar da capacidade delas para compreender tudo o que lhes seja apresentado em linguagem acessível. "É com demasiada frequência, pretensamente erudito e tolamente intelectual, superabunda em metáforas e referentes culturais com que os próprios escreventes denunciam por vezes pouca intimidade, mas que usam em benefício de círculos restritos ou na convicção extravagante de que a simplicidade do discurso os diminuiria aos olhos dos receptores mais informados".

Na visão de que o jornalismo que incorpora elementos literários nunca assumiu o caráter de obra coletiva, Costa lembra que a prática da reescrita, em toda a parte ligada à universalidade da mensagem, foi sempre excepcional entre os portugueses e está a ser preterida, cada vez mais, pelo chamado jornalismo de autor. Este modelo, defende ele, em muitos casos conduz a tentativas mal conseguidas de criação literária, que frustram o leitor, impedindo-lhe o acesso à mensagem, e estimulam a rejeição da literatura, se forem confundidas com ela.

Fernando Pessoa, para Seabra (2004), também notou bem as diferenças entre o jornalismo e a literatura em Portugal. Primeiro, a apologia: "O jornalismo tem a força directa das artes inferiores mas humanas, como o canto e a dança; tem a força de ambiente das artes visuais; tem a força mental da literatura, por ser de facto literatura". E depois as restrições: "O jornalismo, sendo literatura, dirige-se, todavia, ao homem imediato e ao dia que passa. Como, porém, o seu fim não é senão ser literatura naquele dia, ou em poucos dias, ou, quando muito, numa breve época ou curta geração, vive perfeitamente conforme os seus fins". Pessoa

exerceu uma breve aventura jornalística como redator profissional de *O Jornal*, de Lisboa.

Há exemplos tanto na literatura quanto no jornalismo contemporâneo de Portugal de escritores e jornalistas, ou ambos, que transpuseram a fronteira de um ou de outro em seus escritos. É o caso, por exemplo, de Eça de Queiroz, que, paralelo ao ofício de escritor, também exerceu a profissão de jornalista em periódicos. Eça conseguiu, de alguma forma, contrabalançar as duas formas de escrever, por assim dizer, equilibrando os seus textos entre o jornalismo e a literatura, seja quando escrevia seus romances, seja quando escrevia em um jornal. Em todos os momentos, como era de se esperar, intercalou essas narrativas em seus textos.

Eça alternou seus momentos de escritor com o de jornalista, muito porque acabou cônsul de Portugal em diversos países, o que o fez conhecer novas culturas e ter bastante matéria-prima para seus textos. O jornalismo obrigou-o a estar atento ao que o rodeava e a ficção contribuiu para que desse importância ao estilo. Ele começou a escrever em jornais aos 20 anos, em artigos publicados em *A Gazeta de Portugal* e *O Distrito de Évora*. Mas os seus melhores textos iriam aflorar em *As Farpas*, folhetim que começou a circular com regularidade entre 1871 e 1872. Eram textos ácidos, ferozes e originais, que analisava a política de Lisboa. (MÓNICA, 2003).

Depois Eça partiu para o estrangeiro, onde continuou contribuindo com jornais. Ao longo de 17 anos, entre 1880 e 1897, redigiu textos para *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. Eça acabou correspondente do periódico em que residia na Inglaterra. De lá, fez talvez seus melhores textos para o jornalismo. Num texto redigido em dezembro de 1889, fala dos passeios pelas margens do rio Severn. A luz dourada, o verde das relvas, o silêncio dos arredores de Bristol contribuíram para aperfeiçoar seu estilo:

> Caminha-se numa luz ligeira, de um dourado triste, de um enternecimento quase magoado: o verde das relvas sem fim que se pisam, verde repousado e adormecido sob as grandes ramagens das árvores seculares e aristocráticas, solenes, isoladas, imóveis num recolhimento religioso, leva a alma insensivelmente para alguma coisa de muito alto e de muito puro; há um

> silêncio de uma extraordinária limpidez, como o que deve haver por sobre as nuvens, um silêncio que não existe na paisagem de climas quentes, onde o labor incessante das seivas muito forte parece fazer um vago rumorido, um silêncio que pousa no espírito com a influência de uma carícia (EÇA DE QUEIROZ, *in* MÓNICA, 2003).

Eça foi, em muitos momentos, um repórter de viagem. Em uma dessas andanças, escreveu sobre a inauguração do Canal de Suez, entre 18 e 21 de janeiro de 1870. O texto "De Porto Said a Suez" foi publicado pelo *Diário de Notícias* e nele Eça colocou-se novamente na posição de repórter, fornecendo o que designava uma "narração trivial". Mas o estilo é incomparável. Em tom irônico, relata os vagares do trajeto até Alexandria, os boatos que circulavam. Em vez de falar do progresso que a obra traria, preferia evocar passagens históricas. Eça não fora ao Egito numa viagem de estudo, mas numa peregrinação romântica. (MÓNICA, 2003).

Destacou-se também ao jornalismo como correspondente estrangeiro. Durante os anos em que começou a redigir *O Primo Basílio*, na Inglaterra, publicou textos no jornal *Actualidades*, do Porto, entre 1877 e 1878. Em um dos textos, Eça analisou, com lucidez, a guerra iminente entre Turquia e Rússia. Depois de descrever o impasse em que as forças se encontravam, menciona a célebre campanha contra as chamadas "atrocidades búlgaras". Também escreveu sobre assuntos triviais como a divulgação do telefone, a "season", os novos clubes londrinos. E, claro, como todo bom jornalista, aventurou-se nos perfis. Eça deixou vários retratos de indivíduos que conheceu pessoalmente e de personagens políticas suas contemporâneas. Um dos mais destacados perfis foi o com seu amigo e também jornalista Ramalho Urtigão:

> (...) Para ensinar há uma fomalidadezinha a cumprir – saber. E Ramalho, havia tempos, andava-a cumprindo com ardor: entrava na ciência com a exaltação de um convertido. Reconhecera que o moderno homem de letras deve possuir, em uma generalidade suficiente, os princípios do movimento científico contemporâneo; e, como um guerreiro num arsenal se arma rapidamente para uma batalha urgente, começou a prover-se dos elementos

> essenciais da filosofia, da economia, da moral, da política, da história, das belas-artes, da ciência, da indústria. Foi um período de sua vida muito grave, de grande elevação moral, quase religioso. A ciência deu ao panfletário o deslumbramento que Paris tinha dado ao dândi: tornou-se sua preocupação, o seu fim, o seu vício, mas a sua força. Com que ardor trabalhava! Como se tivesse diante de si
>
> Um monte de dois mil anos de ciência, e só doze horas para o desbastar! Naturalmente o seu trabalho tinha, tem ainda talvez, a irregularidade da sofreguidão: ia do socialismo à astronomia, da história à química, lendo hoje um estudo sobre o jubileu de Bonifácio VIII, amanhã um *compte rendu* sobre a refinação dos açúcares. Enchia-se de noções, de factos, de pontos de vista, de ideias (...) (EÇA DE QUEIROZ, *in* MÓNICA, 2003).

Mas um caso simbólico de não estabelecimento de fronteiras entre o ficcional e o real chama-se Reinaldo Ferreira, batizado como "Repórter X". Ferreira começou sua atuação como jornalista na redação de *A Capital,* revista de Lisboa que teve seu auge no período da Primeira Guerra Mundial. Ainda jovem, foi contratado como repórter e, em pouco tempo, sentiu-se enfadado com as chamadas notícias do dia a dia. Formado na leitura de folhetins policiais e de espionagem, passou a inventar fatos que acabavam sendo publicados pela imprensa. Em 1917, então com 19 anos, já arrepiava os lisboetas escrevendo sobre um crime, tenebroso e inexistente, ocorrido na cidade. A história ficou conhecida como "O homem dos olhos tortos", e foi publicado no jornal *O Século* em formas de cartas enviadas por um "desconhecido" à redação, que assinava como Gil Goes.

A história ganhou tamanha repercussão que o jornal decidiu tornar a público a fraude, admitindo que o fato nunca havia realmente ocorrido. Mas o folhetim, finalmente assumido como ficção, prosseguiu até a sua conclusão e logo virou livro: "O Mistério da Rua Saraiva de Carvalho". Poucos meses depois de encerrar as aventuras de Gil Goes, Ferreira publicou no jornal *A Manhã*, em 1918, o "Inquérito à Mendicidade", quando se deixou fotografar com barba por fazer, andarilho, de mão estendida. O público acreditou que, de fato, ele havia

se passado por mendigo para escrever a matéria. Mas, tirando a foto, era mais uma obra de ficção de Reinaldo, incluindo os 47 centavos que teria rendido a sua incursão nas ruas.

As histórias de Ferreira acompanharam a Lisboa das décadas posteriores. Como no assassinato do presidente de Portugal, Sidónio Pais, na estação do Rossio, em 1918, na Capital. Ferreira escreveu um texto, que se parecia com uma reportagem, onde o presidente pronunciava as suas últimas palavras: "Morro eu, mas salva-se a Pátria". A verdade é que Ferreira não presenciou o crime, como afirmava no texto, e o estadista, ao que tudo indica, morreu sem proferir as suas últimas palavras. Dois anos depois, Ferreira mudou-se para Paris e trabalhou para a filial francesa da Agência Americana, fundada pelo escritor brasileiro Olavo Bilac.

O apelido de Repórter X veio por acaso. Ferreira escreveu um artigo contra o então ditador espanhol Primo de Rivera e, com medo de represálias, assinou apenas como "Repórter". O tipógrafo que recebeu o texto entendeu que, ao final da palavra havia um X, e acabou publicando o artigo como sendo do Repórter X.

Como ele conseguia emprego em jornais para escrever reportagens, apesar de sua conhecida fama de ficcionista, nem mesmo o tempo conseguiu explicar. Em 1925 ele era repórter do jornal ABC quando a empresa decidiu enviá-lo à Rússia para acompanhar os acontecimentos posteriores à morte de Lênin. De Paris, onde morava, Ferreira informou que seria difícil conseguir o visto mas continuou enviando material, inclusive uma entrevista forjada com Conan Doyle. Começou também a enviar as crônicas de Moscou, onde descrevia o cotidiano e as ruas logo após a morte de Lênin. Nos textos, Ferreira comentava a quantidade de cidadãos portugueses na Rússia. Dizia encontrá-los pelas ruas, desde o porteiro do Kremlin até o homem que embalsamou Lênin. A convicção existente hoje é que Ferreira sequer colocou os pés na Rússia.

A carreira do "jornalista" Ferreira foi tão inconsequente quanto curta. Uma das últimas de suas invenções foi uma matéria publicada no jornal *Janeiro*. No texto, ele desvenda uma campanha alemã para desacreditar a moeda inglesa através do início da produção de libras feitas de louça. Ferreira envolveu na trama o banqueiro português Francisco Borges, do Banco Borges & Irmão. A história em pouco tempo foi desmentida e Ferreira acabou demitido do jornal. Ferreira

morreu em 1935, em decorrência da dependência de morfina e abandonado pela família e amigos. Além de suas "reportagens", entre as quais se contam fascinantes visões futuristas do Porto e Lisboa do ano 2000, deixou ainda uma grande quantidade de novelas, sobretudo policiais e de espionagem, além de muitas peças de teatro.

Durante o século 19 e boa parte do século 20, muitos escritores eram jornalistas e todo o jornalista que se prezasse, em Portugal, devia ter pelo menos um livro de versos ou uma novela na prateleira. A essa altura o livro e o jornal eram meios de comunicação identificados como semelhantes e não se discutia se a natureza de ambos era ou não distinta (FREITAS, 2002). Desde autores para quem o exercício nas duas áreas originou problemas de incompatibilidade, até aos que se mantiveram no jornalismo apenas para poderem escrever livros a partir de seus rendimentos como jornalistas, passando pelos que até na ficção se sentiam jornalistas. Portugal conheceu todos esses tipos.

A controversa simbiose, ou apenas relação, entre o jornalismo e a literatura em Portugal, assim como no Brasil, ganhou nomes de peso no século 19. No século posterior e no atual momento jornalístico/literário português prosseguiu ganhando outros nomes. Em todos esses momentos, além de Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão, pode-se citar também Fialho de Almeida, Ferreira de Castro, José Jorge Letria, Fernando Assis Pacheco, Alice Vieira, Inês Pedrosa, Maria Teresa Horta, Fernando Dacosta, Rui Zink, Fernando Correia, entre muitos outros. Atualmente, jornalistas e estudiosos da mídia veem na crônica e na reportagem gêneros híbridos – presos ao factual e à atualidade, mas também à visão subjetiva do autor e à sua qualidade narrativa. O jornalismo e a literatura, em Portugal, portanto, parecem continuar de mãos dadas na história.

3.5 Lima Barreto e João do Rio

O processo criativo de João Antônio na literatura sempre partiu de um contato com algum "personagem real", alguém de carne e osso, cujo perfil se adequasse à sua linha de trabalho, isto é, ao recorte social que pretendia iluminar, o das classes baixas, com suas mil e uma ramificações (prostitutas, leões-de-chácara,

dedo-duros, sinuqueiros, traficantes, ladrões, garçons, pivetes, guardadores de automóveis, "merdunchos" em geral, como ele os apelidara). Esse hábito do testemunho direto, num primeiro momento, veio pela origem proletária, pela condição social e convívio obrigatório com esses personagens. Depois, quando o jovem escritor tornou-se um jornalista conhecido e morador de um bairro de classe média – a mesma que ele tanto odiava e criticava –, permaneceu o hábito do testemunho direto, agora tornado possível graças à opção individual e às influências jornalísticas.

João Antônio se identificava com os excluídos. Não é à toa que alguns anos depois de casar com Marília e ter o primeiro filho, resolveu se separar, vender o carro, quebrar os cartões de crédito e optar por uma vida reclusa onde o traje predileto era bermudas e chinelos de dedo. Ele se transformou, assim, em um personagem de suas próprias histórias. Excluído, marginal. Por isso, transitava melhor pelas beiradas da sociedade. Ele procurava dar voz a uma faixa social em que ele próprio se reconhecia, que respeitava e amava. Eram pivetes, marginalizados, gente sem eira nem beira, como dizia. Seu personagem era desdentado, feio, sujo, morador de muquinfos, mocambos e favelas. A maioria sem carteira assinada e sem votar por uma vida inteira. "Não faz três refeições por dia, não viaja de avião e só tem voz para gritar nos estádios de futebol, onde também – como em todas as áreas – é enganado, desrespeitado, usado e surrado pela polícia quando se torna inconveniente", definiu João Antônio durante uma entrevista sobre os seus personagens.

João Antônio sempre fez questão de ressaltar as influências recebidas de Lima Barreto, João do Rio e Euclides da Cunha em seus escritos. Os dois primeiros, uma influência a partir de semelhanças de vida, de busca pela necessidade de denunciar as injustiças. Quanto a Euclides, a influência se deu na sua trajetória jornalística e de escritor. João se identificava com a literatura de Lima Barreto que, assim como ele, emergia da classe excluída, de uma parte da sociedade sem voz e sem vez. João Antônio dizia que Lima Barreto havia topado o risco de ser escritor e de enfrentar os obstáculos de uma sociedade elitizada. "Bêbado ou sóbrio, devendo dinheiro ou com o pai doido metido em casa ou ele mesmo atirado em um hospício, esquecido pelos conterrâneos, desamado ou temido, avesso ao elogio fácil e aos rebrilhos importados, ele era diferente", escreveu

João Antônio sobre Lima Barreto[2]. Para João, Lima sabia passar o alívio da bondade aos mais esquecidos, abandonados e violentados do subúrbio, "das bibocas, dos expedienteiros em seus caixotins humanos."

Afonso Henriques de Lima Barreto nasceu em 1881 na cidade do Rio de Janeiro. Enfrentou o preconceito por ser mestiço durante a vida. Ficou órfão aos sete anos de idade de mãe e, algum tempo depois, seu pai foi trabalhar como almoxarife em um asilo de loucos chamado Colônia de Alienados da Ilha do Governador. Concluiu o curso secundário na Escola Politécnica, mas teve que abandonar a faculdade de Engenharia, pois seu pai havia sido internado, vítima de loucura, e foi obrigado a arcar com as despesas.

Leitor voraz desde a adolescência, com uma produção textual de excelente qualidade, não foi difícil para ele começar a atuar como jornalista. Contribuiu para as principais revistas de sua época: *Brás Cubas*, *Fon-Fon*, *Careta*. Mas o jornalismo era apenas um bico. O que o sustentava era o emprego como escrevente na Secretaria de Guerra, onde se aposentaria em 1918.

Não foi reconhecido na literatura de sua época, apenas após sua morte. Viveu uma vida boêmia, solitária e entregue à bebida. Quando tornou-se alcoólatra, foi internado duas vezes na Colônia de Alienados na Praia Vermelha, em razão das alucinações que sofria durante seus estados de embriaguez. Lima Barreto fez de suas experiências pessoais canais de temáticas para seus livros. Em seus livros denunciou a desigualdade social, como em "Clara dos Anjos"; o racismo sofrido pelos negros e mestiços e também as decisões políticas quanto à Primeira República. Além disso, revelou seus sentimentos quanto ao que sofreu durante suas internações no Hospício Nacional no livro "O cemitério dos vivos".

Sua principal obra foi "Triste fim de Policarpo Quaresma", na qual relata a vida de um funcionário público, nacionalista fanático, representado pela figura de Policarpo Quaresma. Dentre os desejos absurdos desta personagem está o de resolver os problemas do país e o de oficializar o tupi como língua brasileira.

João Antônio dizia que tudo o que Lima Barreto havia escrito "era de uma atualidade alarmante". Talvez por isso tenha se identificado tanto com seus

2) Essa declaração foi escrita de próprio punho por João Antônio e consta do acervo preservado na Umesp/Bauru. Não foi possível a identificação da publicação ou não do material. Também não está datada.

escritos. De origem pobre, negro, marginalizado pela sociedade da época, Lima Barreto tinha todas as características de anti-heroi que João Antônio também apregoava ter. "Uma simples frase sua como 'minha alma é de bandido tímido' é bastante forte para mexer com a mesmice ou a acomodação de qualquer um", disse João Antônio em um texto escrito sobre Lima Barreto. "Seus contos e romances têm um poder de fabulação, uma narração tão natural, solta, que agarram o leitor no primeiro parágrafo e não largam mais".

João do Rio era outra influência advinda da admiração. E novamente João Antônio se espelhou na luta do jornalista contra as injustiças e a favor dos desvalidos. "João do Rio tinha faro nolvidadeiro pela ralé, e não lhe faltou coragem ou virulência para farpar alguns figurões e poderosos da República Velha", escreveu João Antônio na orelha do livro biográfico de João do Rio, escrito por João Carlos Rodrigues (última edição 2010). Também por ser jornalista e depois escritor, o fato de João do Rio ter profissionalizado as duas carreiras (de jornalista e escritor) – ou seja, a partir da atuação de João do Rio pode-se dizer que a literatura, assim como o jornalismo, deixou de ser um bico entre escritores e artistas para se tornar, efetivamente, um meio de sobrevivência – trazia fortes semelhantes à condição de João Antônio.

João Paulo Alberto Coelho Barreto, ou simplesmente João do Rio, representou o surgimento de um novo tipo de jornalista na imprensa brasileira do início do século 20. "Pouca coisa valia então a impensa carioca", escreveu R. Magalhães Júnior, no livro "A Vida Vertiginosa de João do Rio". "Os jornais eram pobres, a circulação reduzida, a profissão extremamente perigosa". Havia, porém, compensações que afagavam a vaidade e a ambição dos jovens. "A cidade guardava o nome dos rapazes de jornal, geralmente boêmios, e que na sua miséria dourada pareciam donos do mundo". Se pensasse um pouco, talvez Paulo Barreto tivesse optado por outra profissão qualquer. Mas quis fazer jornalismo, em uma época em que o jornalismo como fazer profissional era ainda uma ocupação precária.

Paulo nasceu jornalista e por isso não pestanejou em seguir o caminho das escritas e da redação. Era curioso, inquieto, tinha faro de repórter. E foi na *Gazeta de Notícia* – o mesmo jornal em que Eça de Queiroz fora correspondente décadas antes – que Paulo Barreto construiu e solidificou sua carreira jornalística. Foi ali

que, em meados de 1904, o repórter realizou uma série de reportagens intituladas "As religiões do Rio", que além de seu caráter de jornalismo investigativo, constituem-se em importantes análises de cunho antropológico e sociológico. Adotou diversos pseudônimos – Claude, Joe – até escolher em definitivo João do Rio, talvez por influência do escritor francês Jean Lorrain (que na vida civil se chamava Paul Duval) ou, talvez, para marcar sua identificação com a cidade de que iria se tornar cronista incomparável. Escreve Rodrigues (2010), autor da biografia do jornalista:

> Coinscidindo sua atividade jornalística com as transformações por que passou o Rio no governo Rodrigues Alves, impulsionadas pelas obras de Pereira Passos e Paulo de Frontin, João do Rio seria o historiador dessa época, fixando em suas crônicas, os últimos tílburis e os primeiros automóveis; uma seresta na favela do Morro do Santo Antônio e a inauguração do Clube de Regatas Flamengo, na rua Paissandu; as vielas lúgrubes onde moravam os chineses fumadores de ópio e o corso na praia do Botafogo. Inauguram-se também por essa época os primeiros cinemas, que tanto vieram revolucionar os hábitos da sociedade carioca. Como assinalou o próprio Barreto: 'De repente nos atacou uma hiperfúria de ação, um subitâneo desencadear de desejos, de apetites desaçaimados (RODRIGUES, 2010).

João do Rio foi jornalista a vida inteira. Redator de artigos políticos, autor de contos, noticiarista, crítico de livros, de arte, de teatro, cronista social, repórter. "Valia por uma redação inteira", escreveu João Antônio. E no jornal foi, especialmente, um inovador através de textos até então desconhecidos para o jornalismo da época. Com menos de 30 anos, foi eleito memebro da Academia Brasileira de Letras, na vaga do poeta Guimarães Passos. Além de jornalista, João do Rio também foi romancista e tradutor de obras de Oscar Wilde.

Em 1920, João do Rio fundou o jornal *A Pátria,* periódico financiado pela colônia lusitana, então poderosa e influente no Brasil. Essa atitude irritou os nacionalistas, que sempre se opuseram ao estreitamento das relações entre Brasil e Portugal. Os ataques ao jornal foram grandes pelos oposicionista, o que amargurou profundamente João do Rio, que ficou doente e morreu um ano

depois. Aos 39 anos, morreu vítima de um enfarte dentro de um táxi no Rio de Janeiro. João Antônio, no prefácio da obra de Rodrigues (2010), resumiu bem o estilo de João do Rio:

> Enfiado na imprensa desde a adolescência, irriquieto e atento à vida em todas as camadas da sociedade de seu tempo, e mercê de seu talento, natural que aos vinte e poucos anos tivesse a evidência e a consideração entre os maiores. Tinha faro nolvidareiro pela ralé ou pela feitiçaria e pelas últimas chegadas da Europa; não lhe faltou coragem ou virulência para farpar alguns figurões e poderosos da República Velha, como o gaúcho Pinheiro Machado, temido e terrível para a época. Não lhe faltou consciência dos limites e da própria condição inexorável, amarga e definida bem do que é ser escritor. Alguém lhe perguntou por que escrevia: "por fatalidade, pelo destino. É como incêndio interior. Quanto mais tento abafá-lo, mais o vejo alastrado e veroz, consumindo-me" (ANTÔNIO in RODRIGUES, 2010).

Outro escritor que também influenciou a escrita de João Antônio foi Euclides da Cunha. Ele não escondia sua reverência à obra-prima do jornalismo brasileiro cunhada por Euclides, "Os Sertões". João Antônio se identificava com Euclides na construção de personagens brasileiros, fora de padrões acadêmicos, sem inspirações letradas. Assim como Euclides desvendeu o jagunço temeroso, o tabaréu ingênuo e o caipira simplório, João Antônio deu voz aos moleques de pés descalços, aos boêmios tacadores nas sinucas da periferia, aos guardadores de carros das grandes avenidas. Havia muito de semelhança entre os dois e João Antônio tentou repassar em sua criação algo de Euclides. "Como Euclides não há igual no mundo. Sua obra tem uma monumentalidade impressionante. Ele foi um grande descobridor do Brasil de sua época", disse João Antônio.[3] Em 1897, quando mudou-se do Rio para São Paulo, passou a fazer a cobertura da revolta de Canudos para o jornal *O Estado de S. Paulo*. A experiência como jornalista no nordeste resultou na obra mais conhecida do escritor: "Os Sertões".

3) Entrevista concedida ao Caderno 2 do jornal Estadão de SP, em 25 de maio de 1996.

Pertencente ao Pré-Modernismo, o clássico de Euclides da Cunha tem como característica principal o regionalismo. A obra também foi considerada por muitos pesquisadores como a primeira grande reportagem brasileira e o primeiro livro-reportagem publicado no País. A realidade do nordeste brasileiro é retratada com fidelidade na obra, a qual descreve as condições precárias de vida da região e os motivos pelos quais ocorreu o drama da Guerra de Canudos. Depois do sucesso da obra, o autor foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras, em 1903. No livro o autor retrata a terra nordestina, o homem sertanejo e a luta travada pelos nordestinos na Guerra de Canudos:

> O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral.A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempeno, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gingante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. A pé, quando parado, recosta-se invariavelmente ao primeiro umbral ou parede que encontra; a cavalo, se sofreia o animal para trocar duas palavras com um conhecido, cai logo sobre um dos estribos, descansando sobre a espenda da sela. Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas"(...) (CUNHA, 2003).

3.6 Revista Realidade: um novo jornalismo

A década de 60 dividiu a história brasileira. Derrubado por um golpe militar, o então presidente João Goulart iria amargar o exílio no Uruguai. Os militares chegavam ao poder em um reinado que perduraria mais de 20 anos. O resultado, hoje se sabe por documentos como o Dossiê Tortura Nunca Mais, foi o desaparecimento de centenas de pessoas, perseguições e mortes por torturas. De acordo com esse levantamento, 7.367 pessoas foram atingidas pela repressão de 1964 a 1979, data da lei da Anistia. Perto de mil morreram ou desapareceram.

O período entre 1964 e 1969 era de efervescência cultural e política no mundo. Nos anos 60, uma vaga filosófica de extração marxista e romântica se confrontou com a constatação dessa realidade. A frase escrita nos muros de Paris de 1968 – "A imaginação no poder" – revela esse estado de busca e de rompimento (FARO, 1999). Os contrapontos à hegemonia da sociedade "irracional" se concretizavam no culto das filosofias orientais, a disseminação da droga, o comportamento individual transgressor e livre, a visão anárquica sobre o poder do Estado, o antibelicismo e o antiautoritarismo generalizado que abalou até mesmo o predomínio, na Europa, dos partidos comunistas de formação estalinista.

Também foi um período fértil de novos conceitos que tomavam conta dos meios intelectuais e estudantis. Intensificou-se as críticas aos meios de comunicação como estruturas de manipulação da sociedade de massa. Tratava-se de uma revisitação dos conceitos da Escola de Frankfurt – o que levou à concepção de sociedade unidimensional de Herbert Marcuse. Ao lado de Adorno, Horkheimer e Enszensberg, Marcuse transformou-se na referência teórica e política dos culturais porque apontava o nexo causal de um padrão de cultura marcado pelo ser indiferenciado e pelo individualismo oprimido da sociedade de consumo. Em 1968, no auge das revoltas estudantis de maio, o pensamento de Marshall McLuhan (1969) reforçava a percepção de que a sociedade unidimensional havia efetivamente se transformado em padrão da civilização capitalista e burocrática, com a racionalidade dos meios enquadrando a concepção finalista das ideologias. Com McLuhan (1974) altera-se o entendimento das idéias de progresso, desenvolvimento e liberdade. Os meios, dessa forma, são alçados à

condição de entes autônomos e dominadores, para cuja própria lógica a sociedade deve se submeter. (FARO, 1992).

Essa conjuntura social-política-econômica do período entre 1964 e 1969 representou um desafio para a linguagem jornalística. Um pouco antes desse período o Brasil já experimentava algumas modificações no jornalismo, especialmente a partir do da revista *O Cruzeiro*. Surgida em 1928, a revista de Assis Chateaubriand trouxe, durante o período de seu apogeu – final da década de 50 e meados da de 60 –, uma nova linguagem ao mercado e à profissão jornalísticos. Vieram profissionais de fora do País que deram um novo modelo ao então tradicional jornalismo de revista da época. O austríaco Otto Maria Carpeaux e o fotógrafo da *Paris Match*, Jean Manzon que, junto com Davi Nasser, emplacaram uma sensível mudança gráfica e editorial da revista.

Segundo Acioly Netto (1998), existiam na imprensa brasileira dois tipos de profissionais: os redatores e os repórteres. Os primeiros eram os editorialistas que produziam os "artigos de fundo", expressando a opinião do jornal, ou seja, do proprietário. Esses artigos, normalmente assinados por nomes conhecidos, eram redigidos em estilo pomposo. Muitos editorialistas transformavam-se em articulistas, expressando suas próprias opiniões, sempre de forma literária e rebuscada. Os outros, os repórteres, eram os plantonistas das redações, que se limitavam a cobrir o noticiário do dia, como incêndios, desastres, crimes, mortes ou aniversários. Ganhavam pouco, se vestiam mal e nunca eram recebidos nos salões da burguesia ou da nobreza. Escreviam, mas não assinavam. Eram cidadãos de "segunda classe, quase marginais, cujo estereótipo era de um homem de barba por fazer, bebendo no bar perto da redação, em plena madrugada". (NETTO, 1998).

O Cruzeiro mudou esse paradigma. Na revista, os repórteres é que foram alçados à condição de estrelas. E foi justamente nessa época, décadas de 50 e 60, que a revista atingiu seu auge. David Nasser era um dos componentes do grupo denominado pela direção da revista como "esquadrão de ouro". Eram repórteres capazes de, como escreveu Netto (1998), "trajar um smoking com naturalidade, beber uísque com elegância e frequentar os mais requintados salões sem qualquer tipo de constrangimento". Mas não foi exatamente pela aparência ou capacidade de se inserir nas rodas sociais que se deu a grande

contribuição da revista ao jornalismo brasileiro. Foi, sim, pela mudança na própria narrativa das reportagens, além da preparação das pautas e abordagem de assuntos considerados "difíceis" no jornalismo da época.

Também veio da redação de *O Cruzeiro* o novo hábito do jornalismo brasileiro de adotar a dobradinha fotógrafo-repórter para a cobertura de uma pauta. E isso muito pela insistência de Manzon que, em parceria com Nasser, efetuou um dos momentos mais produtivos do jornalismo de reportagem no País. Manzon havia recusado diversos outros parceiros de redação da revista. Ele já chegara ao Brasil com um passado de peso, tendo trabalhado na *Paris Match*, revista que adotava como linha editorial a valorização de grandes reportagens. Lá, ele havia se tornado mundialmente famoso em 1940 quando, ainda muito jovem, conseguira a proeza de fotografar, numa casa de saúde de Zurique, o maior bailarino de todos os tempos, o russo Vaslav Nijinski, que estava internado no local por problemas mentais.

Uma reportagem de grande repercussão estampada nas páginas de *O Cruzeiro*, feita por Manzon e Nasser, foi a realizada no palacete do deputado Barreto Pinto, na avenida Atlântica, no Rio de Janeiro. O deputado posou para a dupla de casaca e de cueca samba-canção. Era uma pose inconcebível para um parlamentar naquela época (1945). A reportagem se transformou em um escândalo, que resultou na cassação de Barreto Pinto por falta de decoro parlamentar. Revoltado, ele processou criminalmente a revista, dizendo que as fotos haviam sido feitas sem seu consentimento.

Em seu auge, *O Cruzeiro* aliava apuro gráfico com fotos bem tratadas e valorizadas, com uma valorização da grande reportagem, mesmo refém em determinadas situações da oscilação de humor e necessidade de aproximação com o poder de Chateaubriand, que permanentemente instrumentalizava seus veículos de mídia em torno de seus interesses. Talvez tenha sido a primeira revista no jornalismo brasileiro a dedicar páginas e páginas a um único assunto. E também a dedicar página inteira a uma foto apenas. Quando a revista atingiu sua fase de maior sucesso, na década de 60, se consolidou com a maior no País.

Com tiragem de 850 mil exemplares, circulando em todo o território nacional, *O Cruzeiro* apostava na grande reportagem e, mais do que isso, na concepção gráfica inovadora. Era uma revista de cerca de cem páginas, com

no máximo 20% de publicidade e três páginas coloridas impressas em papel couchê. Além dos textos, passaram pela revista grandes artistas como Portinari, Di Cavalcanti, Gilberto Trompowski, Anita Malfatti. Também caricaturistas importantes estiveram nas páginas de *O Cruzeiro*, como Péricles (Péricles Maranhão), criador do "Amigo da Onça", Millôr Fernandes, Borjalo (Mauro Borja Lopes), Ziraldo, seu irmão Zélio, Appe (Amildo Pedrosa) e Alceu Penna.

O Cruzeiro permaneceu nas bancas até 1974, quando as desavenças e dívidas dos Diários Associados – grupo de acionistas que sucedeu Chateaubriand após sua morte – acabou decretando seu fechamento. Era o fim de uma das revistas que chegou a ser considerada a melhor do Brasil.

3.6.1 O duro golpe na imprensa

O clima de estreitamento do jornalismo e um quadro de desarticulação social se seguiram ao golpe de 64. Jornais alternativos eram fechados, assim como informativos impressos de partidos de esquerda, estudantis e de organizações da sociedade civil. O desaparecimento desses órgãos foi motivado menos pela repressão movida contra eles do que pelo clima de desorganização das lideranças que os articulavam e os produziam. "Todos os veículos do campo popular, a maioria defensores das reformas de base, fecharam. Muitos de seus editores tiveram que se exilar...". (KUCINSKI, 1991).

Nem isso, no entanto, chegou a aniquilar o jornalismo no Brasil pós-golpe. Havia um jornalismo crítico resistente ao clima de autoritarismo implantado, especialmente aquelas publicações que utilizavam o humor como forma de combater um regime que não havia se decidido por qual caminho trilhar: se pelas vias ditatoriais ou não, a partir de algumas concessões às liberdades defendidas pelas elites civis.

Kucinski afirma que, além do *Correio da Manhã*, que fazia uma sistemática oposição ao regime, surgiram outras alternativas como o semanário *Reunião*, a *Carta Econômica Brasileira*, a *Folha da Semana*, o *Jornal da Tarde*, a *Folha da Manhã* e o *Amanhã*. Muitos dos jornalistas que atuaram nessas publicações

estariam, em alguns anos, atuando numa das revistas mais importantes surgidas na década de 60: a *Realidade*.

A *Realidade* foi lançada pela Editora Abril em 1966 e até hoje tem ocupado a atenção dos meios acadêmicos pelo seu estilo jornalístico marcante na história jornalística brasileira. Suas características são apontadas como tendências que deixaram um traço de qualidade na produção jornalística do País. Kucinski (1991) afirma que vertentes que formaram as bases da imprensa alternativa vieram de *Realidade*. A revista surgiu em plena revolução da sexualidade e introdução da pílula anticoncepcional, só para citar dois marcos desse período. Tornou-se um êxito editorial com um jornalismo baseado na reportagem de cunho social, um jornalismo contador de histórias, mostrando um Brasil real, em profundas transformações.

Era também um jornalismo de ambições estéticas, claramente inspirado no *New journalism* norte-americano, em uma técnica narrativa baseada na vivência direta do jornalista com a realidade retratada. Mas a revista tinha outra característica: a de funcionar com uma redação que gozava de grande autonomia editorial na orientação de cada número que seguia para as bancas. E isso tudo apesar de ser fruto de um grupo editorial cujas relações com o poder do Estado autoritário e com capital estrangeiro vinham sendo denunciadas à época do lançamento da revista. Mesmo assim, os principais profissionais da revista eram militantes de esquerda e faziam contraponto à direção da Abril.

Para Edvaldo Pereira Lima (2004), a *Realidade* foi considerada "a mais significativa experiência estilística" vivida pelo jornalismo impresso brasileiro. A revista era resultado da intensa atividade cultural experimentada pelo país no período pós-64, em um intervalo democrático que seguiu até o endurecimento do Estado autoritário em 1968. Um ano após o golpe, a editora Abril já havia entrado no mercado de revistas especializadas, mas nada havia feito no campo de informação geral: um setor praticamente dominado pelas revistas dirigidas ao grande público urbano e tratado de forma indiferenciada, como eram os casos de *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Fatos & Fotos*. Não só havia espaço para mais uma publicação no mercado como também havia espaço para uma concepção intelectualmente mais refinada de uma revista mensal que pretendia ampliar o

nível de trabalho que os grandes nomes da reportagem produziam nas publicações existentes.

O número experimental da revista surgiu em novembro de 1965, com tiragem de cinco mil exemplares. O primeiro número surgiu em abril do ano posterior, com uma tiragem de 250 mil exemplares que se esgotou em três dias. A partir daí a ascensão da revista foi fulminante, surpreendendo os seus próprios editores. Em fevereiro de 1967, quase um ano depois de seu lançamento, *Realidade* chegava a uma tiragem de mais de 500 mil exemplares. Para Lima (2004) o sucesso da revista é explicado por "sua feliz proposta editorial, que se casava com as condições do mercado de revista".

O golpe de 64 não conteve a generalizada renovação que havia tomado conta do país nos anos anteriores. Esse impulso vinha da era JK, da construção de Brasília, da industrialização, da mítica interiorização do desenvolvimento econômico e das novas formas de manifestação artísticas experimentadas pelo Brasil. Nesse contexto, incluía-se a Bossa Nova, o Cinema Novo e mais tarde, a Tropicália. No âmbito internacional, surgia a geração *hippie*, a liberação sexual, a guerra fria, o pacifismo, a sensorialidade. Para Lima (2004), "a nova audiência em constituição no Brasil queria compreender o país em mudanças, os novos tempos o planeta". Isso talvez explicasse, em parte, a grande aceitação de uma revista que investiu forte em grandes reportagens baseadas quase sempre nas pessoas comuns, em assuntos até então descartados pelas outras publicações, mas que acertavam em cheio no objetivo de levar para as suas páginas a história de brasileiros das mais distantes regiões do país.

A proposta editorial de *Realidade* respondia, então, às expectativas geradas por essa conjuntura cultural. A proposta situava o leitor no âmbito universal dos problemas de seu tempo, mas não o fazia de forma acanhada ou apenas plástica: fazia desnudando a crise do contemporâneo. A revista procurava dar ao público a dimensão essencial de suas indagações através de uma extraordinária variedade temática. Quais as fontes dessa experiência jornalística? Uma delas foi a conjuntura político-cultural do período do surgimento da revista. Outra é a que diz respeito ao código discursivo inovador de que os profissionais da revista lançaram mão para produzir suas matérias, tendo ou não esse código sido influenciado pelo *New journalism*.

Com seu estilo próprio, *Realidade* competiu de alguma forma, ainda, com a linha de *O Cruzeiro*. Mais do que concorrer com as reportagens da rival, *Realidade* incomodava sobremaneira o dono da concorrente, Assis Chateubriand. Nem tanto pela linha editorial de *Realidade*, mas pelo o quê ela poderia representar como divisão de publicidade no mercado de revistas. Chateubriand encarou a concorrência como um desafeto pessoal e não poupou críticas à Abril. Para o dono dos Diários Associados, Vitor Civita era "um apátrida" e estava no Brasil "para ganhar dinheiro" e não passava "de outro tentáculo *Time-life*", em alusão à desconfiança que alimentava contra outro desafeto, Roberto Marinho. Não era o padrão de reportagem que incomodava Chateaubriand. Era, sim, a suspeita de que a revista da Abril estava sendo protegida pelo governo, enquanto *O Cruzeiro* enfrentava a má vontade das autoridades militares.

Mas parece que nem os repórteres e nem a direção da Editora Abril estavam brincando de fazer jornalismo. Ou pelo menos não parecia tratar-se de uma aventura. Antes que fosse para as bancas, uma pesquisa encomendada pela editora ao Instituto de Estudos Sociais e Econômicos (Inese), com base na mensuração dos efeitos do número zero sobre amostragens de leitores potenciais definiu quais eram as demandas que a revista deveria atender: 85% dos leitores entre 18 e 44 anos; 73% dos leitores com escolaridade equivalente ou acima do 2º grau; 59% dos leitores situados entre as classes A e B. A pesquisa indicou praticamente tudo aquilo que asseguraria o êxito da revista, verificando que a revista preenchia justamente o vazio na área de revistas de informação não-especializada.

Se a *Realidade* estava praticamente sozinha no mercado de revista, o mesmo não se podia dizer quando se olhava para os jornais diários de São Paulo. Um dos exemplos era o *Jornal da Tarde*. Surgido em janeiro de 1966, o jornal foi para as bancas como um vespertino inovador na diagramação e na linguagem. O novo veículo rompia com a tradição de sisudez de *O Estado de S. Paulo*, de cujo grupo fazia parte. E o editorial de seu primeiro número falava em "estilo vibrante, irreverente, para atingir um público diferente daquele que, normalmente, lê apenas matutinos, cujo estilo deve ser, forçosamente, mais pesado e prolixo. *O Jornal da Tarde* vai para a mesma luta, em defesa da liberdade, que é o fim do Homem na sua vida terrena".

Essa generosidade de princípios vinha acompanhada de uma efetiva inovação editorial. A cidade, o leitor, o noticiário policial ganhavam destaque e competiam nas manchetes fortes em pé de igualdade com o tradicional noticiário nacional e internacional. A notícia policial era tratada quase de forma literária, como provam as coberturas das andanças do Bandido da Luz Vermelha. A experiência do *Jornal da Tarde* demonstrou que o tratamento do fato jornalístico passava por um processo de enriquecimento mesmo na imprensa diária. E o código narrativo aproximava o jornal da *Realidade*, mostrando uma tendência. "A matéria que amplia uma simples notícia de poucas linhas, aprofunda o fato no espaço e no tempo e esse aprofundamento (conteúdo informativo) se faz numa interação com a abordagem estilística. A reportagem seria então uma narração noticiosa". (MEDINA, 1978).

As reportagens que *Realidade* publicou em seu período de auge, entre 1966 até 1969, abrangeram uma pauta extraordinariamente variada de temas até então não explorados por revistas no país. A revista estendeu a visão de seus repórteres pelo universo dos valores do comportamento, da política internacional e nacional, e pelo universo dos elementos que compunham o referencial informativo imediato de seu público leitor (FARO, 1999). Além disso, para cada uma dessas grandes áreas de abordagem, a revista trazia esporadicamente o traçado do perfil de personalidades que construíam e solidificavam essa visão. A característica comum a essa variedade temática foi a apresentação do ângulo que rompia com o padrão convencional do jornalismo informativo. A revista trouxe à tona o questionamento de padrões que já ocorria de alguma forma no processo de modernização e de crescente autoritarismo na vida social brasileira.

O texto de *Realidade* avançava sobre questões de vários níveis: o cultural, o social, o científico, o da marginalidade. E, em todos eles, a entremeação da informação objetiva, em boxes, com o resultado da vivência do jornalista, a descrição de ambientes, o relato de diálogos, cenas fortes carregadas de frases emotivas. Em março de 1968, por exemplo, a revista abordaria um dos tantos temas tabus de suas pautas. Desta vez a proposta era discutir adultério ("Aqui está o adultério", março de 1968, página 142). A matéria foi escrita por Narciso Kalili e se abria com um confronto de opiniões que já se tornara padronizado: de um lado, o psiquiatra José Ângelo Gaiarsa; do outro, o padre Eugéne Charbonneau.

Para o primeiro, que era apresentado como autor do livro *A Juventude Diante do Sexo*, o adultério, "antes de maldição, talvez seja um bem para a humanidade". Para o segundo, apresentado como professor de filosofia, o adultério "é um mal, pois o amor e o casamento exigem fidelidade".

No contraste de opiniões, não era o adultério que estava em discussão. Os valores expressos pelas duas personalidades eram valores recorrentes nos padrões de comportamento da família monogâmica, mas, na verdade, não era disso que se tratava: a polêmica é que dizia respeito ao centro do problema. Era da possibilidade de que o tema viesse à tona e fosse discutido que a reportagem tirava sua força narrativa. Kalili descrevia cinco situações reais. Em todas elas, a abordagem do problema proposto reiterava a tônica dos textos de Gaiarsa e Charbonneau: "em vez de trair ela deve decidir com quem ficar", "a fidelidade é importante, mas não pode ser obrigação", "mulher que comete adultério é mulher perdida", "estive com um homem casado por um ano. Precisava de amor".

Em torno das cinco situações o repórter deixava sempre que os personagens que protagonizavam as experiências falassem por si, num texto fluente, literário, que abusava de interjeições, exclamações, diálogos. No conjunto, um quadro representativo de pessoas comuns que se debatiam em torno de posturas éticas que a realidade cobrava para além da instituição tradicional da família. Não havia definição da matéria; o repórter "fotografava" os elementos vivenciados e os expunha ao leitor, quase dizendo: "Esta é a situação, o que você pensa a respeito dela?". A revista tornava-se o núcleo desestabilizador do convencionalismo. As matérias da revista, de uma maneira geral, revelavam a mutação dos padrões consensuais conservadores, estimulando o conhecimento verticalizado em torno do assunto e ampliando as possibilidades de discussões. (FARO, 1999).

Com endurecimento do regime militar e a instauração do AI-5, a proposta editorial de *Realidade* passou a enfrentar mais resistências. Um ano antes, o diretor de redação Paulo Patarra deixou a redação. Era o início da agonizante decadência da revista, que se manteve ainda com a fama de uma publicação de qualidade até meados da década de 70. Em nota publicada no mês de despedida de Patarra, os leitores eram informados sobre a mudança. E no número de despedida, o próprio Patarra assinava a matéria de capa levando a simbologia transgressora que a publicação havia chamado para si desde o seu surgimento ("Esse é o Camarada

Prestes", dezembro de 1968, página 38). Desde aquele momento, a revista que foi considerada o divisor de águas no jornalismo brasileiro começava a perecer. Mas a memória de que *Realidade* materializou a utopia do texto independente, ressaltando como nunca a função social do jornalismo, ficará sempre nas mentes daqueles que admiram o jornalismo de qualidade.

A atuação na revista *Realidade* revelou a maturidade do jornalista João Antônio. Nos momentos em que esteve como repórter especial do Caderno B do *Jornal do Brasil,* entre 1964 e 1967, ele de certa forma precisou se render às rotinas jornalísticas da empresa que exigiam um texto mais bem comportado e dentro de padrões bem estabelecidos de um tom textual respeitoso. Em poucos momentos ele conseguiu efetivamente fazer aquilo que mais apreciava na escrita: fundir textos de ficção, não-ficção a partir de uma observação participativa em uma linguagem jornalística.

Como repórter especial na revista *Cláudia* João Antônio aprimorou um pouco mais a sua escrita jornalística. Na revista ele trabalhou no ano de 1967, mesmo ano de nascimento do filho Daniel, fruto do casamento com a mineira Marília Andrade. Foi uma nova fase na vida do jornalista, que viu-se obrigado a mudar-se do Rio de Janeiro para São Paulo. Depois de receber um convite do jornalista Celso Kinjô, passou a escrever uma coluna regular para o jornal Última Hora para, logo em seguida, acumular outro emprego, como repórter de *Cláudia*. Na publicação da Editora Abril, João Antônio experimentou um pouco mais um estilo mais libertário de texto jornalístico, além de ter estatus de repórter especial e dono de suas próprias pautas.

A redação de *Cláudia* funcionava no mesmo prédio da redação de outra revista da Editora Abril, a *Realidade*. Esta, fundada em 1966, sob a direção do experiente jornalista Paulo Patarra, com uma proposta ousada para a época, reunia uma elite de jornalistas, donos de um texto diferenciado. A *Realidade*, em seus primeiros anos, era um acontecimento no mercado. Na época, os grandes grupos Abril e Globo estavam se formando, e a *Realidade* era uma espécie de menina dos olhos da Abril. Entre seu elenco de profissionais estavam nomes que impunham respeito como Walter Firmo, Narciso Kalili, José Hamilton Ribeiro, Cláudia Andujar, José Carlos Marão, Paulo Henrique Amorim, Mylton Severiano da Silva, entre outros.

Rapidamente João Antônio enturmou-se no grupo de jornalistas da revista. Mylton Severiano, inclusive, era vizinho de João Antônio e Marília na Boca do Lixo. Já em 1967, uma primeira matéria assinada por ele aparece nas páginas de *Realidade*, embora, a julgar pelas datas de publicação das matérias seguintes, foi a partir de meados de 68 que João Antônio viu-se oficialmente incorporado à equipe, vindo a publicar regularmente até março de 69.

Foi quando se deu o acirramento das discordâncias entre Paulo Patarra e os donos os grupo Abril sobre a compatibilidade entre o projeto editorial e empresarial da *Realidade* e as exigências da lógica de mercado. Processo este que culminou com a saída de Patarra, divisora de águas na história da revista. Isso porque peças-chave do corpo de jornalistas, solidárias ao colega diretor de redação, e principal defensor do projeto jornalístico alternativo junto aos sócios da empresa, pediram demissão de seus empregos. João Antônio estava entre elas. Sua maior e mais fértil experiência profissional é interrompida precocemente, não apenas pela perda do emprego, mas pelo próprio fim do projeto editorial da revista em sua origem. *Realidade* continuou a circular até 1974, mas desde 69 tinha outro sabor. (LACERDA, 2006).

João Antônio participou da revista como "sua grande fase", que chega ao fim a partir de 68 com o endurecimento do regime militar e, consequentemente, da censura, bem como devido ao desenvolvimento acelerado da indústria cultural, que "precisa de velocidade, essa é uma característica sua, e *Realidade* era uma revista mensal". (MOREIRA, 2000). Marília, então sua esposa, é categórica ao relembrar a época: "A *Realidade* foi a única fase da vida dele que eu o vi feliz". (LACERDA, 2001).

Na revista, João Antônio praticava um tipo de jornalismo diferenciado onde ele poderia mesclar gêneros e experimentar um estilo de texto jornalístico fora dos padrões convencionais, trabalhava com alguns dos melhores profissionais do país, tinha uma projeção pessoal e institucional inédita no meio jornalístico e literário, trabalhando numa revista que era ao mesmo tempo de esquerda e financiada por um grande grupo editorial, ganhando melhor do que nunca e, de quebra, morando perto do amigo Mylton Severiano da Silva, na sua Boca do Lixo, onde desde a adolescência sentia-se em casa. (LACERDA, 2006).

Lacerda (2006) classificou a atuação de João Antônio na *Realidade* como o momento da consolidação do leque de gêneros com os quais o escritor trabalhava para a imprensa e que, depois, viria a compor grande parte de sua obra publicada em livro. Nessa classificação proposta por Lacerda, divide-se nos seguintes tipos de matéria realizadas por ele:

1. Variedades - temas desligados das artes e da vida cultural estrito senso. No *JB*, produziu talvez apenas um espécime, a citada matéria sobre o quase acidente de pára-quedas. Em *Cláudia*, a matéria sobre o Carnaval e a sobre Iemanjá.
2. Comportamento - temas que, embora também desligados do mundo das artes, diferem das variedades porque tratam de temas "tabu". Têm uma evidente e proposital índole contestadora, manifestação lítero-jornalística da "vocação para o conflito" do temperamento do escritor.
3. Paisagem - matérias sobre lugares e seus personagens. No *JB*, antecipando a consolidação do gênero, João Antônio estréia com uma paisagem atípica para ele, a do Teatro Municipal do Rio de Janeiro na estréia da ópera *Fosca*, e faz ainda uma sobre o Embu das Artes, município da grande São Paulo. Mas o gênero ainda não estava consolidado. Em *Cláudia*, não o pratica nenhuma vez. Mas em *Realidade*, volta a ele com matérias sobre o porto de Santos, sobre gafieiras, sobre os salões de sinuca, sobre um estádio de futebol e um hipódromo. Com alguma frequência, está presente aqui a idéia de resgate de uma "cultura brasileira autêntica", valor estético-ideológico explicitado nos tempos de *JB*.
4. Retratos - perfis, com maior incidência de artistas e intelectuais, mas que também compreende perfis de anônimos, a quem o escritor procura conferir humanidade (nestes casos, costuma combinar elementos do gênero paisagem). Os preceitos estético-ideológicos manifestos em suas matérias do *JB* aqui desempenham um papel central na seleção das pessoas a serem retratadas: a valorização da cultura popular como "a autêntica cultura nacional", por exemplo, explica a idolatria a cantores e músicos da velha guarda; a idéia do artista como um "cidadão sem fronteiras", de sua parte, manifesta-se no elogio de figuras capazes de circular pelos diversos níveis

da pirâmide social e cultural, na erudição livre e sem área de especialização, sem método, na combinação entre cultura popular e erudita, e na valorização do auto-didatismo; a arte como missão, politicamente independente mas socialmente comprometida etc.

Lacerda (2006) diz que esses gêneros podem se combinar, e uma única matéria eventualmente trazer elementos de mais de um deles. É o caso, talvez, da matéria sobre a récita da Fosca, na qual o gênero predominante da paisagem recebe a gota de veneno do gênero de comportamento. Ou de uma matéria da *Realidade* sobre os alcaguetes da polícia junto ao baixo clero da criminalidade, que é predominantemente do gênero retrato, mas que, por lidar com um retratado anônimo, não artista conhecido ou intelectual, também traz elementos do gênero paisagem.

Esse leque de gêneros, para Lacerda (2006), é a chave para entender o mecanismo de organização interna da produção de João Antônio no jornalismo e, a partir de 1975, de sua produção literária. "Para compreendermos as fronteiras muito particulares de um território que foi, gradativamente, sendo despojado das fronteiras aceitas pela maioria", argumenta Lacerda.

Há para Lacerda um evidente entreleçamento entre jornalismo e literatura na produção e no processo de criação de João Antônio. "Leão-de-chácara"[4], o primeiro livro depois de "Malagueta, Perus e Bacanaço", lançado em 1975, portanto 12 anos após a estréia, é o último volume onde a ficção predomina. Mesmo assim, quase metade do livro, ocupada pela novela "Paulinho Perna-Torta", escrita em 1964, antes da entrada do jornalismo na vida, e no estilo, de João Antônio. Mas em seguida ele publica "Malhação do Judas Carioca"[5], que reúne textos jornalísticos, alguns deles extraídos da própria *Realidade*, outros d' *O Pasquim*[6]. Mais tarde, na biografia autorizada do escritor, fica dito que

4) Antônio, João. *Leão-de-chácara*, Record, RJ, 1975.

5) Antônio, João. *Malhação do Judas Carioca*, Record, RJ, 1975.

6) João Antônio foi convidado a escrever n' *O Pasquim* pelo cartunista Jaguar, que leu um perfil do jogador de futebol Almir, escrito por João Antônio e publicado no suplemento literário do jornal *Minas Gerais*. Mais tarde, o texto seria republicado no próprio *O Pasquim* (Ano VI, n. 267, 1974), provavelmente com poucas modificações, e no livro *Casa de Loucos* (Record, RJ, 1976), provavelmente com muitas modificações. Sua colaboração no tablóide começou em 1974

"Malhação" "reúne, num só livro, alguns de seus melhores textos publicados em jornais e revistas".[7]

E em seguida é lançado "Casa de Loucos"[8], que também reúne textos jornalísticos tratados e embalados como sendo de prosa literária, um deles vindo de *Realidade*; e depois "Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto"[9], que, com técnicas evidentemente extraídas da prática jornalística, entrelaça o depoimento de um contemporâneo de Lima Barreto a trechos de seus romances e de sua fortuna crítica; e ainda "Ô, Copacabana!"[10], um texto longo sobre o bairro onde morava, com seus cenários e tipos; e por fim (não precisamos ir mais longe, por enquanto) "Dedo-duro"[11], onde o próprio conto-título brota diretamente de um texto jornalístico publicado na *Realidade.* (LACERDA, 2006).

João Antônio também conviveu de perto com as limitações editoriais que o período político impusera no jornalismo pós-golpe. Em pelo menos uma oportunidade, o jornalista viu seu texto ser barrado para a publicação por conter informações que pudessem colocar a empresa contra o governo. No início da década de 70 João Antônio não era mais funcionário da *Realidade*, mas eventualmente prestava serviços como *freelancer* à revista. O editor para materiais especiais, jornalista Raimundo Pereira, encomendou uma reportagem para João Antônio sobre a "Cidade de Deu", loteamento popular há pouco erguido junto a Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, e se transformado em propaganda do regime exaltando os benefícios das moradias populares em lugar das favelas que aumentavam na cidade.

---

e foi até 1976. A atuação de João Antônio na imprensa alternativa como um todo foi intensa e notável, tendo ele escrito também para *Movimento*, *Opinião*, *Cultura Contemporânea*, *Protótipo*, entre outros; mereceria um capítulo à parte. Destaca-se, no caso d' *O Pasquim*, o texto "Aviso aos nanicos" (Ano VII, n.318, 1975), do qual gaba-se, entre outros motivos, por nele haver cunhado a expressão "imprensa nanica".

7) Neto, João da Silva Ribeiro. *João Antônio – Literatura Comentada*, Abril, SP, 1981.

8) Antônio, João. *Casa de Loucos*, Record, RJ, 1976.

9) Antônio, João. *Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, Record, RJ, 1977.

10) Antônio, João. Ô, Copacabana!, Record, RJ, 1978.

11) Antônio, João. *Dedo-duro*, Record, RJ, 1982.

João Antônio foi ao local, apurou, ouviu pessoas, observou as condições de moradia e redigiu a reportagem. Em entrevista ao "Jornal de Comunicação", da Universidade de São Paulo, edição de outubro de 1975, ele admitiu que sabia que a matéria seria rejeitada pela edição. "No estado atual de coisas em que se encontrava o país e a imprensa, sabia que a matéria era impublicável". Mesmo assim, o jornalista fez um esboço da reportagem e repassou ao editor Raimundo Pereira. Ele elogiou a reportagem mas disse que, pelo teor, não poderia ser publicada.

A reportagem questionava o sistema habitacional brasileiro e criticava em cheio o projeto do governo militar para o setor. E dava como exemplo a "Cidade de Deus". João Antônio arquivou a reportagem e publicou-a no livro "Cabeceira de Homem", anos depois. Para isso, ele atualizou o texto. Voltou à região, colheu novos depoimentos, efetuou novas observações e incluiu no livro. Mesmo barrado pelo jornalismo, o repórter encontrou uma maneira de mostrar às pessoas a forma como aquela gente vivia. "Eram denúncias atuais, tanto que na última parte da matéria eu fazia um contraponto sobre o que os jornais da época diziam e a realidade que se passava lá. Era, na verdade, um jornalismo crítico que não era feito na época e até hoje", disse João Antônio na entrevista.

3.7 Jornalismo de interesse humano

Por muito tempo o jornalismo de interesse humano ficou confinado em uma característica pré-concebida de que esse tipo de texto deveria permanecer somente nas páginas de jornais populares. A confiança em um jornalismo que contava histórias de pessoas, por meio de seus dramas e tristezas, por vezes alegria, não era de toda sorte um tipo de escrita que pudesse ser enquadrada nos chamados jornais de referência. Então as histórias de cidadãos à margem da sociedade, sem voz na imprensa, fica quase sempre restrita aos jornais que utilizavam desses dramas para vender, para chamar a atenção do leitor.

Felizmente hoje podemos pensar em conceitos alternativos que elevam o jornalismo de interesse humano aos patamares de um jornalismo de referência. São formas que podem sim tocar o interesse dos leitores mas que são transmitidas

de forma que transforme a linguagem do jornalismo em formas de tradução de uma realidade. O que, naturalmente, é inversamente proporcional aos chamados *fait divers*, uma retórica de escrita que, como notaram Barthes e Foucault, fecha-se em si mesma, tornando-se impermeável ao complexo, ao político no sentido de confrontação de olhares e poderes,como foi visto em momento anterior nesta pesquisa.

Ainda que compostas por conteúdos aparentemente aleatórios – nem sempre há o chamado gancho para se contar uma história de interesse humano –, anota Ponte (2006), há nesse tipo de reportagem uma estrutura que vislumbra uma visão particular de mundo. 1) A rejeição de tentativas de explicar fenômenos como estando relacionados com forças sociais, econômicas ou políticas; os eventos são apresentados como interações entre pessoas, marcados por fatores como a sorte, o destino, a oportunidade, num mundo dado e materializado, imutável na sua aparência; as estruturas de desigualdade e antagonismos sociais permanecem visíveis; 2) Este panorama multifacetado apresenta-se como uma comunidade que partilha experiências universais: nascimento, amor, morte, acidentes, ocorrências de seu cotidiano, entre outras.

Para além dos efeitos de uma personalização excessiva, há a produção de uma representação de mundo dotada de coerência, constituindo uma unidade imaginária e essa unificação está implícita na natureza muitas vezes apelativas das histórias de interesse humano. A identificação do leitor com esses dramas pessoais constrói-se em torno de elementos da experiência universais e eternos (PONTE, 2006). Nesse sentido as histórias de interesse humano apresentam-se como dados do mundo real da experiência humana singular e universal, por contraste com o campo das questões públicas, o seu leque de atores e as suas circunstâncias. Essas histórias estimulam no leitor a identificação com considerações explícitas do senso comum que estruturam seu retrato social.

João Antônio explorou sobremaneira as histórias de interesse humano em seus escritos. Nascido, criado e crescido nas partes marginais das cidades, ou mesmo na zona rural, ele aprendeu como ninguém a contar um pouco de sua história e de seus pares (amigos, conhecidos, moradores de onde ele morou). Seus personagens foram cunhados nas periferias sociais, às margens do jornalismo tradicional e da sociedade tradicional que sempre ganhou amplo destaque na

mídia. Seus personagens não estavam acostumados a circular pelas páginas de jornais e revistas. E a partir de seus escritos, e de outros jornalistas de sua época, tornaram-se figuras constantes no jornalismo impresso, especialmente.

Seus personagens também serviram para quebrar o paradigma de que o fato jornalístico é aquele que tem gancho. Assim como João do Rio, as suas reportagens de interesse humano nem sempre seriam desenhadas por uma pauta de redação, mas surgidas de um *insight* vivido pelo próprio autor em suas andanças pelas ruas da cidade. Mais do que o ganho, a forma de escrita para contar a história era o diferencial. Especialmente através de uma observação participante, João Antônio emergia e submergia na Boca do Lixo paulistana atrás de seus personagens. E vivia como eles. Sentia como eles. Se vestia como eles.

Por isso seus escritos são tão ricos em observações, em descrições. "Canalhas, cínicas, igualmente ligadas, mancomunadas na catança dos otários. Mas Rita Pavuna e Odete Cadilaque se apartam num desses tempos quentes. Uma querendo comer a outra pela perna, pela grana de algum freguês. E se afastam. Horas, horas. Cada uma para seu canto e uma não quer nem ver a cara da outra. Piranha nãop come piranha", escreve ele na reportagem "Um dia no cais", publicada na *Realidade* em setembro de 1968. Pois lá estava João Antônio, observando as meretrizes do cais, amanhecendo com elas, as observando e as ouvindo. Um retrato quase fiel das beiradas marginais da sociedade.

3.8 O autor

Tanto na arte quanto no jornalismo, a discussão sobre o autor passa necessariamente pelas novas configurações da produção e criação. No jornalismo, a partir do século 19, com a profissionalização dos jornais norte-americanos diante do conceito de empresa, introdução de escala industrial e modificação de público-alvo, uma nova configuração nas relações entre a notícia e o autor entra em curso. Os jornais não estavam mais atrelados a organismos políticos e se vinculavam unicamente na capacidade de produzir em escala industrial. Com as vendas cada vez mais massivas, o jornalista passou a produzir com uma emergência pautada pelo fechamento e pela necessidade de objetividade no relato.

Mas antes de nos atermos especificamente ao jornalismo, é preciso discutir ainda a mudança de rumo do autor e a obra de arte. A entrada do processo industrial na produção artística modifica a relação da obra com o autor. As chegadas do gramofone, do cinema e da fotografia concedem nova conformação ao pque antes estava ligado apenas à sensibilidade do artista. Para Benjamin, a máquina, ou a reprodução técnica, interferiu diretamente na produção do artista. A partir do mecanicismo na produção, as obras passaram a ser reproduzidas a qualquer momento. Um filme, por exemplo, pode ser exibido em diferentes momentos e espaços. (BENJAMIN, 1985).

Assim, a reprodutibilidade da obra, para Benjamin (1985), retira dela a aura – que conservaria a sua a unidade. A obra de arte seria a apresentação de uma orquestra, onde convergem a sinergia dos músicos envolvidos, a atuação do maestro, a iluminação do palco e do teatro e toda a atmosfera causada pelo espetáculo. Atmosfera essa ofuscada quando a mesma obra está reproduzida em uma platina, no caso dos tempos de Benjamin, ou em um MP3, transportando o conceito para nossos tempos.

Mas o conceito de autor é radicalmente modificado com o surgimento da fotografia e do cinema. A câmera, seja de filmagem ou de foto, se fixa entre o sujeito que filma ou fotografa uma cena registrada. No teatro, em paralelo, o autor concebeu sua peça para ser respeitada pelo diretor, por mais que se tenham variações. Se não for assim, a obra perde seu aspecto de arte. Entre o diretor e a cena não há filtro e, por mais que haja muitas apresentações, haverá sempre diferenças. Público e atores reagem de forma diferente a cada instante, em cada contexto.

Cada apresentação no teatro é uma unidade e o autor mantém a aura de sua criação. É uma obra de arte com a aura intacta e sua produção não está atrelada à necessidade de uma máquina, de uma reprodução mecanicista. O pintor, da mesma maneira, faz uma tela e nada existe entre ele e seu objeto. Benjamin (1985) reforça também a ideia de culto da pintura. Não se vai ao museu ou à galeria apenas para perceber a tela ou a obra, mas para verificar os trabalhos de determinado autor. Embora não admita a existência de divergências em conceitos de obra de arte, Benjamin vê pontos positivos na reprodução industrial. O principal deles é a possibilidade de democratização da arte, podendo ela chegar

a mais pessoas a partir de processos industriais que podem tornar acessível um quadro, uma música ou qualquer outro tipo de arte antes sacralizadas em museus e galerias.

A análise de Benjamin (1985) ao modelo burocrático-industrial da reprodução das obras de arte pode ser analisado com relação ao jornalismo e os reflexos que isso teve não apenas no acesso à produção da imprensa como também ao trabalho do repórter na reprodução de seus textos. A imprensa, o rádio, a televisão, o cinema, na visão de Morin (2002) se transformaram em indústrias "ligeiras" pelo aparelhamento produtor e "ultraligeiras" pela mercadoria produzida. Fica tudo gravado sobre a película do cinema, sobre a folha de jornal, voando sobre as ondas e, no momento do consumo, "impalpável, uma vez que o consumo é psíquico" (MORIN, 2002).

Com a expansão da imprensa, as empresas jornalísticas se tornaram maiores, mais burocráticas, mais complexas, com uma crescente divisão do trabalho. A estrutura de indústria tomou forma a partir de uma divisão do trabalho entre departamentos e a emergência de numerosas posições jornalísticas. Schudson (1989) diz que as funções de gestão, editoriais e de reportagem foram diferenciadas à medida que os repórteres eram empregados para fazer exclusivamente "o recolhimento e escritura das notícias". Houve um processo de crescente burocratização dos jornais, especialmente os da imprensa norte-americana do final do século 19 e meados do 20. Os departamentos comercial e editorial ficaram claramente demarcados. Surgiu uma nova dependência da publicidade – construiu-se uma base financeira mais sólida ao mudar a venda de publicidade para um custo à linha e ao organizar um sistema eficiente de distribuição baseados em transportadoras e vendas de rua. O papel do autor/jornalista ao mesmo que era valorizado a partir da exclusividade da função, perdia autonomia de criação e de autoria. Transformava-se em apenas mais um elo da produção.

Mas o aparelhamento produtor, como define Morin (2002), está claramente definido através da organização pelo modelo da indústria de maior concentração técnica e econômica. Muitos grandes grupos de imprensa concentram em seu poder de aparelhamento, como rotativas e/ou estúdios, o domínio da comunicação. Em tese, um jornal, uma estação de rádio ou televisão são burocraticamente

organizados para ter uma produção em alta escala, uma produção industrial onde o autor/repórter é apenas mais um elo no emaranhado sistema produtivo. A concentração técnica corresponde a uma concentração burocrática (MORIN, 2002).

O autor, ou seja, o criador da substância e da forma de sua obra, é inserido no modelo burocratizado de produção industrial. Morin (2002) diz que esse autor se afirma precisamente no momento em que começa a era industrial, tendendo a se desagregar com a introdução das técnicas industriais da cultura. A criação, então, tende a se tornar produção (MORIN, 2002). Isso traz uma organização burocrática e uma divisão racional do trabalho do autor e criador. A produção televisiva obedece às mesmas regras, o repórter da redação segue a mesma rotina e padronização de termos e procedimentos. Na imprensa periódica e diária, o trabalho redacional sobre a informação bruta – material de agência e de correspondentes ou apuração do repórter – a linguagem que constitui a padronização testemunham a planificação da divisão racional do trabalho em detrimento do antigo jornalismo (MORIN, 2002).

Essa divisão de trabalho coletivo, para Morin (2002), é um aspecto da racionalização que chama o sistema industrial, racionalização que começa na fabricação/criação de produtos, se segue nos planejamentos de produção, de distribuição, e termina nos estudos do mercado cultural. A racionalização corresponde à padronização: a padronização impõe ao produto cultural verdadeiros moldes espaço-temporais (MORIN, 2002). Essa padronização, defende Morin, não é, entretanto, incompatível com a individualização da obra: ela já produziu suas obras-primas no cinema, mesmo que as condições ideais a criação sejam aquelas em que o criador possa assumir, ao mesmo tempo, as diversas funções industrialmente separadas (a idéia, o cenário, a realização e a montagem). A padronização sufoca e aumenta a obra ao mesmo tempo: quanto mais a indústria cultural se desenvolve, mais ela apela para a individualização, mas tende também a padronizar essa individualização (MORIN, 2002).

A industrialização, a padronização e a rotinização do trabalho levou o autor a ser enganado e atraído, critica Morin. Altos salários chamam escritores e jornalistas de talento para as escrituras que sejam conciliáveis com a cultura industrial, "uma inteligentsia criadora pesando grosseiramente sobre ela a divisão

do trabalho e a burocracia e cujas possibilidades são subdesenvolvidas" (MORIN, 2002). O *copydesk*, anonimamente, dá forma aos textos e artigos de colunistas conhecidos na imprensa tradicional, o roteirista constrói descuidadamente roteiros que ele despreza, e assim vê-se frequentemente autores dizendo "isso não é meu filme, essa não é minha reportagem, não escrevi esse texto". O autor, criador, repórter, fica envergonhado de sua obra, já que não a reconhece, tal a interferência protagonizada pela padronização, burocratização do trabalho criativo. É o autor submergindo no ostracismo autoral. Um autor sem nome, sem alma, sem vida.

Morin (2002) definiu a palavra sincretismo para traduzir a tendência de homogeneizar sob um denominador comum diversidade de conteúdos. O cinema, a partir do reinado do longa-metragem, tende ao sincretismo. A maioria dos filmes sincretiza temas múltiplos no seio de grandes gêneros: filme de aventura com amor e comicidade, filme de amor com comicidade e aventura, filme cômico com amor e aventura. O meio de comunicação é procurado pelo sensacionalismo – faixa de real onde o inesperado, o bizarro, a morte, o acidente, a aventura, irrompem na vida cotidiana – que se assemelha ao romanesco ou ao sonho. A informação "se reveste de elementos romanescos, frequentemente inventados ou imaginados por jornalistas" (MORIN, 2002).

3.8.1 Emancipação da padronização?

A burocratização e padronização das empresas de comunicação especialmente a partir do século 19 e meados do 20 tornaram o jornalista um mero repassador de notícias. O repórter, afeito aos métodos de padronização textual e de procedimentos da redação, passava apenas a trabalhar em uma escritura informativa, retendo-se única e exclusivamente ao fato. O relato simples dos fatos, como define Traquina. Os jornalistas, assim, provocavam "mais desprezo do que admiração" (FERENCZI, 1993). Uma outra definição na Inglaterra rotulava o repórter como alguém que "vê como seu dever tomar notas do desenvolvimento dos acontecimentos e que tem o estranho hábito de considerar os fatos como fatos" (FAUCHER in CHALABY, 1996).

Com o surgimento da reportagem, especialmente a partir da nova denominação "repórter de guerra", o jornalismo passa ganhar algum prestígio e dar ao repórter um reconhecimento de autoria. Na reportagem, o repórter poderia, além da informação, dar suas próprias características ao texto, fugindo um pouco da padronização preconizada nos jornais. A partir do início do século 20 a reportagem torna-se ingrediente predominante não apenas na imprensa norte-americana mas também europeia. Na virada do século, a palavra "repórter" muda de sinônimo completamente. O termo, que designava "a mais humilde categoria de agentes de imprensa", vai tornar-se como uma "metamorfose à vista desarmada, uma das mais prestigiadas" (in TRAQUINA, 2004). O repórter passava de relator para autor, em textos mais trabalhados e mais bem elaborados, que mostravam a necessidade de o jornalismo sair um pouco das amarras da burocratização do trabalho.

A própria natureza da reportagem, na visão de Faro (1999) permitiu ao jornalista superar limites impostos pelos padrões de conteúdos e de linguagem da objetividade informativa. Um rompimento da narrativa convencional e a introdução de elementos que vinham marcados pela verossimilhança e por seu sentimento ficcional, instrumentos que asseguraram a apropriação do caráter diverso e multifacético do real. O antes atrelamento quase inseparável do relato dos fatos dá lugar a um jornalismo autoral, onde o repórter inscreve no texto a sua identidade, a sua impressão digital.

Gargurevich (in TRAQUINA, 2004) diz que a reportagem é uma forma que o jornalista busca para se expressar. Significa certo grau de extensão e de aprofundamento do relato do fato. A humanização do relato, a natureza impressionista do texto, a predominância da narração, toas características atribuídas à reportagem, deram condições de o autor se inserir no texto, mostrar ao leitores as suas impressões e definir "brechas" para subverter de alguma forma a padronização e a burocratização das redações e do trabalho do repórter. A reportagem permitia, então, a liberdade de criação do repórter, voltando de alguma maneira aos feitios de textos pré-industrialização do modo de produção cultural.

Voltando à questão a autoria, especialmente no jornalismo, há que se dizer que com a profissionalização do fazer jornalístico baseado em premissas como

objetividade e neutralidade, houve a adoção do anonimato para as assinaturas dos textos. Na teoria da notícia tal como praticada nos grandes diários de informação geral britânicos e norte-americanos do princípio do século 20 ou nas grandes agências internacionais de informação o texto noticioso é, por definição, anônimo: a autoria não conta quando outros comunicadores, gerindo o mesmo material narrado pelas fontes, são supostos produzir narrativas contendo a mesma informação. Para Mendes (2001) esta norma persiste em boa parte das publicações, obedecendo a tradição segundo à qual a subjetividade do autor não deve ser legível, na narrativa noticiosa, pelo destinatário.

O autor da narrativa noticiosa pode ser coletivo, por exemplo devido ao acréscimo de informação por um segundo ou terceiro redator, ou devido ao provável trabalho de *rewriting* a que o texto é submetido para efeitos de homogeneização de linguagem, de acordo com o estilo próprio do veículo a que se destina. O apagamento da autoria significa, neste caso, que quem legitima o texto como narrativa noticiosa procura nela, não a marca pessoal ou a autoridade de um discurso individualmente posicionado, mas a norma, teoricamente impessoal, respeitada por qualquer redator. A supressão da autoria na publicação da notícia tem por modelo a ideia de objetividade das ciências exatas (MENDES, 2001). É um modelo que emerge do conflito entre a verdade subjetiva e a verdade empírica, típico da segunda metade do século 19 e da socialização do "espírito positivo".

Os protocolos e procedimentos do relatório, em ciências exatas, passaram a dar conta de observações de um estado de coisas, ou da sucessão de resultados de experiências, numa forma que garantisse a qualquer investigador ser, virtualmente, o autor. Essa tentativa de supressão da subjetividade gerou regras próprias e garantia a universalidade das observações e das conclusões que ela permitia. O jornalismo moderno nascido em meados do século 19 herdou e adaptou às suas necessidades as mesmas preocupações e metodologia. Assim, o narrador-mediador produz, de acordo com protocolos e procedimentos próprios de sua atividade, narrativas noticiosas objetivas e puras, onde os acontecimentos "se narram a si próprios".

A reação contra o anonimato no jornalismo se deu basicamente nos momentos em que as reportagens passaram a ter autorias, ou seja, passaram a

ter as características do autor. Notadamente durante o *New journalism* norte-americano, que defendia o jornalismo autoral e maior adoção da subjetividade em seus relatos. Na prática a proposta era, através de uma maior frequência de publicações de narrativas assinadas, propor uma mudança no regime geral de auto-legitimação de informação – reforçando o papel legitimador da autoria publicamente assumida. O *New journalism* não modificou estruturalmente a metodologia e as regras de construção da narrativa de notícias mas fortaleceu, nas agências, jornais ou revistas, o lugar do autor.

Em *Realidade* essa tendência é claramente percebida, através da publicação de textos estritamente autorais, com assinatura e características do autor. Afinal, como não assinar uma reportagem feita por João Antônio, por exemplo? Ou de Hamilton Ribeiro? Eram textos marcados por uma significação e legitimadores de uma mudança de postura na prática jornalística. É possível afirmar que, décadas depois da mudança nos padrões de autoralidade no jornalismo, agências e publicações periódicas de notícias passaram a adotar a necessidade de assinaturas em suas matérias. Há, entretanto, um refluxo verificado nos últimos anos de jornais, essencialmente tabloides e de cunho popular, que apostaram em notícias telegráficas de informação, suprimindo assim a autoria do texto. Mas, de uma maneira geral, a autoria dos textos jornalísticos continua a ser adotado pelos medias.

É certo afirmar, portanto, que não apenas João Antônio, mas especialmente a revista *Realidade*, ajudaram a fortalecer o vínculo de autoria no jornalismo brasileiro, a partir da década de 60. Esse marco fez fortalecer o jornalismo de autor, uma característica também notada no jornalismo de bordas, onde as marcas autorais são sensíveis. A valorização do personagem, da observação participativa, nesse tipo de reportagem faz reavivar a necessidade de se buscar a autoria pelas próprias características da narrativa. Além disso, o jornalismo autoral fez surgir, entre as décadas de 60 e 70, publicações que reportariam situações até então ignoradas pela grande mídia, temas tabus, esquecidos ou mesmo mostrando perfis de personagens às margens do agendamento jornalístico, com a apresentação de pontos de vistas que esses mesmos medias não davam voz (MENDES, 2001).

4. Semiose e Real na Escrita de João Antônio

A semiótica peirceana aponta a relação triádica signos – objeto e interpretante como sendo fundamental para a compreensão da produção sígnica. O signo é mediação entre o objeto e o interpretante, isto é, a mediação entre o que gerou o próprio signo (o objeto) e o efeito que este signo produz – o interpretante (LINZ, 2003). Gerar interpretante significa gerar outros signos. Na verdade, a autogeração de signos só ocorre porque existe essa capacidade no signo de gerar interpretante. Em relação ao objeto, Peirce aponta uma outra maneira para acessá-lo, além do que já é fornecido pelo próprio signo: a experiência ou observação colateral. Na definição peirceana, experiência colateral é o conhecimento necessário para entender, completar e fortalecer a compreensão da relação objeto-signo. Colateral é o que está ao lado, paralelo, mas pode significar, também, o que está numa cadeia, numa linha.

Na comunicação, a experiência colateral apresentada pelos intérpretes mostra-se, quase sempre, fundamental à compreensão do processo sígnico. Um signo como uma palavra, por exemplo, só será capaz de ter um significado para nós quando somos capazes de utilizá-la para comunicar nosso conhecimento a outros e na medida em que somos capazes de apreender o conhecimento que os outros procuram comunicar-nos (PEIRCE, 1977). Muitas vezes esse significado só é possível de ser apreendido se intérprete e emissor compartilham de interpretantes e experiências colaterais comuns.

Integrante e atuante em uma cadeia semiótica mais ampla, a notícia participa do que Peirce chama de processo de causação final, inerente a qualquer semiose (HENN, 2002). A possibilidade da notícia pressupõe uma continuidade demarcada pelo caráter potencial de produção de interpretantes. Os sistemas semióticos, entretanto, desenvolvem nichos de identidade ou afinidade, sugando essas potencialidades para determinados fins. Mesmo que uma ocorrência apenas fique na possibilidade da notícia, ganhando, no máximo, o estatuto de pauta, ela é potencialmente notícia e portadora de códigos que lhe dão essa condição. É

[Jornalismo de Beiradas, pp. 115 - 186]

o objeto que, em certa medida, determina o signo. Tem uma verdade inerente, cuja revelação potencial é a essência da causação final, que, no fundo, nunca se completa, dando o caráter infinito do processo. Salles (1990) garante que qualquer processo de interpretação sígnica, cujo objetivo pode ser estabelecido como revelação de algo, forma um processo de causação final.

O processo de causação final é uma probabilidade e tem um comportamento estatístico, sujeito a uma boa dose de indeterminação (HENN, 2002). Ela aponta para uma espécie de futuro que comanda o passado e o presente. A incessante revelação de um objeto, potencialmente presente em qualquer semiose, pressupõe uma tendência, uma meta orientando ou organizando o processo. No caso da cobertura jornalística, por exemplo, é quando se trazem mais elementos, mais fatos à tona, até que estabeleça um esgotamento na audiência. Mas o objeto, como meta, fica no mundo e pode voltar à cena quando eclodem novas convulsões do mesmo tipo. E como, para Peirce, o pensamento e o próprio homem são signos, o universo deve comportar-se como qualquer semiose e suas probabilidades, inclusive com leis e gramáticas.

Henn (2008) defende que semiose designa um fenômeno de movimento, tendencialidades, rupturas. A possibilidade do signo de gerar outro mais desenvolvido sucessivamente e desdobramentos múltiplos e indefinidos fazem da semiose um processo que articula e forma sistemas pelos quais os processos de produção de sentido se estabelecem. Henn lembra que há pelo menos duas dimensões assimétricas na semiose: de caráter essencialmente icônico, indefinida, imprevisível e lança-se no aberto. E a de caráter simbólico, pauta-se pelo fechamento, previsibilidade, unidirecionalidade. Entremeando-se nestas dimensões, impõe-se a concretude da força, que pode ter caráter explosivo e, pela repetição, cristalizar hábitos e a previsibilidade ou, pelo impacto, acionar o icônico imprevisível.

Falando de jornalismo, Henn (2008) concorda que a produção de notícias configura-se como semiose complexa, movimentada por interpretantes que já se estabelecem na própria construção do acontecimento. Ao se transformarem em notícias propriamente ditas, além de darem forma às ocorrências, trazem embutidas as interveniências produtivas e os circunstanciamentos dos códigos que regem a atividade, que vão desde os critérios de noticiabilidade e valores-

notícias, até as próprias normas de redação e edição do texto jornalístico. E a partir da sua veiculação, estão aptas a produzir interpretantes diversificados, materializados pela formação de opinião sobre determinados episódios e até mesmo pela geração de ações concretas na sociedade. As notícias apresentam-se como resultado interpretante de um processo. Desde a ocorrência e a sua transformação em acontecimento, estabelecem-se uma série de mediações o que coloca o próprio acontecimento na condição de signo na medida em que ele é, no mínimo, socialmente produzido pelas fontes.

Ao optar por analisar o acervo do escritor e jornalista João Antônio, esta pesquisa escolheu trabalhar sobre um *corpus* preciso dentro da prática jornalística. O acervo do jornalista está localizado no Centro de Documentação e apoio à Pesquisa (Cedap) da Universidade Estadual (Unesp) de Assis (SP). O Centro é uma unidade auxiliar da Faculdade de Ciências e Letras da instituição e tem como finalidade a criação e a manutenção de condições de apoio às atividades de pesquisa, por meio da preservação de materiais de fontes originais de pesquisa de valor histórico e de arquivos especializados de informações. Seus serviços estão relacionados às áreas da memória social e da preservação do patrimônio histórico, literário e de bens culturais. O acervo é formado de arquivos e coleções provenientes de convênios entre a universidade e instituições públicas ou privadas, doações ou custódia de documentos que tratam da memória regional; de fontes de informação (conjuntos documentais complementares) disponibilizados por meio de biblioteca especializada, hemeroteca, microformas, documentação cartográfica, fitas magnéticas, material iconográfico. A coleção de João Antônio foi cedida pela família à universidade, em regime de comodato, sem prazo para devolução.

O acervo do escritor e jornalista, portanto, está devidamente organizado e catalogado, retirando a necessidade do trabalho preparatório de coleta e classificação dos manuscritos. Passou-se então à próxima etapa, que seria a classificação e decifração do material. Classificar e decifrar os documentos de um dossiê genético são duas operações conjuntas e solidárias que são efetuadas num vai-e-vem permanente. Os dossiês genéticos apresentam grandes diferenças entre si, tanto quantitativas, quanto qualitativas, devidas às diversas práticas dos escritores (uns escrevem na cabeça, outros precisam ver tudo sobre o papel; uns

têm uma escritura regular e legível, outros uma escritura impulsiva e difícil de ser decifrada, etc.), aos tipos de texto (o dossiê de um romance é mais espesso do que o de um poema lírico) e à transmissão (exaustiva ou lacunária) dos documentos.

Há uma classificação primária para o acervo de João Antônio feita no Cedap. Logo quando o material foi doado para a universidade, em meados da década de 90, a disposição do acervo estava em uma sala onde não havia tanta estrutura de acomodação e conservação. Já nos anos de 2000, a universidade construiu um prédio onde hoje estão abrigados os principais acervos históricos, inclusive o de João Antônio. No local, há toda uma estrutura para acondicionamento desses documentos, para que sejam mantidos e preservados de maneira conveniente. Nessa classificação primária, o Cedap organizou o material de João Antônio por assuntos:

Acervo João Antônio							
1-Produção Intelectual	2-Recortes de Jornais	3-Documentos Escritos	4.Audiovisual	5-Material Iconográfico	6-Periódicos	7-Biblioteca	8-Eventos
Originais Laudas Roteiros de entrevistas Artigos Crônicas	Critica aos livros Lançamentode livro Propagandade livro Ranking dos livros Artigos Entrevistas Notícias sobre João Antônio	Correspondências Agendas com anotações de pesquisas	Discos Fitas de vídeo	Cartazes Selos Postais Fotos Capas de livros Pôsteres Calendários	Revistas Jornais completos	Livros de autoria própria Livro autografado Livros com dedicatórias do autor Livros com dedicatórias de terceiros Livros com anotações Outros	Congressos Simpósios Mesas redondas Lançamentos de livros Lançamento do filme

Mais importante para esta pesquisa são os itens 1, 2 e 3, classificados como produção intelectual, recortes de jornais e correspondências. Esta pesquisa se deteve basicamente nos aspectos relativos a originais de escritos (à mão ou datilografados), roteiros de entrevistas, artigos para jornais, entrevistas dadas, correspondências e agenda com a notações. Entendemos que são nesses aspectos que se pode melhor captar a gênese da escritura e do processo de produção de João Antonio, especialmente se comparados com os produtos finais desse processo (reportagens publicadas no ano de 1968 na Revista *Realidade*).

O que mais interessa nas práticas propostas pela crítica genética é o movimento do processo, além das relações estabelecidas entre os documentos. Para Salles (2006), os documentos deixados – diários, anotações, esboços, rascunhos, roteiros, copiões – podem formar um percurso de acompanhamento da criação. Uma maneira de aproximação com o objeto final do autor sejam eles um filme, um livro ou uma reportagem. Esses objetos são móveis e inacabados. Esses documentos oferecem um grande potencial de exploração que ultrapassa o olhar curioso atraído pelo fetiche e mistério que os envolve. Os índices de pensamento em processo precisam encontrar modos de leitura. O estudo de documentos diversos permite encontrar alguns procedimentos de natureza geral, que ganham nuances em processos específicos. São essas variações que levam a singularidades dos procedimentos de um autor determinado.

João Antônio era muito metódico no arquivamento dos materiais utilizados ou não em publicações. Ele guardava tudo, desde pequenas anotações em folhas soltas (incluía aí escritos em pedaços de papel de maço de cigarros ou mesmo guardanapos e folhas soltas de agendas) até as laudas escritas a máquina nos jornais e revistas por onde trabalhou. Também preservou todas as suas correspondências com escritores ou amigos, além das crônicas publicadas em colunas, provas de livros, correções de textos para amigos, entre outros documentos. As épocas dos escritos variam entre início da década de 60 até meados da de 90.

Na análise dos escritos de João Antônio percebe-se recorrências que se mostraram importantes para o andamento da pesquisa. Por exemplo, há uma tentativa sistemática de correção dos escritos, apontando por um estado perfeccionista na escrita do autor. As laudas são corrigidas, reescritas, corrigidas, reescritas, em movimentos que podem se repetir de três a quatro vezes,

dependendo o caso. "Luto para modificar ou melhorar textos meus. Não consigo. Parece-me que isso se deve a que trabalho muito os meus textos antes de publicá-los. Dificilmente um texto meu me agrada. A partir, ou principalmente, do título. Creio que o autor deve agarrar o leitor a partir da primeira frase ou, ainda melhor, do título", explicou João Antônio, em um texto[1], sobre sua exaustiva busca pela perfeição textual.

O crítico do processo lida com registro de percepções, já sob forma de lembranças. Os registros funcionam como uma memória sensível de possíveis bons encontros para a criação, cuja emoção é reativa nos atos de leitura e releitura. As anotações poderiam ser vistas também como o que Fausto Colombo (1991) chama de lembranças materializadas. Ele diz que confiar à própria memória as lembranças exteriorizadas significa constituir sistemas pessoais de arquivos, álbuns de fotografias, coleções de videocassetes, de agendas ou diários, dos quais a coletividades é definitivamente excluída e nas quais se celebra a própria identidade. Transportando esse olhar para o nosso contexto, ao celebrar a própria identidade, celebra-se a identidade da obra em construção.

Sobre escrever em qualquer lugar, João Antônio dizia que isso era o compromisso de qualquer escritor. Mas que, para ele, nem sempre havia sido assim. "Eu não escrevia em outro lugar que não fosse meu quarto porque fora dele eu não sabia escrever. A vida foi me dando porradas, me dando, até que aprendi a escrever em qualquer canto. Sem precisar de casa ou de quarto. Qualquer boteco é lugar para escrever quando se carrega a gana de transmitir. Gana é um fato sério que dá convicção", revelou ele.[2]

Para esta pesquisa e sua análise, foi feito o recorte de quatro reportagens realizadas por João Antônio durante o período em que atuou como repórter da Revista Realidade. São elas: "Quem é o Dedo-duro", publicada no número 28 da revista, em julho de 1968, entre as páginas 88 a 99; "Um Dia no Cais do Porto", edição número 30 da revista, em setembro de 1968, nas páginas de 98 a 112;

1) Alguns textos encontrados no acervo estão sem datas e sem indicação de publicação. Às vezes, são simples escritos em forma de desabafo do autor, onde ele expõe questões sobre jornalismo ou literatura. Talvez ele tivesse em mente publicar os textos, o que, de fato, muitas vezes ocorreu.

2) Trecho de entrevista publicada no Jornal da Comunicação, da Universidade de São Paulo (USP) em outubro de 1975.

"Ela é o Samba", edição número 31, em outubro de 1968, nas páginas 135 a 144; e "É uma Revolução", edição número 32, novembro de 1968, páginas 99 a 116.

A escolha dessas reportagens para a análise se deu por alguns motivos. Primeiro, porque representou uma sequência de trabalho efetuado por João Antônio na revista, caracterizando-se por publicações em meses subsequentes, podendo mostrar efetivamente a continuidade de rotinas jornalísticas praticadas por João e pela própria revista no período, sem oscilações de mudanças de editores ou de períodos históricos. Segundo, porque são justamente essas reportagens, apresentadas praticamente em sequência, que mostram o período mais produtivo e fértil do jornalista na revista, já que a partir de dezembro de 1968 a publicação começa a enfrentar mudanças. Outra razão é ser esse período o momento mais profícuo da revista em seus poucos anos de existência. Foi no ano de 1968 que a *Realidade* se firmou como principal revista de grandes reportagens no Brasil, embora pouco tempo depois começasse a sua derrocada, com a mudança de direção jornalística já no início do ano seguinte.

4.1 Método de análise

Anotações ou registros são materiais preciosos para investigar o processo produtivo de uma obra ou trabalho. Salles (2008) diz que obras são territórios, formulações independentes, plenas, com níveis de complexidade variáveis, cada qual com suas leis de formulação. Um desses caminhos possíveis de estudo do processo, entre outros tantos já pesquisados e ainda a serem desvendados, estão os manuscritos, através da crítica genética que, pela sua própria natureza, possibilita estudos de manuscritos de toda e qualquer forma de expressão, sejam artísticas ou científicas, e não apenas na literatura. Logo começaram a surgir pesquisadores interessados em estudar esboços e cadernos de artistas plásticos, roteiro de cineastas, anotações de jornalísticas ou esboço de arquitetos. Hoje os estudos genéticos abarcam os processos comunicativos em sentido mais amplo, como cinema, dança, teatro, música, arquitetura, publicidade, jornalismo.

Mas antes de entrarmos nos labirintos da crítica genética, é necessário situá-la no tempo e no espaço. O início dos estudos genéticos é localizado na França,

em 1968, quando, por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon, do Centre National de La Recherche Scientifique (CNRS) foi criada uma pequena equipe de pesquisadores, germanistas ou de origem alemã, encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, que tinha acabado de chegar à Biblioteca Nacional da França. Esses pesquisadores enfrentaram problemas metodológicos ao lidar com tais manuscritos. Esse primeiro momento dos estudos genéticos (1968-1975) foi denominado por Grésillon (1991) como "momento germânico-ascético", seguido pelo momento "associativo-expansivo" (1975-1985), quando se instaurou o diálogo entre esses grupos de pesquisadores e outros, que se interessavam pelos estudos de manuscritos de Proust, Zola, Valéry e Flaubert.

Outros países despertaram para esse tipo de pesquisa. Em 1985, aconteceu em São Paulo o I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo. A crítica genética é, assim, introduzida no Brasil por Philippe Willemart, responsável pela organização do colóquio e que já vinha se debruçando sobre os manuscritos de Gustave Flaubert. Nesse mesmo colóquio foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML), que vem organizando, com periodicidade, encontros internacionais, além de criar a revista Manuscrita (1990), totalmente dedicada à divulgação dos estudos em crítica genética.

A terceira fase na evolução das pesquisas em crítica genética é o "momento justificativo-reflexivo", como Grésillon o batizou, que se iniciou em 1975. Após toda fase conquistadora, há a fase exploradora, que gera expansão. A partir de meados dos anos 1990, os estudos genéticos começam a viver uma época de exploração e alargamento de horizontes. O tempo de reflexões sobre os princípios fundamentais e a legitimidade da disciplina abriu espaço para a ação transdisciplinar da crítica genética. Essa transdisciplinaridade, no entanto, estava limitada à diversidade de teorias que eram acionadas, por diferentes pesquisadores, para a abordagem de manuscritos estudados e, assim, diferentes ângulos da criação literária eram explicados.

Desde o surgimento, nos conturbados e culturalmente férteis anos 60, na França, até o começo dos 90, o estudo de manuscritos foram se ampliando em direção a um maior número de escritores estudados e abordagens teóricas

utilizadas. A expansão também se deu geograficamente, em meados dos anos 80, quando chegou ao Brasil. Um dos principais nomes surgidos nessa linha, além de Willemart, é o de Cecília Almeida Salles. É interessante lembrar que o histórico desses estudos tem essas datas bem delimitadas, se levarmos em conta a natureza oficial, no mundo científico, do nome crítica genética.

Muitos outros pensadores, no entanto, fizeram estudos sobre o processo criador a partir de "manuscritos" de artistas. Rudolf Arnheim publicou, em 1962, "The genesys of painting: Picasso'Guernica" onde são esmiuçados os esboços de Guernica para conhecer o nascimento, os movimentos e as relações das personagens da obra de Picasso. Outros, como Ítalo Calvino, também fizeram crítica genética sem saber. Em seu livro "Seis propostas para o próximo milênio", Calvino (1990) vê os manuscritos de Leonardo da Vinci abrindo uma fresta para o funcionamento de sua imaginação.

A crítica genética, que vinha se dedicando ao estudo dos manuscritos literários, já trazia consigo, desde seu surgimento, a possibilidade de explorar um campo mais extenso, que levaria à possibilidade de discutir o processo criador em outros meios. Em 1992, Salles publica "Introdução aos Estudos Genéticos", onde aponta novos rumos para a definição dos propósitos e objeto de estudo da crítica genética. Foi assim que nasceram e estão sendo desenvolvidas as pesquisas relativas à crítica genéitca. No entanto, sabe-se ser inevitável a necessidade de ampliar seus limites. Certamente, entrará em discussão, em muito pouco tempo, estudos de manuscritos em artes plásticas, música, teatro, arquitetura... até manuscritos científicos. Isso oferece novas perspectivas para pesquisas sobre as especificidades e as generalidades dos processos criativos artísticos e para não mencionar a possibilidade de se adentrar o interessante campo da pesquisa dedicado à relação ciência/arte – agora sob a ótica genética (SALLES, 1992).

Os estudos genéticos nascem de algumas constatações básicas, segundo Salles (2008). Na medida em que o pesquisador lida com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra – os índices materiais do processo – está acompanhando seu trabalho contínuo e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo. Sob essa perspectiva, a obra não é, mas vai se tornando, ao longo de um processo que envolver uma rede complexa de acontecimentos. A obra é resultado de um trabalho, caracterizado

por transformação progressiva, que exige, do artista, investimento de tempo, dedicação e disciplina. A obra é, portanto, precedida por um complexo processo, feito de ajustes, esboços, planos, etc. Os rastros deixados pelo artista de seu percurso criador são a concretização desse processo de contínua metamorfose.

É importante ressaltar que, embora o pesquisador esteja consciente de que a crítica genética não tem acesso a todo o processo de criação – não se tem o ato criador nas mãos, mas apenas alguns de seus índices – pode-se afirmar, com certa segurança, que vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, é possível conhecê-lo melhor. Há, portanto, uma tentativa de aproximação, por diferentes ângulos, desse processo gerador. O nome crítica genética deve-se, então, ao fato de que as pesquisas se dedicam ao acompanhamento teórico-crítico do processo de gênese. O acompanhamento do processo permite ao pesquisador usar o termo gênese apenas se tiver a perspectiva de todos os sete dias necessários para a criação do mundo, descritos no "Livro de Gêneses". E não como a possibilidade de encontro de um ponto de origem.

Trata-se, na verdade, de um a outra possível abordagem, que caminha ao lado com as críticas das obras, assim como são entregues ao público. Há, então, a possibilidade de um diálogo fértil com as críticas das artes visuais, da dança ou da arquitetura, que se dedicam à interpretação das obras. Otto Maria Carpeaux (1999), ao acompanhar alguns manuscritos de Dostoiévski e sem fazer qualquer referência à crítica genética, percebe essa diferença. Quando ele escrevia um romance, via primeiramente os problemas, depois os personagens. O aspecto de seus manuscritos, muitos dos quais foram editados em fac-símile, é muito curioso. No começo ele emenda mais do que escreve, e as margens são cheias de figuras, representando catedrais, demônios, anjos, que simbolizam seus problemas. Depois, a personificação começa; o texto corre mais ligeiro, e os desenhos simbólicos se transformam em retratos imaginários; a comparação permite estabelecer as preferências do poeta, e essa comparação prova aquilo que a interpretação deixava prever: as preferências do poeta são para seus inimigos ideológicos (CARPEAUX, 1999).

Ao investigar o processo em seu vir-a-ser, o crítico genético se detém, muitas vezes, na contemplação do provisório. Ele reintegra os documentos preservados e conservados – um objeto, aparentemente, parado no tempo – no fluxo da vida.

Ele tem, na verdade, a função de devolver a vida à documentação, na medida em que essa sai dos arquivos e das gavetas e retorna ativa como processo: um pensamento em evolução, ideias crescendo em formas que vão se aperfeiçoando, um artista em ação, uma criação em processo.

Se o propósito direcionador dos estudos genéticos foi, desde o seu início, a compreensão do processo de produção de uma obra literária e seu objeto de estudo eram os registros desse percurso do escritor encontrado nos manuscritos, deveria, necessariamente, romper a barreira da literatura e ampliar seus limites. Processo e registros são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta e independentes também das linguagens nas quais essas pegadas se apresentam. É possível, portanto, conhecer alguns procedimentos da criação, em qualquer manifestação artística, na compreensão dos rastros deixados pelos artistas.

O fascínio da obra entregue ao público não é suficiente, talvez, porque a questão da origem desperta no homem uma curiosidade visceral: origem da vida, sua própria origem e, aqui, origem de uma criação que nasce de sua própria mente. No estudo do processo de criação, ao apreender o surgimento e o desenvolvimento dos objetos artísticos, o pesquisador também participa da obra e surge, assim, um novo modo de apreender a arte.

O caráter generalizante do desejo cria classes extremamente vastas na ciência, segundo Peirce (1992), e é na continuidade da busca que tais desejos vão se tornando mais determinados e, assim, as ciências se tornam mais específicas. Do desejo de "violar segredos" surge o propósito da natureza mais peculiar da crítica genética: o crítico genético quer, exatamente, ver a criação por dentro. É o profundo interesse pelas obras em construção. O pesquisador busca a história das obras; vive numa estreita ligação com um ato eminentemente íntimo; e procura pelos princípios (ou alguns princípios) que reagem a esse processo. A genética do texto possibilita a mais apaixonante e completa participação na experiência sensível e intelectual da gênese da obra (GRÉSILLON, 1983).

Enquanto os estudos genéticos estavam concentrados na literatura, seus objetos de estudos eram rascunhos, diários, anotações, enfim, todo o suporte material para a escritura verbal. Os pesquisadores do manuscrito literário envolviam-se nas tentativas de decifração de palavras rasuradas a lápis, a tinta

ou a máquina. Margens repletas de escrituras aparentemente caóticas, páginas reescritas cinco, seis ou sete vezes mostravam a trajetória da escritura. A delimitação desse objeto de estudo ao seu aspecto verbal não parecia satisfatório nem no âmbito da literatura, pois é bastante comum registros fotográficos, desenhos, referências musicais, etc. em meio a documentações de escritores.

É uma adequação ao objeto de estudo, o manuscrito. Já nos estudos de crítica genética na literatura, o termo manuscrito não era usado limitando-se a seu significado "escrito a mão". Dependendo do escritor, podia-se deparar com documentos escritos a máquina, digitados ou provas de impressão que receberam alterações do próprio autor. Lidando com outras manifestações artísticas, as dificuldades de adotar o termo manuscrito aumentaram. Seria difícil continuar falando de esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões, esboços, ensaios, partituras, como manuscrito. Buscou-se outro termo, que desse conta da diversidade das linguagens. Documentos de processo pareceu cumprir essa tarefa. Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo.

As fronteiras materiais desses registros não implicam delimitações do processo. O crítico genético trabalha com a dialética entre os limites materiais dos documentos e a complexidade do processo: em outras palavras, os limites daquilo que é registrado e de tudo o que acontece, porém, não é documentado ou preservado. Tendo a questão do registro como direção, é possível encontrar duas grandes constantes nesses documentos, que acompanham o movimento de produção de obras. Seriam características comuns, que estão presentes nos processos de diferentes formas. Em termos gerais, esses documentos desempenham dois papeis ao longo do processo: armazenamento e experimentação. O artista encontra os mais diversos meios de armazenar informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra e nutrem o artista e a obra em criação. O ato de armazenar é geral, e está sempre presente nos documentos do processo. No entanto, aquilo que é guardado e como é registrado varia de um processo para outro, até de um mesmo autor (SALLES, 2008).

Louis Hay (1985) fala desse armazenamento quando discute os depósitos

de marcas dos impulsos iniciais, da memória bastante distante ou, ainda, da memória da própria gênese. São documentos processuais, que mostram o acompanhamento metalingüístico do processo ou registros de reflexões de uma maneira geral. Ele dá, como exemplo, as anotações, os diários e as correspondências.

Outra função desempenhada pelos documentos de processos é a de registro de experimentação, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. São documentos privados responsáveis pelo desenvolvimento da obra. Sob essa perspectiva, são registros de experimentação, sempre presentes no ato criador, encontrados em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, ensaios, contatos. Mais uma vez a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções. Encontra-se traços de experimentação naquilo que Hay (1985) descreve, na literatura, como operações preliminares, que se podem concretizar sob diferentes formas, como roteiros, mapas, planos; nos instrumentos de trabalho redacional propriamente dito, como esboço, primeiras redações e rascunhos; e nos instrumentos de publicação que aparecem sob a forma de originais, datilografia e provas de impressão.

O trabalho do crítico genético envolve uma gama de trabalhos empíricos dedicados a documentos que permitem revelar progressivamente a aptidão desses registros para reconstituir, em certas condições, o processo de criação de uma obra específica. Essa crítica guarda, portanto, um procedimento indutivo: a partir de observações, são formuladas generalizações. É feito um acompanhamento teórico-crítico dos percursos de produção, por meio de uma abordagem fenomenológica. A atenta observação dos documentos propicia o estabelecimento de relações entre as informações oferecidas pelos documentos, assim como entre os documentos e a obra entregue ao público. É essa observação que propicia o levantamento de hipóteses que, no decorrer da pesquisa, são testadas. Aquelas que são levadas adiante oferecem conhecimento sobre o modo como se desenvolve o processo criativo, sob a forma de generalizações.

Tudo é importante, tudo é origem de informação para o pesquisador e todo documento está inevitavelmente relacionado a outro. Os significados são construídos somente quando esses nexos são estabelecidos. Tendo em mãos os

diferentes documentos deixados pelos artistas ao longo do processo, o crítico estabelece relações entre os dados neles contidos e busca, assim, refazer e compreender a rede do pensamento do autor. O crítico observa os vestígios deixados pelo artista e adota uma perspectiva teleológica diante deles, no sentido que a obra publicada é tomada como elemento direcionador do processo: o significado de todo o material brota exatamente nessa relação que o crítico genético estabelece com a obra considerada final (SALLES, 1998).

O trabalho do crítico genético começa com a construção ou organização de seu objeto científico. Salles (1998) diz que a tarefa do pesquisador inicia-se numa série de etapas que têm o objetivo de tornar os documentos que ele tem em mãos legíveis. Seria a elaboração de um dossiê dos documentos em processo. Muitos críticos genéticos chamam de prototexto esse novo texto, constituído pelo crítico com a ajuda de um método específico. Esse termo foi introduzido por Jean-Bellemin-Noel em 1972 e passou a ser usado para evidenciar que já a organização dos documentos a serem estudados é resultado de uma elaboração teórico-crítica. O prototexto, segundo Bellemin-Noel (1977), não é um conjunto de documentos, mas um novo texto, formado por esses materiais, que coloca em evidência os sistemas teóricos e lógicos que o organizam. O prototexto não existe em lugar nenhum fora do discurso crítico que o produz; nasce, portanto, da competência do crítico genético que se encarrega de estabelecê-lo e, principalmente, explorá-lo em um processo analítico e interpretativo. O crítico genético constrói o prototexto a partir dos manuscritos, com a parcialidade de um ponto de vista crítico, necessariamente, seletivo.

A organização do material já é mediada pelo olhar do pesquisador. Não se pode negar o fato de que mesmo essa fase de preparação dos documentos já está impregnada do propósito geral da pesquisa. O recorte do material já é feito, de certo modo, em função do que nele se procura, associado àquilo que somos capazes de ver. A preparação do dossiê para uma futura análise do processo exige uma metodologia de trabalho inicial comum a outras pesquisas que lidam com esse tipo de documentação, segundo Salles (1998). Isso se refere a uma série de operações necessárias para estabelecer o dossiê a ser estudado. Essas etapas são indispensáveis para dar aos documentos da obra o estatuto de objeto científico, pronto para ser descrito e analisado.

Na organização proposta por Salles (1998), o primeiro passo é a coleta dos documentos disponíveis do processo ou do artista a ser estudado. Esta primeira fase está sempre em aberto, visto a possibilidade real de se encontrar novos documentos do processo. Isso acontece tanto em pesquisas de arquivos institucionais como nos arquivos abertos pelos próprios artistas ou pesquisadores. Para o trabalho do crítico genético, é importante que os documentos estejam claros e que o crítico encontre sua maneira de melhor manuseá-los. Isso quer dizer que o pesquisador pode encontrar meios visuais de acessar seus documentos que viabilizem o estabelecimento de relações. Folhear páginas de um caderno, por exemplo, na sequência que esse suporte direciona, não facilita, normalmente, esse olhar relacional, que não se pode limitar a qualquer tipo de ordenação, linearização ou hierarquização. A cópia dessas páginas, sem encadernação, pode ser uma possível solução para esse problema.

Estando de posse do conjunto de documentos a ser estudado, o crítico genético se expõe a esse labirinto criativo e observa. Os próprios documentos servem de guia controlador para as interpretações que forem feitas. Para Salles (1998), esse primeiro contato do pesquisador com os documentos talvez seja um dos mais importantes na pesquisa. É o momento de observar e estabelecer relações entre os diferentes documentos. O tempo de convivência com os documentos, nesta fase, é de extrema importância. As anotações do crítico revelam recorrências do modo de ação do autor a ser estudado. São essas recorrências que vão levar o crítico para o recorte de sua pesquisa. A pergunta que guia é: o que esse material oferece sobre o processo criativo do artista estudado? Que aspectos de seu processo criativo estão aqui evidenciados?

Esse trabalho inicial com o dossiê, como descreve Salles (1998), exige uma fase de identificação da combinatória de deslocamentos, substituições, expansões e retrações que os documentos manifestam, a fim de assinalar e sistematizar o conjunto de operações genéticas daquele processo. Essa fase de identificação do material é indispensável, porém não suficiente. A identificação surge como uma forma de o crítico genético preparar sua pesquisa. No entanto, a crítica genética não se limita a um mero cartório de registros ou objetos singulares e/ou gerais observados no manuscrito.

A percepção, que é interpretativa, é o ponto de partida e o campo de testagem para todas as especulações e, portanto, o início da investigação. Os documentos se impõem ao olhar crítico, propondo ou exigindo indagações e instigando rumos teóricos. Os instrumentos teóricos devem, então, ser convocados de acordo com as necessidades do andamento das reflexões, para que os documentos do autor não se transformem em meras ilustrações das teorias (SALLES, 1998). É muito difícil, para não dizer impossível, estabelecer uma ordem cronológica nítida dos diferentes momentos dessa relação do pesquisador com seu objeto de pesquisa. A mesma dificuldade é sentida em relação à determinação de uma clara demarcação dos limites das etapas de reconhecimento, descrição e interpretação do material. A tarefa do pesquisador parte dos documentos para chegar ao processo. Transformar o produto em produção.

A reconstituição de uma gênese implica um protocolo preciso e exige o respeito a uma sucessividade exata na execução. As motivações que levam um pesquisador a trabalhar sobre uma determinada gênese podem ser de todos os tipos: escolha de se especializar em um autor sobre o qual tudo interessa, inclusive a gênese das obras; curiosidade particular por determinada obra de que ele gosta e da qual gostaria de saber como foi produzida; hipótese precisa sobre um lugar estratégico do texto impresso; interesse por um tipo determinado de escritura literária; restauração de manuscritos perdidos e hipóteses sobre a gênese de textos inacabados; "exercício genético" sobre qualquer página de rascunho; descoberta, durante a leitura de manuscritos, de procedimentos recorrentes; de séries de substituições semanticamente orientadas; ou ainda de supressões sistemáticas demais para não induzir análise e comentário (GRÉSILLON, 2007)

Como designar a própria matéria das pesquisas genéticas, esses conjuntos heterogêneos de escritas diversas cujo único ponto comum – e ao mesmo tempo o que os distingue radicalmente do texto – é jamais terem sidos destinados à publicação. Jean Bellemin-Noelm propôs o termo protexto, que definia então como: "O conjunto constituído por rascunhos, manuscritos, provas, "variantes", visto sob o ângulo do que precede materialmente uma obra quando essa é tratada

como um texto, e que pode estabelecer uma relação com ela. [...] Estabelece-se, portanto, em princípio que o protexto é o texto/está dentro dele, e vice-versa.[3]

O conjunto dos documentos reagrupados sob o termo protexto é assim concebido por dois aspectos: 1) ele precede a obra; 2) ele está, parece dizer o autor ("o pré-texto está no/é o texto), em relação de identidade ou de inclusão com o texto. Bellemin-Noel, procurando distinguir os termos rascunhos e protexto, diz desse último que ele é algo construído, e que ele não existe em nenhum outro lugar fora do discurso crítico que o produz ao fazer seu levantamento a partir dos rascunhos. Dupla consequência dessa elaboração: a noção de protexto não designa mais necessariamente o conjunto dos documentos genéticos de uma obra, já que o crítico pode construí-la a partir do levantamento de sua escolha; por outro lado, a noção assim definida parece implicar que o crítico não intervenha em nada nas operações anteriores de coleta e de classificação dos dados, como se houvesse por um lado, a ciência pura e, por outro, uma crítica plenamente assumida por alguém.

Grésillon (2007) propõe a recomendação de conservar a noção de pré-texto – em preferência à noção mais neutra de "dossiê genético". Ele define a noção de dossiê genético como "um conjunto constituído pelos documentos escritos que podem se atribuídos a posteriori a um projeto de escritura determinado cujo fato de resultar ou não num texto publicado importa pouco".

4.2 Pauta

Martinez Albertos (1978) sintetizou como "operador semântico", isto é, o homem, ou melhor, a equipe que escolhe a forma, o tema e o conteúdo das mensagens jornalísticas dentro de uma gama bastante ampla de possibilidades combinatórias. Esse termo poderíamos traduzir como pauta na rotina jornalística. A expressão operador semântico é aplicada a todos que têm como função específica da escolha do tema, da elaboração e apresentação das diferentes tipos

3) Le texte et l`avant-texte, 1972, pag. 15.

de mensagens jornalisticas, independente do canal utilizado. Como pauteiro, o jornalista é obrigado a manipular linguisticamente uma realidade bruta que viu para conseguir elaborar uma mensagem adequada mediante uma certa codificação. Considerar o jornalista como interpretante ajuda a não ver somente um emissor de informações e comentários. O jornalista recebe de pronto estímulos procedentes da realidade circundante, estímulo que recebe através de diversas mensagens. Atua em um primeiro momento como receptor. A assimilação dessas mensagens produz uma resposta interna: isto é interessante, aquilo não é tanto, essa informação precisa ser completada, aquela outra precisa ser verificada. Esse é o trabalho interno de uma redação, ao término do qual o jornalista atua como um emissor efetivo. Ao longo de todo esse processo produtivo a redação de um jornal realiza também um processo de interpretação.

O jornalismo é, portanto, um método de interpretação. Primeiro porque escolhe entre tudo o que se passa aquilo que considera interessante. Segundo, porque interpreta e traduz em linguagem acessível cada unidade da ação externa que decide mostrar (notícia) e também distingue entre o que é mais interessante e essencial. Terceiro, porque além de comunicar as informações elaboradas, trata também de situá-las e ambientá-las para que se compreendam.

Na visão de Henn (1996) a pauta é uma atividade de leitura pré-codificada mas que não deixa de conter a possibilidade do novo. Sendo uma operação mental, sígnica, a pauta de enquadra em três dimensões de signos propostas por Peirce, podendo manifestar-se no campo do possível, no da existência singular e no das generalidades. Dimensões que correspondem aos três tipos de raciocínio que Peirce descreve para as operações lógicas: dedução, indução e abdução. Essas operações norteiam a mente do pauteiro na tradução do mundo circundante em pauta.

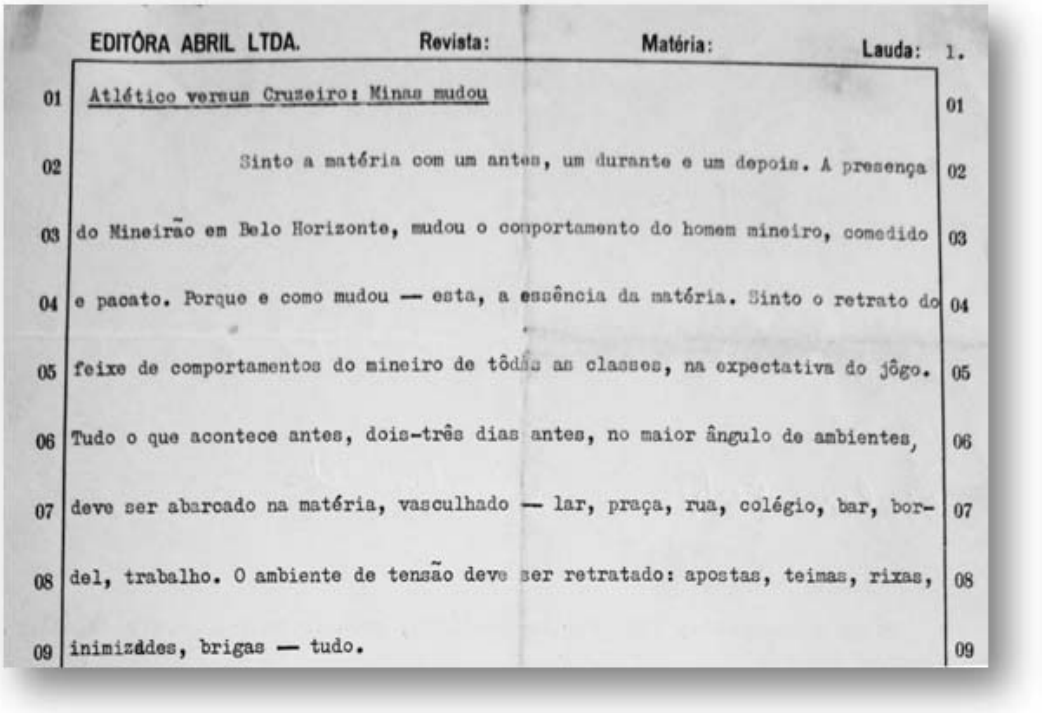
No olhar do fato, no transformar o fato em acontecimento e notícia há um movimento no processo, como propõe Salles (2006). Quando a roteirização e/ou apuração da reportagem são apresentados, não apenas como documentação referente a uma obra ou produto, o deslocamento como processo de mobilidade já se operou. É o mesmo movimento que se observa quando críticos de artes plásticas se deslocam da galeria para o ateliê, ou quando o crítico de cinema se interessa mais pela sala de montagem do que pela projeção, ou quando um

pesquisador de jornalismo está mais curioso sobre os rabiscos do jornalismo na apuração da matéria. Isto, não com a finalidade de observar e analisar o processo, mas para manter uma interlocução com o autor.

Em muitas vezes como repórter especial da *Realidade*, João Antônio utilizou técnicas de reportagem para desempenhar o seu papel de jornalista. E muitas vezes atuou, inclusive, como pauteiro. Fazia roteiros, preparava os temas, descrevia os passos, orientava a equipe (não era raro dois ou três repórteres cumprirem juntos a pauta), além de prever inclusive o que poderia acontecer pós-reportagem. Um dos exemplos foi a reportagem para a *Realidade* "É uma revolução". [4]

Antes da saída a campo, João Antônio fez um relatório completo sobre as possibilidades da reportagem. São duas laudas e meia falando da maior rivalidade de Minas Gerais, entre cruzeirenses e atleticanos. No escrito João Antônio sugere que a pauta seja feita a seis mãos (com mais dois "jornalistas", como solicitou ele de forma expressa). O jornalista dá uma passada ampla sobre o processo de produção de uma grande reportagem, desde a necessidade da pauta, o que fazer durante o cumprimento da pauta e o pós-reportagem, as suítes. A pauta, nesse caso, está presa a uma generalidade, proveniente de um raciocínio dedutivo (as suítes), mostrando como algo deveria de ser – o que pode ser, de alguma forma, que não seja (PEIRCE, 1977). A pauta pode, no entanto, sair das prescrições gerais e buscar outros caminhos na investigação da singularidade que a ocorrência exibe na forma de pistas. (HENN, 1994).

4) Revista Realidade nº 32, novembro de 1968, páginas 99 a 116, que descreve o jogo de futebol entre Cruzeiro e Atlético de Minas Gerais.



EDITÔRA ABRIL LTDA. Revista: Matéria: Lauda: 1.

Atlético versus Cruzeiro: Minas mudou

Sinto a matéria com um antes, um durante e um depois. A presença do Mineirão em Belo Horizonte, mudou o comportamento do homem mineiro, comedido e pacato. Porque e como mudou — esta, a essência da matéria. Sinto o retrato do feixe de comportamentos do mineiro de tôdas as classes, na expectativa do jôgo. Tudo o que acontece antes, dois-três dias antes, no maior ângulo de ambientes, deve ser abarcado na matéria, vasculhado — lar, praça, rua, colégio, bar, bordel, trabalho. O ambiente de tensão deve ser retratado: apostas, teimas, rixas, inimizádes, brigas — tudo.

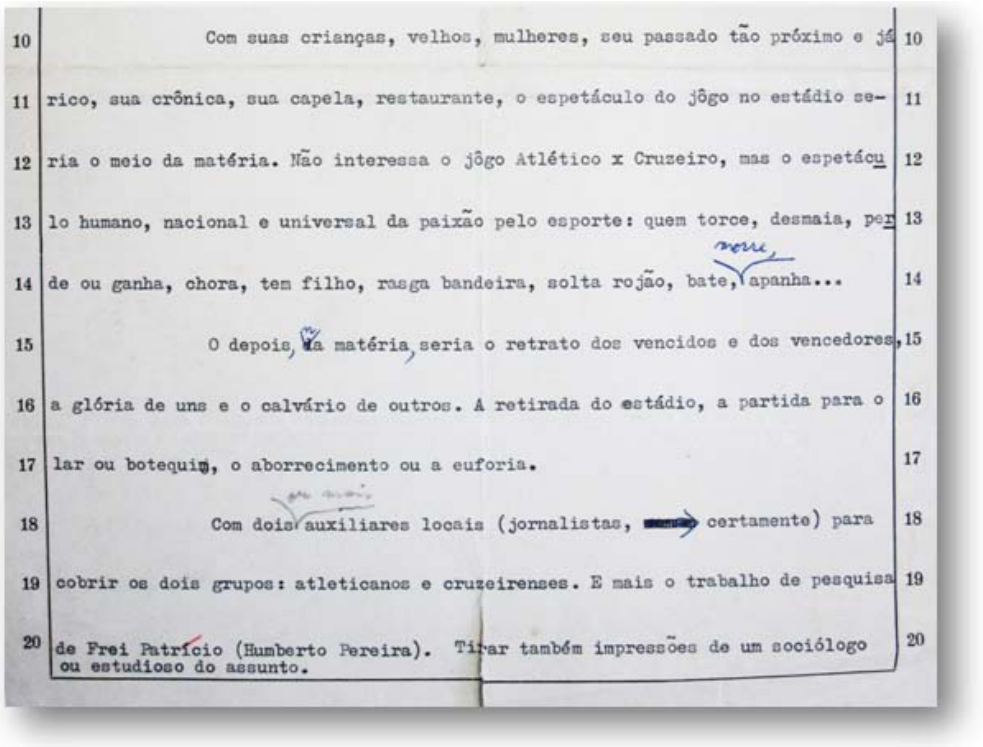
Figura 1 - Transcrição 1

> Atlético versus Cruzeiro: Minas Gerais mudou
> Sinto a matéria com um antes, um durante e um depois. A presença do Mineirão em Belo Horizonte mudou o comportamento do homem mineiro, comedido e pacato. Porque e como mudou – esta, a essência da matéria. Sinto o retrato do feixe de comportamento do mineiro de todas as classes, na expectativa do jogo. Tudo o que acontece antes, dois-três dias antes, no maior ângulo de ambientes, deve ser abarcado na matéria, vasculhado – lar, praça, rua, colégio, bar, bordel, trabalho. O ambiente de tensão deve ser retratado: apostas, teimas, rixas, inimizades, brigas – tudo.

Nessa introdução, o pauteiro e repórter João Antônio mostra sua verve de escritor urbano, lembrando da necessidade de buscar nas ruas, nos bares, nos bordeis, todas as formas de informações que envolvem o jogo de futebol mais

importante da cidade. Ele indica, assim, uma cobertura pouco convencional de uma matéria sobre futebol. Buscar naquelas pessoas que não costumam frequentar estádios mas que, de alguma forma, também participam do jogo. Seja no convívio com clientes, com vizinhos, com amigos. A pauta feita por João Antônio não deve ser analisada de forma isolada, mas dentro do contexto de sua obra e de suas características como jornalista.

Como lembra Salles (2006), os estudos sobre o processo têm como recurso metodológico básico o estabelecimento de relações. Um texto ou uma pauta, vistos de forma isolada, deixam de apontar para descobertas do ato criador, perdendo seu valor heurístico. Todo o documento, inevitavelmente, está relacionado a outro e tem significado somente quando nexos são estabelecidos.



Com suas crianças, velhos, mulheres, seu passado tão próximo e já rico, sua crônica, sua capela, restaurante, o espetáculo do jôgo no estádio seria o meio da matéria. Não interessa o jôgo Atlético x Cruzeiro, mas o espetáculo humano, nacional e universal da paixão pelo esporte: quem torce, desmaia, perde ou ganha, chora, tem filho, rasga bandeira, solta rojão, bate, apanha...

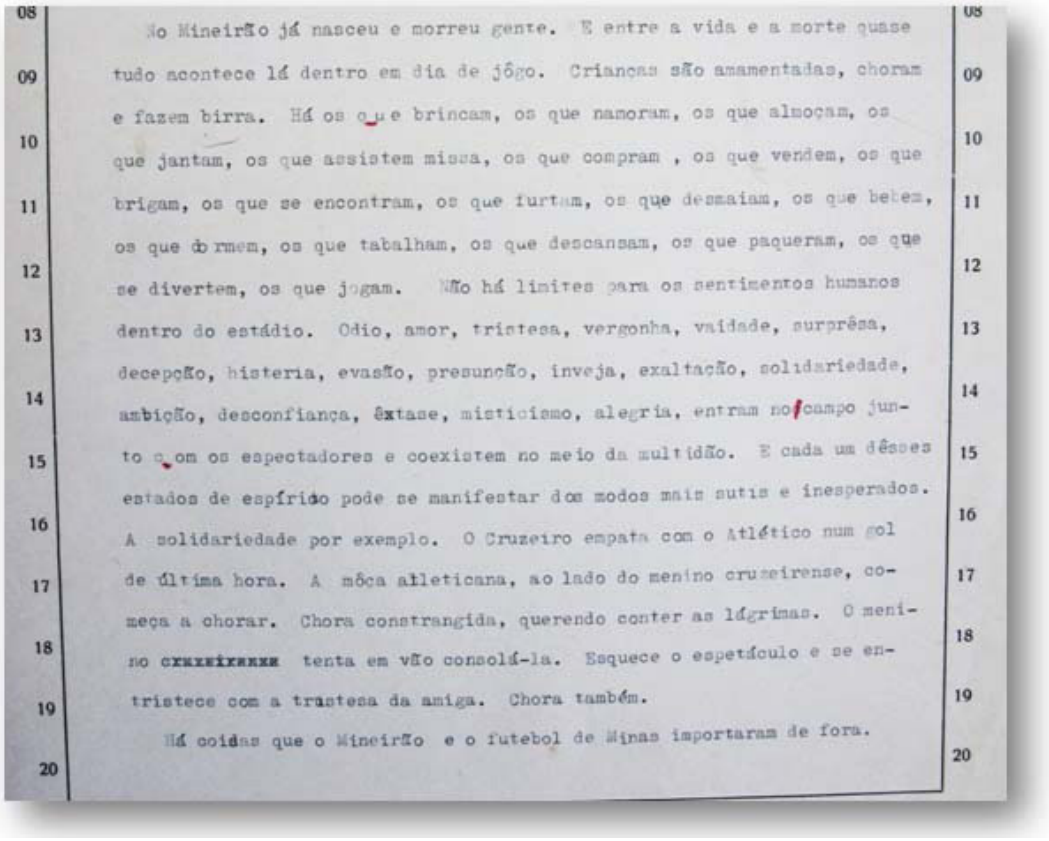
O depois da matéria, seria o retrato dos vencidos e dos vencedores, a glória de uns e o calvário de outros. A retirada do estádio, a partida para o lar ou botequim, o aborrecimento ou a euforia.

Com dois auxiliares locais (jornalistas, [redacted] certamente) para cobrir os dois grupos: atleticanos e cruzeirenses. E mais o trabalho de pesquisa de Frei Patrício (Humberto Pereira). Tirar também impressões de um sociólogo ou estudioso do assunto.

Figura 2 - Transcrição 2

> Com suas crianças, velhos, mulheres, seu passado tão próximo e já rico, sua crônica, sua capela, restaurante, o espetáculo do jogo no estádio seria o meio da matéria. Não interessa o jogo Atlético x Cruzeiro, mas o espetáculo humano, nacional e universal da paixão pelo esporte: quem torce, desmaia, perde ou ganha, chora, tem filho, rasga bandeira, solta rojão, bate, morre, apanha...
>
> O depois, na matéria, seria o retrato dos vencidos e dos vencedores, a glória de uns e o calvário de outros. A retirada do estádio, a partida para o lar ou botequim, o aborrecimento ou a euforia.
>
> Com dois ou mais auxiliares locais (jornalistas, certamente) para cobrir os dois grupos: atleticanos e cruzeirenses. E mais o trabalho de pesquisa de Frei Patrício (Humberto Pereira). Tirar também impressões de um sociólogo ou estudioso do assunto.

João Antônio sugere uma pauta ampla, vendo todas as nuances de uma cidade antes, durante e depois do clássico de futebol. Uma reportagem que não abordasse apenas uma resenha futebolística, mostrando o resultado do jogo aos leitores. Ele queria mais, muito mais: uma reportagem que desse conta do drama e da alegria humana, a paixão pelo esporte, o retrato dos vencidos e dos vencedores. E o *grand finale* das discussões de botequim, já com os torcedores no caminho de casa. O texto utilizado por João Antônio na elaboração da pauta está diretamente relacionado com suas construções de reportagem, ao longo de sua carreira de jornalista. A mobilidade dos textos tanto quando estava escrevendo sobre seus personagens típicos do submundo paulistano e carioca estão entremeados em outros escritos seus, como essa pauta gerada para uma reportagem. Essa mobilidade está relacionada ao tempo de criação – o tempo como ação que mostra a continuidade e da duração da gênese. Os textos são índices do jornalista em ação, um pensamento em movimento.



No Mineirão já nasceu e morreu gente. E entre a vida e a morte quase tudo acontece lá dentro em dia de jôgo. Crianças são amamentadas, choram e fazem birra. Há os que brincam, os que namoram, os que almoçam, os que jantam, os que assistem missa, os que compram , os que vendem, os que brigam, os que se encontram, os que furtam, os que desmaiam, os que bebem, os que dormem, os que trabalham, os que descansam, os que paqueram, os que se divertem, os que jogam. Não há limites para os sentimentos humanos dentro do estádio. Ódio, amor, tristeza, vergonha, vaidade, surpresa, decepção, histeria, evasão, presunção, inveja, exaltação, solidariedade, ambição, desconfiança, êxtase, misticismo, alegria, entram no campo junto com os espectadores e coexistem no meio da multidão. E cada um dêsses estados de espírito pode se manifestar dos modos mais sutis e inesperados. A solidariedade por exemplo. O Cruzeiro empata com o Atlético num gol de última hora. A môça atleticana, ao lado do menino cruzeirense, começa a chorar. Chora constrangida, querendo conter as lágrimas. O menino [illegible] tenta em vão consolá-la. Esquece o espetáculo e se entristece com a tristeza da amiga. Chora também.

Há coisas que o Mineirão e o futebol de Minas importaram de fora.

Figura 3 - Transcrição 3

No Mineirão já nasceu e morreu gente. E entre a vida e a morte quase tudo acontece lá dentro em dia de jôgo. Crianças são amamentadas, choram e fazem birra. Há os que brincam,os que namoram, os que almoçam, os que jantam, os que assistem missa, os que compram, os que vendem, os que brigam, os que se encontram, os que furtam, os que desmaiam, os que bebem, os que dormem, os que trabalham, os que descansam, os que paqueram, os que se divertem, os que jogam. Não há limites para os sentimentos humanos dentro do estádio. Ódio, amor, tristeza, vergonha, vaidade, surpresa, decepção, histeria, evasão, presunção, inveja, exaltação, solidariedade, ambição, desconfiança, êxtase, misticismo, alegria, entram no campo junto

> com espectadores e coexistem no meio da multidão. E cada um desses estados de espírito pode se manifestar dos modos mais sutis e inesperados. A solidariedade por exemplo. O Cruzeiro empata com o Atlético num gol de última hora. A môça atleticana, ao lado do menino cruzeirense, começa a chorar. Chora constrangida, querendo conter as lágrimas. O menino tenta em vão consolá-la. Esquece o espetáculo e se entristece com a tristeza da amiga. Chora também.

A reportagem também se propõe descrever o que ocorre dentro do estádio. Especialmente entre a torcida, nas arquibancadas. E nesse momento da pauta, vem à tona o escritor João Antônio, criando momentos de ficção para tentar direcionar o repórter na compreensão do tema. Cria personagens, faz comparações e sugere situações. Como a de uma menina que, ao ver seu time perder, se entristece e pede consolo a um menino. Vendo a amiga triste, ele se entristece também. Outro típico raciocínio dedutivo, mostrando como algo deveria ser sem antes de ser. No momento da apuração da reportagem, entretanto, o repórter de campo não encontrou a menina descrita na pauta, mas conseguiu outros personagens não menos ricos em emoções para expressar uma perda ou uma vitória num campo de futebol.

João Antônio utiliza-se do raciocínio dedutivo para antecipar, de certo modo, o acontecimento. No âmbito do jornalismo, a produção de notícias configura-se como semiose complexa, movimentada por interpretantes que já se estabelecem na própria construção do acontecimento (HENN, 2011). Ao se transformarem em notícias propriamente ditas, além de darem forma às ocorrências, trazem embutidas as interveniências produtivas e os circunstanciamentos dos códigos que regem a atividade, que vão desde os critérios de noticiabilidade e valores notícias, até as próprias normas de redação e edição do texto jornalístico. Quando realizou a pauta, João Antônio já sabia do acontecimento – o jogo ocorreria naquele dia, no estádio – mas anteviu as implicações do acontecimento. E a notícia, a partir de sua veiculação, estaria apta a produzir interpretantes diversificados, materializados pela formação de opinião sobre determinados episódios e até mesmo pela geração de ações concretas na sociedade.

As notícias apresentam-se como resultado interpretante de um processo. Desde a ocorrência e a sua transformação em acontecimento, estabelecem-se uma série de mediações o que coloca o próprio acontecimento na condição de signo na medida em que ele é, no mínimo, socialmente produzido pelas fontes. Mesmo em ocorrências consideradas mais factuais, são sempre os testemunhos que formarão os relatos que os repórteres produzirão. E a pauta, nesses casos, pode trafegar por zonas não previstas anteriormente, alimentadas por associações e insights próprios do universo criativo.

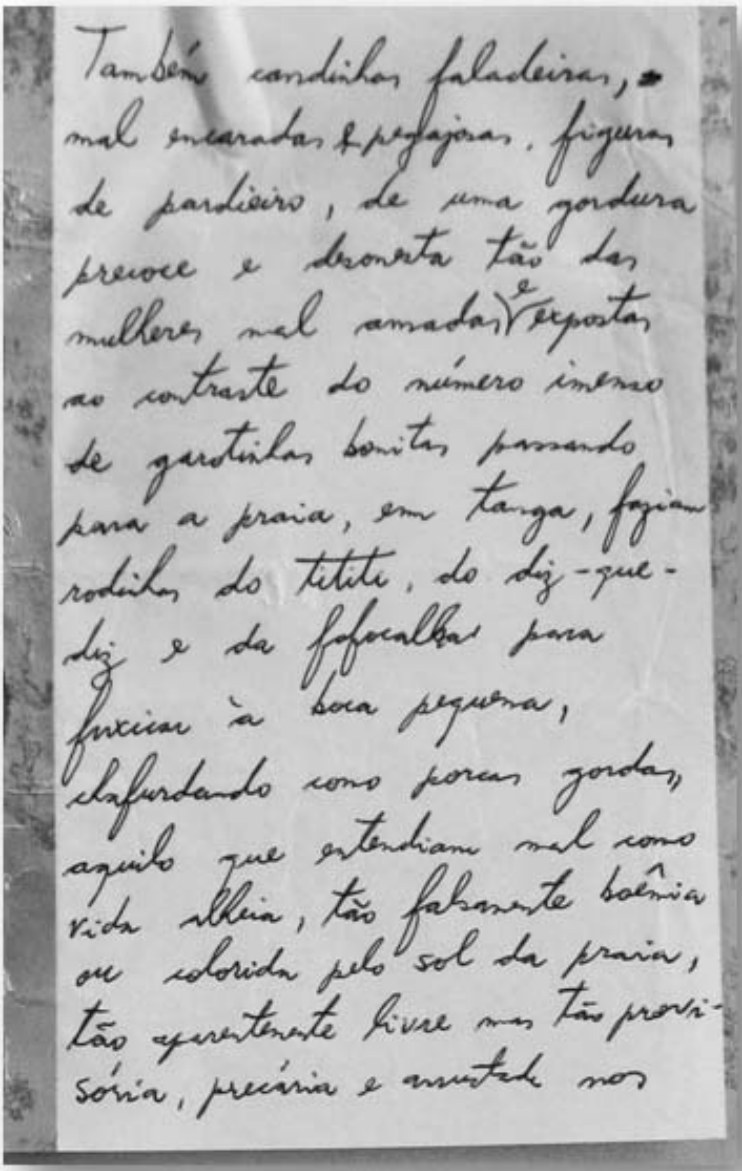
Essa pauta mostra justamente o que não é feito nas pautas de jornais, ou mesmo revistas. Na introdução do tema, o pauteiro João Antônio faz mais do que uma pauta, quase uma reportagem, apontando possibilidades, contextualizando o tema, prevendo possíveis desdobramentos futuros. No processo de produção de pauta, o jornalista efetua uma transgressão da pauta a partir dos preceitos já conhecidos desse processo em uma redação. As informações bordejam em uma linha quase demarcatória entre a pauta e a reportagem, exibindo características de ambos os lados. A contextualização profunda é elemento intrínseco de uma boa reportagem, enquanto os apontamentos para uma possível suíte é elemento constituidor de uma pauta tradicional. Nesse conjunto, João Antônio passeia nos limites, nas bordas processuais da tática produtiva jornalística, criando uma nova camada de confecção de pauta, uma camada inexplorada pelos profissionais pauteiros, desconhecida pelo método jornalístico.

A pauta normalmente não descreve, nem mesmo insere personagens, sejam eles reais ou projetados ficcionalmente, para construir o tema. Ao elaborar a pauta, João Antônio praticamente redigiu o texto da reportagem, apontando não apenas caminhos para o repórter, mas já fornecendo possibilidades de narrativa. O pauteiro, normalmente, apenas faria um breefing para o repórter, como é comum ocorrer nas redações, tecendo breves linhas sobre o assunto e apontando algumas possíveis fontes. Novamente João Antônio transitou nas fronteiras, nos limites, nas bordas produtivas do processo, transgredindo normas entre pauta e reportagem, unindo-as, mesclando-as. Muitas de suas digressões expostas na pauta acabaram se confirmando na reportagem final, não obviamente com os mesmo personagens criados por ele na pauta, mas muito próximo das situações criadas na “pré-reportagem”.

4.3 Memória

João Antônio utilizava percepções da realidade como matéria-prima de suas reportagens ou escritos. A tudo observava e dava sentido. E a quase tudo dava linguagem escrita. Em determinados momentos, o jornalista recorria o que tinha à mão para registrar acontecimentos presenciados. Para depois dar forma narrativa a ele. Nesse documento transcrito a seguir, João Antônio utilizou um pedaço de papel que recobre os maços de cigarros para descrever uma cena que viu perto da praia.

No primeiro escrito, João Antônio claramente coloca a ideia que tem da cena no papel para, depois, na escrita a máquina, apurar e aprofundar o texto. Nota-se que mesmo ao passar para a máquina, ele ainda relê o original e modifica novamente com inserção ou retirada de palavras. Ele se utilizou de *insights* para vislumbrar sua ideia, sua matéria-prima, para depois recorrer a *flashbacks* para a construção de seu texto, de sua reportagem. De fragmentações ele chegou ao todo, à sua reportagem final a partir de uma matéria-prima colhida no momento do fato, no momento da memorialização de cenas acompanhadas *in loco* de suas apurações.



Também candinhas faladeiras,
mal encaradas e pegajosas, figuras
de pardieiro, de uma gordura
precoce e desonesta tão das
mulheres mal amadas e expostas
ao contraste do número imenso
de garotinhas bonitas passando
para a praia, em tanga, faziam
rodinhas do titite, do diz-que-
diz e da fofocalha para
fuxicar à boca pequena,
chafurdando como porcas gordas,
aquilo que entendiam mal como
vida alheia, tão falsamente boêmia
ou colorida pelo sol da praia,
tão aparentemente livre mas tão provi-
sória, precária e assustada nos

Figura 4 - Transcrição 4

Também candinhas faladeiras,
Mal encaradas e pegajosas, fizeram
de pardieiro, de uma gordura
precoce e desonesta tão das
mulheres mal amadas –e- expostas
no contraste do número imenso
de garotinhas bonitas passando
para a praia, em tanga, faziam
rodinhas do tititi, do diz-que-
diz e da fofocalha para
fuxicar à boca pequena,
chafurdando como porcas gordas,
aquilo que entendiam mal como
vida alheia, tão falsamente boêmia
ou colorida pelo sol da praia
tão aparentemente livre mas tão provi-
sória, precária e assustada nos...

Salles (2006) fala de "tramas de pensamento" para explicar parte do processo de criação de um artista. O que os documentos dos processos deixam de registros do modo de desenvolvimento de um pensamento envolvido na construção de matérias ou pautas? Nesse sentido devemos compreender, afirma Salles, as informações que os documentos oferecem como índices de desenvolvimento do pensamento em plena criação. Há muitos vínculos a serem acionados. São fluxos de lembranças, de relações, pessoas esquecidas, cenas guardadas, fatos ocorridos, sensações trazidas à mente. As associações feitas por João Antônio remontam a seu passado na periferia de São Paulo, a seus personagens observados na boca do lixo, a inferências trazidas de sua literatura contista. Tudo isso participa do processo de formação de suas reportagens, de seus textos. Uma descrição de tempo e espaço mental e, a seguir, colocada em prática no momento da escritura.

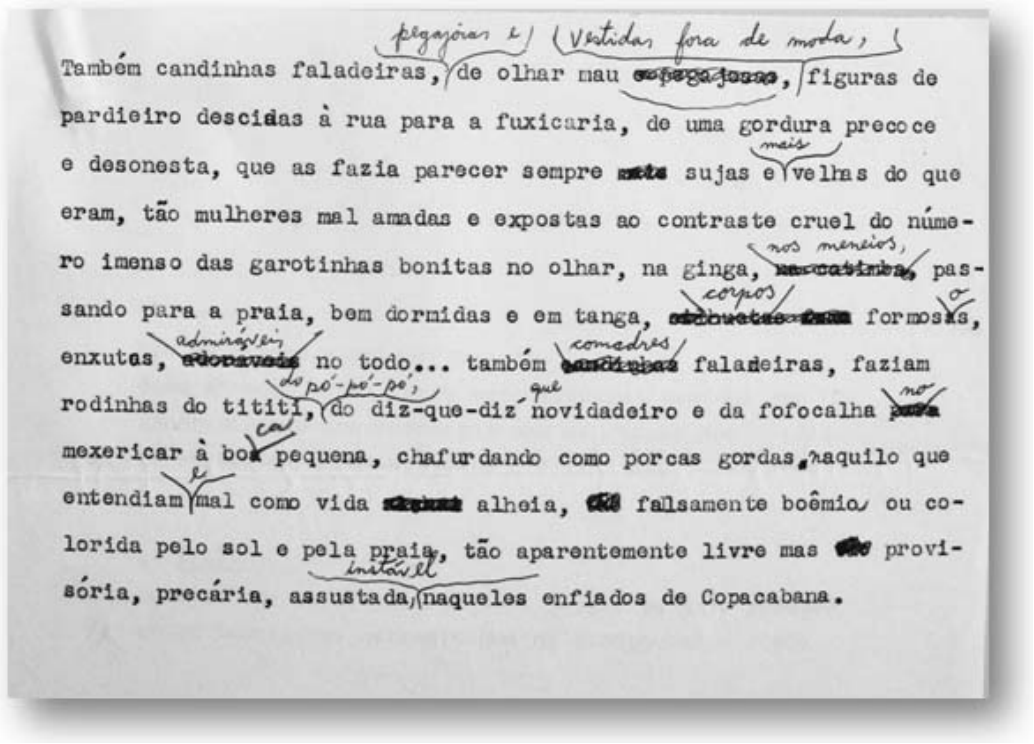


Figura 5 - Transcrição 5

Também candinhas faladeiras, pegajosas e de olhar mau, vestidas fora de moda, figuras de pardeieiro descidas à rua para a fuxicaria, de uma gordura precoce e desonesta, que as fazia parecer sempre sujas e mais velhas do que eram, tão mulheres mal amadas e expostas ao contraste cruel do número imenso de garotinhas bonitas no olhas, na ginga, corpos formosos, enxutos, admiráveis no todo...também comadres faladeiras, faziam rodinha do tititi, do pó-pó-pó, do diz-que-diz que novidadeiro e da fofocalha no mexericar à boca pequena, chafurdando como porcos gordas, naquilo que entendiam e mal como vida alheia, falsamente boêmia, ou colorida pelo sol e pela praia, tão aparentemente livre mas provisória, precária, assustada instável naqueles enfiados de Copacabana.

E, por fim, o texto publicado:

> Também candinhas faladeiras, pegajosas e de olhar mau, vestidas fora de moda, figuras de pardieiro descidas à rua para a fuxicaria, de uma gordura precoce e desonesta, que as fazia parecer sempre sujas e mais velhas do que eram, tão mulheres mal amadas e expostas ao contraste cruel do número imenso das garotinhas bonitas no olhar, na ginga, nos meneios, passando para a praia, bem dormidas e em tanga, corpos formosos, enxutos, admiráveis no todo... também comadres faladeiras, faziam rodinhas do ti-ti-ti, do pó-pó-pó, do diz-que-diz-que novidadeiro e da fofocalha no mexericar à boca pequena, chafurdando como porcas gordas naquilo que entendiam e mal como vida alheia, falsamente boêmia ou colorida pelo sol e pela praia."

O texto original virou um conto, "Guardador", publicado no livro "Abraçado ao meu rancor", pela editora Guanabara, em 1986. É a história de um guardador de carros, o velho Jacarandá e suas peripécias para sobreviver. A casa: o oco de uma árvore; o instrumento de trabalho: a flanelinha. O vício, a cachaça. No final do conto rejeita uma moeda dada por um ricaço num carro importado: "Doutor, isso aí eu não aceito. Trabalho com dinheiro; com esse produto, não." O homem arranca o carro e Jacarandá vai dormir no oco da árvore. Certamente mais algum personagem retirado das tantas andanças de João Antonio pelas cenas urbanas marginais.

Há uma estreita relação entre as tramas semióticas do processo e o modo de desenvolvimento do pensamento de cada indivíduo. Os autores não fazem, necessariamente, seus registros nas linguagens nas quais as obras se concretizam. Esses pensamentos, muitas vezes, passam por traduções ou passagens para outros códigos. Essas linguagens dão singularidade a cada um dos processos estudados. João Antonio tece a sua linguagem primeiro através de sua matéria-prima, trazida à mente e transportada ao papel transitório, depois vale-se de memória e *flashbacks* para a composição mais apurada da ideia. Mas não para por aí: o processo continua na consecução do escrito e, ainda mais, nos detalhes do afinamento da linguagem, com as correções requeridas, sejam elas através de rabiscos, sejam elas através de uma simples indicação gráfica.

4.4 Edição

Se pode até pensar que são os meios que buscam os acontecimentos. Que os acontecimentos não tem força suficiente para emergirem à vista dos meios. A imagem romântica do repórter que sai em busca da notícia e só retorna ao jornal com ela literalmente em mãos parece uma vaga figura do passado. Pelo menos nos jornais atuais. A regra hoje mostra que não são os jornais que perseguem as notícias. São as notícias que perseguem os meios. E a imagem que mais reflete o jornalista em seu local de trabalho não é aquela figura em busca da notícia, mas um sujeito esfastiado, jogado em sua cadeira, em frente a seu computador, argumento ao telefone que "não há espaço" e, portanto, não tem notícia. Como caracteriza Gomis (1991), "um jornalista e sua maquinal indiferença aos acontecimentos". O jornalista não é o sujeito que busca a notícia. Ele a seleciona.

Quem escolhe as notícias que o leitor lê e tira da gaveta aquelas que o mesmo leitor irá ler em outro dia é um personagem obscuro e influente conhecido como *gatekeeper*. O conceito foi cunhado por um psicólogo, Kut Lewin, entre os anos de 1947 e 1948. Lewin trabalhava em uma dinâmica de grupos e observou que a informação circulava de uma maneira muito irregular. Havia pontos que eram obstáculos onde a informação poderia ser interrompida, ou fluir de maneira rápida depois de superá-los. Junto a esses obstáculos poderia se imaginar alguém, um *gatekeeper*, um porteiro, que abria a porta e levantava o obstáculo que impedia a difusão de algo. Hoje, o conceito é fundamental para sabermos como é feita a seleção de notícias do jornalismo. O *gatekeeper* tem o direito de decidir se um acontecimento vai ou não virar uma notícia e ser publicada.

Ao longo dos anos 1950 e 1960 muitos estudos analisaram a atividade dos *gatekeepers* e sua influência dentro da redação. As conclusão são diversas. Compreendem fatores como a autoridade do proprietário do jornal e a possibilidade de sanções, as normas e a ética vigente na profissão, a influência informal de colegas e os valores morais de cada um, as pressões sociais exteriores, a estrututra de trabalho, entre outras. Depende do *gatekeeper* o fluxo de informação e é ele que decidirá silenciosa e inapelavelmente se uma notícia vai ser dada ou não. Ele pode estar acima ou abaixo na escala hierárquica da redação. Mas independente de onde ele esteja na estrutura de gerenciamento,

o fundamental é perceber que, estando em diferentes empresas, eles tendem a selecionar rigorosamente as mesmas notícias. (GOMIS, 1991).

O trabalho dos *gatekeepers* está condiconado com outros fatores como o espaço disponível para as notícias e o tempo que essa notícia chega às mãos do leitor. Em um jornal, nem todos os dias os espaços são os mesmos para as notícias. Esse espaçço pode variar de acordo com a disponibilidade de anúncios do dia no periódico. Pode-se ter muito espçaço por conta dos poucos anúncios ou, ao contrário, curtíssimo espaço por causa da profusão de anunciantes no dia. Também há a possibilidade de se aumentar o número de páginas ou até mesmo, em casos mais extremos, reduzir o número de páginas da edição, dependendo da situação, em função da redução dos anúncios publicitários. É certo dizer, portanto, que o primeiro *gatekeeper* de um jornal é o departamento de publicidade, que indica ainda cedo do dia, de que tamanho será o espaço destinado às notícias.

Atuam com *gatekeeper* desde o diretor que escolhe a notícia principal que vai estampar a capa do jornal até o repórter que decide quais aspectos serão mais interessantes e qual desfecho a notícia terá. Muitas informações poderão ficar de fora a partir dessas escolhas. Mas alguns *gatekeepers* têm especial influência dentro de um jornal. Ex-editor do Washington Post, Ben H. Bagdikian fez uma análise do tema. Ele considera que o *gatekeeper* típico é uma pessoa com diferentes nomes e que controla o fluxo principal da informação: é o editor de um diário pequeno, um editor-chefe de um jornal médio, ou pode ser o diretor de redação de um jornal maior.

O *gatekeeper* toma decisões de maneira rápida e intuitiva. Dados do estudo feito por Bagdikian (1971) mostram isso. Ler as informações para descartá-la não leva mais do que dois segundos para cada uma. Para as informações que serão publicadas, ele leva mais tempo, mas não muito. Para um *gatekeeper* muito rápido a decisão pode levar quatro segundos na preparação (ler, decidir usar e indicar as trocas e acréscimos que devam ser feitos) para uma informação de 225 palavras. Informações mais curtas podem demorar menos. Dependendo da notícia pode-se levar mais ou menos tempo para a decisão. A média, de acordo com o estudo, ficou em seis segundos por informação escolhida. Não há tempo para reflexão nem debate.

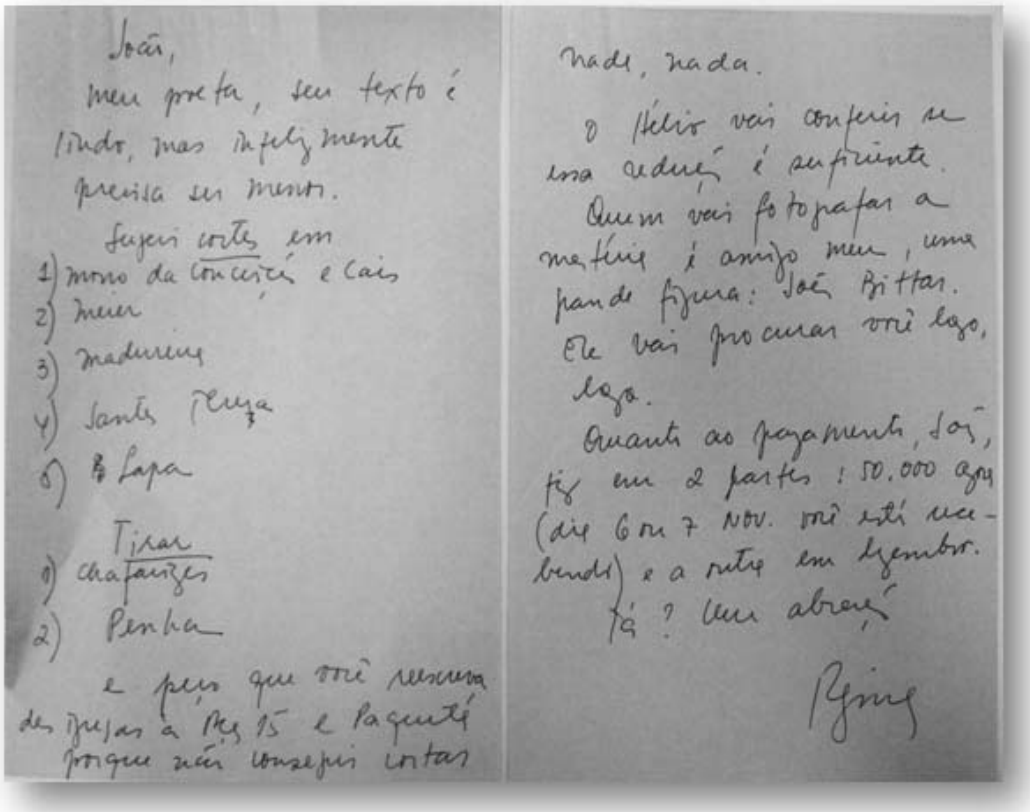
O conceito básico para a escolha é a valoração da notícia (ROSCHCO, 1975). Nele, o *gatekeeper* adquire com a experiência profissional e depois de certo tempo nas rotinas diárias da redação, as condições de realizar o trabalho de escolha das notícias. A valoração da notícia implica em uma seleção sucessiva de notícias. A decisão precisa ser rápida. Mesmo que depois, já no outro dia, a mesma notícia possa suscitar debates nas reuniões da redação. Nesse momento é que se pode perceber se houve ou não equívoco na escolha de determinado tema ou notícias para a publicação no jornal.

João Antônio enfrentou muitos *gatekeepers* durante sua carreira jornalística. Um deles, mais ferrenho, foi o departamento comercial das publicações que restringia, em muito, o espaço para as reportagens. Outro obstáculo é que, por ter características de escritor, nem sempre ele se adaptava às condições jornalísticas de espaço, passando em muito aquele determinado pelos editores. João Antônio sempre se valeu da literatura para escrever textos jornalísticos. O caminho inverso também é perceptível. Mas, em determinados momentos, o jornalismo lhe proporcionou um choque de rotinas, de *deadlines*, de edição, interferências por espaço, por tempo e por determinações dos editores.

Muitos exemplos mostram o choque que João Antônio teve quando se deparou com a realidade de uma redação, a realidade de um jornalismo formatado, regrado e com necessidade de cumprimento de roteiros pré-estabelecidos. João Antônio conhecia uma rotina onde suas escrituras eram livres de tempo, de amarras e de processos. A sua criação fluía intensamente a partir do simples ver a vida, conviver com seus personagens, andar pelas ruas dos centros das cidades. No jornalismo não. Na redação João Antônio precisou se adequar a certas normas não apenas de escrita, mas de rotina, de postura até. Um diferente e estranho nível de vivência que até então ele desconhecia.

Em 1990 João Antônio voltava ao jornalismo com materiais esporádicos escritos para revistas. Ele ainda utilizava sua influência para penetrar nas redações e enviar textos, reportagens. Morando no Rio de Janeiro, ele sugeriu uma pauta para a revista *Moda Brasil*, da Editora Globo. A ideia seria mostrar uma outra face da cidade, seus bairros esquecidos, onde o *glamour* da moda é ignorado. A pauta foi aceita. O texto enviado à revista foi extenso, dentro das características de escritor de João Antonio. Em um bilhete, a editora da revista Regina Lemos

elogia o material, mas diz que, "infelizmente", o texto precisaria ser reduzido. Ela enumera uma série de possíveis cortes que poderiam ser realizados ao longo da reportagem, que receberia o nome de "Rio não badalado"[5].



Joca,
meu preto, seu texto é
lindo, mas infelizmente
precisa ser menor.
Sugiro cortes em
1) morro da Conceição e Cais
2) Meier
3) Madureira
4) Santa Teresa
5) Pç Lapa
Tirar
6) chafarizes
7) Penha
e peço que você resuma
as praias a Pç 15 e Paquetá
porque não consegui cortar

nada, nada.
O Hélio vai conferir se
essa redução é suficiente.
Quem vai fotografar a
matéria é amigo meu, uma
grande figura: Joca Bittar.
Ele vai procurar você logo,
logo.
Quanto ao pagamento, Joca,
fiz em 2 partes: 50.000 ago
(dia 6 ou 7 Nov. você já está rece-
bendo) e a outra em dezembro.
Tá? Um abraço

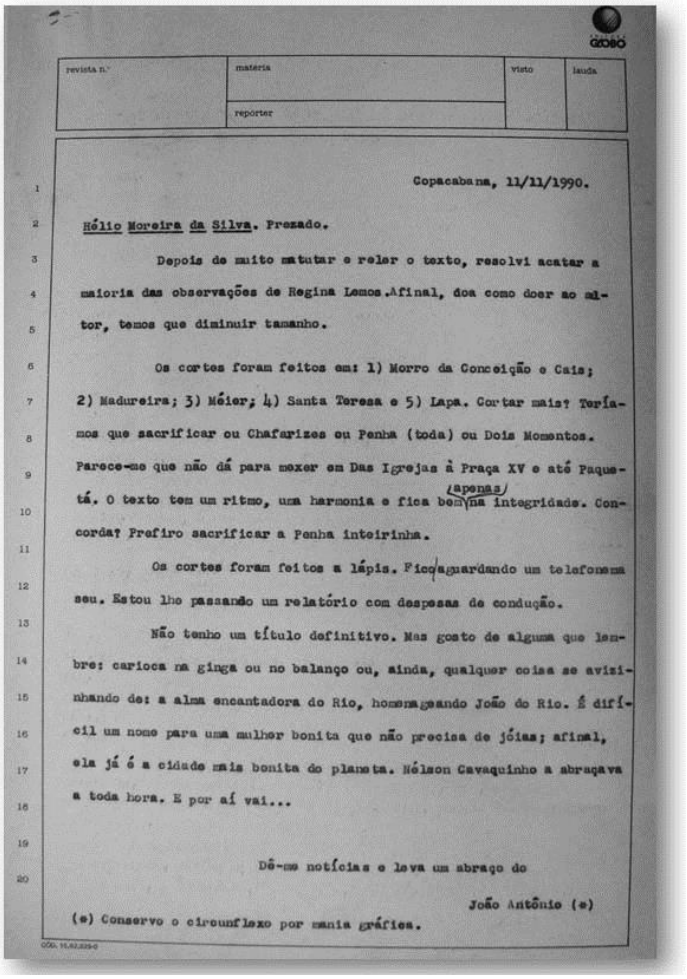
Regina

Figura 6 - Transcrição 6

5) Não há indicação no acervo pesquisado se a reportagem foi publicada na revista ou não. Mas há indicações de que o texto pode ter sido utilizado já que, no mesmo bilhete escrito para propor os cortes, a editora garante que parte do pagamento pela material já havia sido efetuado. O material foi reutilizado posteriormente por João Antonio para compor textos em seus livros.

> João
> Meu poeta, teu texto é lindo, mas infelizmente precisa ser menor. Sugeri corte em 1) Morro da Conceição 2) Meier 3) Madureira 4) Santa Teresa 5) Lapa
> Tirar 1)Chafarizes 2) Penha
> E peço que você reescreva das igrejas à Praça 15 e Paquetá porque não consegui cortar nada, nada.
> O Helio vai conferir se esta redução é suficiente.
> Quem vai fotografar a matéria é um grande amigo meu, uma grande figura: José Bittar. Ele vai procurar você logo, logo.
> Quanto ao pagamento, já fiz em duas partes: 50.000 agora (dia 6 ou 7 nov. você está recebendo) e a outra em dezembro. Tá? Um abração
> Regina

As determinações da editora, embora amáveis já que era amiga de João Antônio, são taxativas. Era preciso cortar a matéria para que ele pudesse ser publicada. O jornalista então, novamente, se deparara com uma das características mais cruéis do jornalismo: a limitação de espaço. Embora, nesse caso, não estivesse envolvido a pressão pelo tempo, pelo fechamento. João Antônio voltou a perceber as limitações técnicas da escritura no jornalismo, ao contrário da literatura. Há, nesse caso, uma autorização tácita de intervenção por parte da editora a inferir no processo de produção a ponto de modificar o texto. Embora a editora não tenha explicitado, em nenhum momento, que ela própria iria modificar o texto do autor. Mas a preocupação da editora está unicamente focada no tamanho exagerado do texto e não na qualidade. O que nem sempre acontece no jornalismo, especialmente no diário, onde os editores presenciam textos que precisam ser mudados em sua essência e não apenas por estarem com um tamanho maior do que a publicação pode aceitar. No entanto, a interferência da editora é enfática, já que, inclusive, ele sugere o corte total de capítulos da reportagem, além de outros cortes pontuais.



GLOBO

revista n.º	matéria	visto	lauda
	repórter		

Copacabana, 11/11/1990.

Hélio Moreira da Silva. Prezado.

Depois de muito matutar e reler o texto, resolvi acatar a maioria das observações de Regina Lemos. Afinal, doa como doer ao autor, temos que diminuir tamanho.

Os cortes foram feitos em: 1) Morro da Conceição e Cais; 2) Madureira; 3) Méier; 4) Santa Teresa e 5) Lapa. Cortar mais? Teríamos que sacrificar ou Chafarizes ou Penha (toda) ou Dois Momentos. Parece-me que não dá para mexer em Das Igrejas à Praça XV e até Paquetá. O texto tem um ritmo, uma harmonia e fica bem (apenas) na integridade. Concorda? Prefiro sacrificar a Penha inteirinha.

Os cortes foram feitos a lápis. Fico aguardando um telefonema seu. Estou lhe passando um relatório com despesas de condução.

Não tenho um título definitivo. Mas gosto de alguma que lembre: carioca na ginga ou no balanço ou, ainda, qualquer coisa se avizinhando de: a alma encantadora do Rio, homenageando João do Rio. É difícil um nome para uma mulher bonita que não precisa de jóias; afinal, ela já é a cidade mais bonita do planeta. Nélson Cavaquinho a abraçava a toda hora. E por aí vai...

Dê-me notícias e leva um abraço do

João Antônio (*)

(*) Conservo o circunflexo por mania gráfica.

Figura 7 - Transcrição 7

Copacabana, 11 de novembro de 1990.

> ***Hélio Moreira da Silva****. Prezado.*
> Depois de muito matutar e reler o texto, resolvi acatar a maioria das observações da Regina Lemos. Afinal, doa como doer ao autor, temos que diminuir tamanho.
> Os cortes foram feitos em: 1) Morro da Conceição e Cais; 2) Madureira; 3) Meier; 4) Santa Teresa e 5) Lapa. Cortar mais? Teríamos que sacrificar ou Chafarizes ou Penha (toda) ou Dois Momentos.
> Parece-me que não dá para mexer em Das Igrejas à Praça XV e até Paquetá. O texto tem um ritmo, uma harmonia e fica bem [apenas] na integridade. Concorda? Prefiro sacrificar a Penha inteirinha.
> Os cortes foram feito a lápis. Fico/aguardando um telefonema seu. Estou lhe passando um relatório com despesas de condução.
> Não tenho um título definitivo. Mas gosto de alguma que lembre: carioca na ginga ou no balanço ou, ainda, ou qualquer coisa se avizinhando de: a alma encantadora do Rio, homenageando João do Rio. É difícil um nome para uma mulher bonita que não precise de joias; afinal ela já é a cidade mais bonita do planeta. Nelson Cavaquinho a abraçava toda a hora. E por aí vai...
> Dê-me notícias e leva um abraço
> Do João Antônio (*)
> *Conservo o circunflexo por mania gráfica.

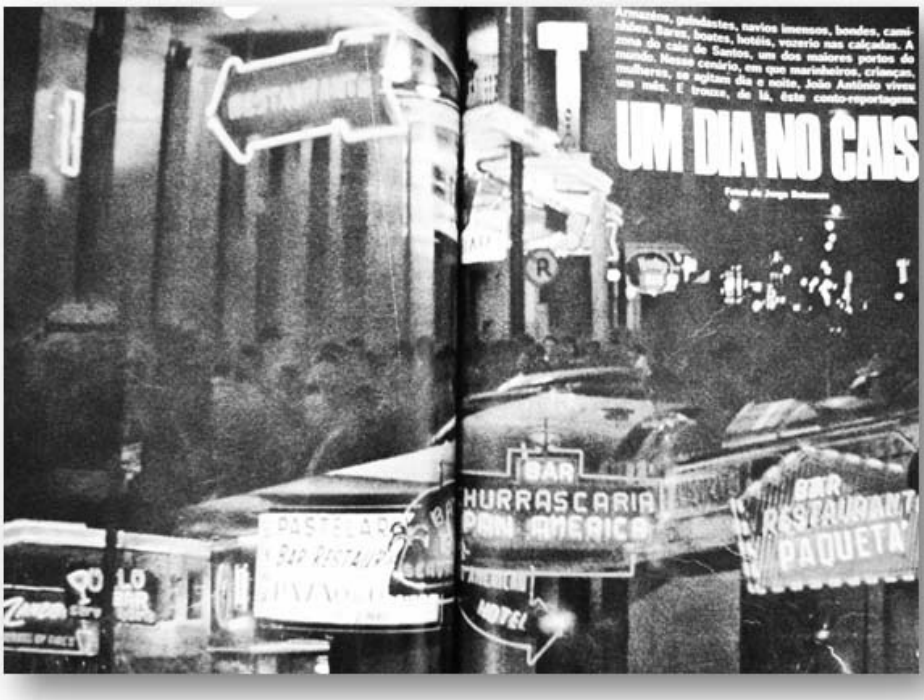
Depois de receber o bilhete em que a editora sugere a diminuição da reportagem, João Antônio encaminha uma carta ao então secretário de redação da revista, Helio Moreira da Silva. “Depois de muito matutar e reler o texto, resolvi acatar a maioria das indicações da Regina Lemos. Afinal, doa como doer ao autor, temos que diminuir tamanho”, resigna-se. Nesse momento, o autor revela-se sujeitado às normas da redação, como se dissesse “não há outro jeito” ou “se tem que fazer, vamos fazer”. Esse fato pode mostrar um João Antônio já calejado com os signos jornalísticos, com suas imposições na feitura de uma reportagem.

Mais adiante, ele diz: “Mas o texto tem um ritmo, uma harmonia, e fica bem apenas na integridade”, ressalva ele. Nesse momento, a verve escritora do autor se sobressai, com a defesa quase intransigente de seus escritos. Ou seja,

a publicação pode mutilar um pouco da reportagem, mas não tanto. A marca autoral de João Antônio o coloca em uma posição suficiente para dizer ao editor que esses cortes e adequações têm seus limites, e que seus limites estão bem determinados nas linhas referenciais que acabara de delimitar. “O texto tem um ritmo, uma harmonia...”, justifica. A marca autoral se estende mais para o final da carta, onde ele dá sugestões de como seria a titulação da reportagem, mesmo sabendo que essa função cabe estritamente ao editor.

E por fim, logo depois da assinatura, João Antônio explica ao secretário de redação da revista o porquê de estar assinando seu nome com circunflexo, contrariando o seu registro de nascimento. “Por força da mania gráfica”. Por isso, também, a grafia do nome de João Antônio nesta pesquisa está sendo da forma com que ele próprio sugeriu e como sempre usou: com acento no “o”.

4.5 Um dia no cais



A maioria das reportagens de João Antônio publicadas na *Realidade* foi republicada depois em seus livros de contos. Das oito reportagens publicadas apenas duas não poderão ser encontradas posteriormente em seus livros. Isso demonstra a fase criativa e produtiva do jornalista no período em que atuou como repórter da revista. E ele próprio testificou isso, reutilizando novamente os seus escritos desse período em suas obras literárias, novamente fundido textos de personagens reais com ficção. "Um Dia no cais", classificada pelo próprio jornalista como o primeiro conto-reportagem no jornalismo brasileiro, é uma dessas reportagens que voltaram nos livros, segundo comparação feita por Lacerda (2004):

> "De longe em longe, uma locomotiva a óleo diesel apita, modorrenta, e vem furando para as luzes na zona do cais.

> – Êpa!
> – Um menino branco se esforça, sobe do selim para o cano, mete os peitos contra o guidão, se enverga, equilibra a sacola na bicicleta e corta de fininho o cais. Vai que vai embora. Está quase sozinho com as luzes no comprimento de paralelepípedos, gozando nas curvas. O menino mais o seu calção e a sua japona, seu cabelo cortado rente, sua campainha, trim-trim nas esquinas que atravessa."
> E no livro:
> "De longe em longe, uma locomotiva a óleo diesel apita, modorrenta, e vem furando para as luzes na zona do cais.
> – Êpa!
> – Um menino branco se esforça, sobe do selim para o cano, mete os peitos contra o guidão, *que se enverga* [grifo meu], equilibra a sacola na bicicleta e corta de fininho o cais. Vai que vai embora. Está quase sozinho com as luzes no comprimento de paralelepípedos, gozando nas curvas. O menino mais o seu calção e a sua japona, seu cabelo cortado rente, sua campainha, trim-trim nas esquinas que atravessa."

Para conceituar essa narrativa como conto-reportagem, João Antônio utilizou-se de táticas e ferramentas que por certo usaria para escrever seus contos. E, entre elas, muita observação, detalhada, participativa. Ao longo de 10 páginas, o repórter não se valeu de nenhuma declaração de fonte. Apenas descreveu, deu informações, mas não acrescentou frases, a não ser aquelas ouvidas de perto de algum personagem. O repórter passou o dia e a noite no cais para construir seus personagens. Acompanhou-os, seguiu-os, para depois organizar sua narrativa. Perseguiu Rita Pavuna e Odete Cadilaque, duas prostitutas que ganhavam a vida vendendo o corpo a marinheiros e locais. Nessa passagem, João Antônio descreve as duas personagens:

> *Sarará, Rita é mulata, cabelo ruim. Na cara de índia, tem o nariz quebrado, como os lutadores de boxe. Arremeda espanhol, alemão, ingl*ês. Arranja-*se com a marinheiragem. Nasceu num vilarejo baiano. Maconhada, dá para falar muito, arrota uns rompantes de mãe de família por causa dos quatro*

> *filhos que sustenta. Cada um, um pai. Esconde, nas conversas, o filho mais velho, o negro, que anda pelos dezesseis anos de idade. Ela, trinta e um.*
>
> Odete Cadilaque, negrinha. Nova, na vida, e sabe pouca palavra inglesa. Mora (dorme, às vezes) no morro do Macuco onde sustenta um homem. Fica no cais até arrumar dinheiro. Baixando lá no morro de bolsa vazia leva pancada. E como gosta de homem…
> Marinheiro é viajado, andou quatro cantos do mundo. E, se diz, não há homem mais desconfiado do que um do mar. E esbanjam como mulher, bebem, queimam o que têm. Mas descem ao porto vindos de muitos dias no mar. Navegando e trabalhando. Sem bebida e sem mulher. Pegam terra firme e não querem nem saber se estão certos ou errados.
> Rita Pavuna quer um espetinho. A rua está cheia deles, firmes e paciensosos, ali, como a venda de flechas, trutas, comilanças, café du Brésil. É a hora em que a rua é de todos, expõe de um tudo. Vendedores de acarajé, abará, baianices. O de flechas meteu seu tabuleiro no chão, entre os mendigos.

Talvez "Um Dia no cais" seja a reportagem mais ambiciosa de João Antônio no sentido de transgredir o formato e o processo de produção jornalísticos. Apesar de a observação estar normalmente inserida na narrativa de grandes reportagens, o fato de se não dar muitas vozes às fontes não é uma tática usual no jornalismo canônico. O repórter utiliza sim seus personagens de bordas, seus prediletos, mas utiliza-se de uma narrativa que foge aos padrões jornalísticos. Como no jornalismo, João Antônio mostra preocupação na contextualização dos fatos e cenas, no apego ao inusitado também, mas é na narrativa que ele subverte. Do início ao fim na descrição, ele vai acrescentando aos poucos as características de cada personagem, seja física ou emocional, os locais que constam do cenário de um cais do porto, suas pessoas, suas ruas, seu comércio. Tudo definitivamente jornalístico mas transgressor na narrativa e no método.

Há, também, nesse reportagem, um diálogo entre o repórter e suas fontes. Embora elas não tenham muita voz, há uma troca de informações claras na narrativa, onde o repórter busca legitimar o personagem através de seus modos de vestir, de andar. E, claro, a preocupação social claramente definida durante

a apresentação e o desenvolvimento dos personagens. Isso fica implícito na própria escolha das fontes: mulheres da vida, engraxates famintos, marinheiros desregrados, comerciantes enfastiados com a rotina. Todos inseridos no lixo e na desordem do cenário descrito pelo repórter. Curiosamente é nesse novo gênero que João Antônio diz ter criado no jornalismo que ele menos deixou rastros. Praticamente não há em seu acervo anotações ou indicações sobre a reportagem feita para *Realidade*.

4.6 Ela é o Samba

Está com cinqüenta e quatro anos. Tem trinta e quatro de profissão, gravou quase trezentas composições. Aracy de Almeida foi pintada por Aldemir Martins, esculpida por Bruno Giorgi, biografada em alguns livros, recebeu várias homenagens oficiais e ganhou o título de "O Samba em Pessoa".

ELA É O SAMBA

Texto de João Antônio
Fotos de Francisco Nelson

– Nasci no Encantado, fui criada ali, tenho lá minha casa com minhas flôres e meus cachorrinhos de estimação. Ali eu fui menina, fui pobre, dormi em cima de esteira. É uma casa térrea, minha, cheia de azáleas agora na primavera e de caramanchões; eu lá vou me sujeitar a viver dentro de um apartamento? Não, compadre, não é por nada, não. Mas êste babado de Zona Sul, apartamento, quarto-e-sala . . . a sua tia aqui não embarca nessa canoa. Depois, me criei no Encantado. Sabe, a gente sente o calor de tudo isso.

Aracy de Almeida pertence a uma faixa de artistas de nossa música popular cujas passagens mais coloridas, engraçadas ou simplesmente diferentes acabaram por se transformar, no decorrer do tempo, em mito e inverdade.

— Não, não. É confusão de quase todos vocês, da imprensa, do rádio. Vão fazendo, repetindo e passando o bagulho pra frente sem conferir antes. Meu pai era professor e não pastor protestante.

Dentro do conceito de semiose de Peirce também há valorização dos processos temporais. Ao representar o objeto dinâmico, que está fora dele, o signo gera

outro mais desenvolvido, seu interpretante que tem um mesmo poder gerador infinitamente. A semiose corresponde exatamente a esta processualidade dinâmica presente nas inúmeras definições de signo propostas por Peirce. Há um motor semiótico movimentando este fluxo orientando-o no tempo: ao ser determinado pelo objeto dinâmico, o signo gera outro signo sempre em relação a este objeto, cujo potencial desvendamento completo funciona como uma meta a animar o processo.

Os textos – reportagens, contos, artigos – de João Antônio parecem sempre estar em um processo de mutação. E se transformam em camadas a cada nova correção, a cada nova escritura. O autor vai criando outras camadas de interpretação sempre que modifica seus textos, sempre que acrescenta e sempre que redige novamente o que ele considera "inacabado". A sua obra, assim, seria sempre um gesto inacabado, com falta de algo, passível de mutação e de modificação a qualquer instante. Mesmo seus personagens marginais, excluídos da sociedade e refletidos em seus textos, ganham novos olhares, novas interpretações a cada instante, a cada nova revisão. São aperfeiçoados, são reduzidos, são ampliados, dependendo da situação.

Também no processo de pauta ou de apuração, João Antônio vai construindo o personagem em níveis diferentes de interpretação. A partir das primeiras falas, do primeiro olhar, do primeiro gesto, o jornalista rabisca em suas as folhas as primeiras impressões que irão se transformar em matéria-prima para a outra camada textual, a que será publicada como reportagem. As anotações no rascunho são diretas, observadoras, mas não prontas. Ao repassar essas observações para o texto final, a reportagem ganha "molho", uma outra camada de interpretação ao leitor. Como na reportagem "Araci..., publicada na *Realidade*[6] (Figuras 9 e 10).

Essa reportagem é um perfil – gênero jornalístico onde a ênfase é dada à história de vida do personagem, seus hábitos, seus gostos, seu estilo físico, etc. – e foi feita por João Antônio dentro de suas características sempre presentes nas matérias que publicou na *Realidade*. O perfil é um subgênero jornalístico que não pode prescindir de conceitos e técnicas de reportagens, mas que engloba por certo características de escritos literários. Mas, ao contrário de uma reportagem,

6) Revista Realidade nº 31, de outubro de 1968, páginas 135 a 144, sob o título "Ela é o samba".

na maioria dos casos, no perfil o distanciamento do repórter com a fonte pode até ser nocivo, como defende Vilas Boas (2003). Os perfis cumprem um papel importante que é gerar empatias. Empatia é a preocupação com a experiência do outro, a tendência em tentar sentir o que sentiria se estivesse na mesma situação e circunstância experimentada pelo personagem. Significa compartilhar as alegrias e tristezas, imaginar situações do ponto de vista do interlocutor.

O perfil jornalístico por vezes também é relacionado com as chamadas histórias de vida, expressão nascida no contexto das pesquisas qualitativas das Ciências Sociais. Essa modalidade dá atenção às narrativas sobre as vidas de indivíduos ou de grupos sociais, visando humanizar um tema, um fato ou uma situação contemporânea. Mas, mais especificamente, o perfil jornalístico encontra algumas definições que sempre levam à valorização da vida do personagem, como a de Weinberg (1992), que o define como biografia de curta duração (*short-term biography*). Mas há definições mais técnicas, como a de Coimbra (1993): "reportagem narrativo-descritiva da pessoa". Ou de Sobré e Ferrari (1986), que entendem por perfil o texto que enfoca o protagonista de uma história – a de sua própria vida – e de miniperfil o texto descritivo de uma personagem secundária inserido no momento em que ocorre uma interrupção ou um corte da narrativa principal.

Realidade foi uma das precursoras no Brasil do perfil jornalístico. Os textos biográficos da revista apresentavam características próprias, experimentadas por João Antônio quando da passagem pela publicação: imersão total do repórter no processo de captação das informações; jornalistas eram autores e personagens da matéria; ênfase em detalhes reveladores, não em estatísticas e dados enciclopédicos; descrição do cotidiano; frases sensitivas; valorização dos detalhes físicos e das atitudes do personagem; estímulo ao debate – repórteres reconheciam e assumiam as dificuldades de compreensão da personalidade humana em destaque. E por último, profundo conhecimento do repórter sobre a pessoa a ser entrevistada e seu contexto, fosse ele artístico, pessoal, profissional.

João Antônio sempre procurou aprofundar-se em temas que valorizavam a cultura popular como "a autêntica cultura nacional", explicando em parte a idolatria do jornalista a cantores e músicos da velha guarda, na combinação entre cultura popular e erudita, na valorização do auto-didatismo, na arte como

missão, politicamente independente mas socialmente comprometida, entre outros (LACERDA, 2006). E seu preparo para a entrevista com Aracy de Almeida são demonstrado não apenas na condução da narrativa mas, especialmente, na qualidade das perguntas formuladas em uma lauda analisada nesta pesquisa (veja mais abaixo). É um roteiro de perguntas onde o jornalista se pauta para a condução da conversa. As questões mostram o conhecimento de João Antônio sobre o assunto e sobre a personagem.

Na reportagem "Ela é o Samba"[7], que depois apareceria em seu livro *Dama do Encantado*[8], de 1996, ano de sua morte, João Antônio experimenta como nunca a fusão entre o jornalismo e a literatura em sua narrativa. Na verdade, nesse instante, o jornalista fica face a face com Aracy de Almeida, a intérprete que mais se identificava com seu grande ídolo: Noel Rosa. Muitas das reportagens publicadas pelo jornalista nos veículos em que trabalhou, especialmente em *Realidade*, vão compor parte de seus livros posteriormente, evidenciando a verve literária que seus textos costumavam ter quando de sua prática de repórter. Lacerda (2006) faz essa comparação entre os textos:

Na revista:

> "No terreno do diz-que-não-diz tem sido mais atacada do que ataca. Os seus shows, de scripts livres, em boates e teatros, acabam levantando críticas azedas, pois Aracy, em matéria de franqueza, não fala a meia verdade. Depois desabafa, jamais em tom de resposta ou desforra, mas apenas usando, na integridade, o seu direito de falar. A sambista reclama:".

E no livro:

> "Enquanto cantou e gravou, sua vida virou terreno do diz-que-não-diz em que era mais atacada do que atacava. As suas apresentações de scripts livres, em boates e teatros, acabavam levantando críticas azedas, pois Aracy, em matéria de franqueza, não falava a meia verdade. Depois desabafava, jamais

7) In *Realidade*, Ano II, n.31, Abril, SP, 1968.

8) Antônio, João. *Dama do Encantado*, Nova Alexandria, SP, 1996.

> em tom de resposta ou desforra, mas usando inteiramente o seu direito de falar".
>
> Afora alguns cortes e rearrumações sutis, a única diferença notável é a mudança do tempo verbal. Ele simplesmente coloca tudo no passado, pois sua entrevista com Aracy fora feita quase 20 anos antes. Mas João Antônio deixou muitas anotações sobre esse momento junto a Aracy. São anotações das perguntas que seriam feitas e também das respostas obtidas, estas com muitas observações. Na lauda onde constam as perguntas, João Antônio, anotava alguns aspectos que lhe chamavam a atenção.

Foi um total de 20 perguntas organizadas – que naturalmente foram entrecortadas com comentários e outras possíveis perguntas que haviam escapado do papel – onde o jornalista destaca pontos que considera importante, em seu diálogo interno, demonstrando também seu conhecimento por música brasileira e sobre a entrevistada. Como na pergunta 20: "*Ari Vasconcelos (História da Música Popular Brasileira, 2º volume) dedicou-lhe quatro linhas e uma página a Bibi Ferreira. E apenas cita o nome de Jorge Veiga como "cantor de sambas" e nada mais".* Claramente, o jornalista faz a pergunta e já empurra o entrevistado a uma resposta brusca e seca: *"Cada um faz o que quer. Parece que ele não me considera muito",* responde Aracy. Esse diálogo mostra também um processo de transferência entre linguagens, também característico nas reportagens de João Antônio. Conhecedor da música, em especial o samba, justamente o gênero predileto de Aracy, o jornalista transfere seu conhecimento musical para a entrevista, fazendo um entrecruzamento entre a linguagem jornalística e musical/cultural, que conhecia bem. Isso fica claro quando o jornalista descreve os tons da voz da cantora: "A voz de Aracy também sofreu restrições, devido à característica nasalada. Mas como intérprete ela continua, para amigos e inimigos, a cantora que mais fundamente captou e transmitiu a essência rítmica do samba – a cadência. Termos como 'nasalada" e "cadência" mostram a transição da linguagem do autor variando entre o termo técnico e o jornalístico.

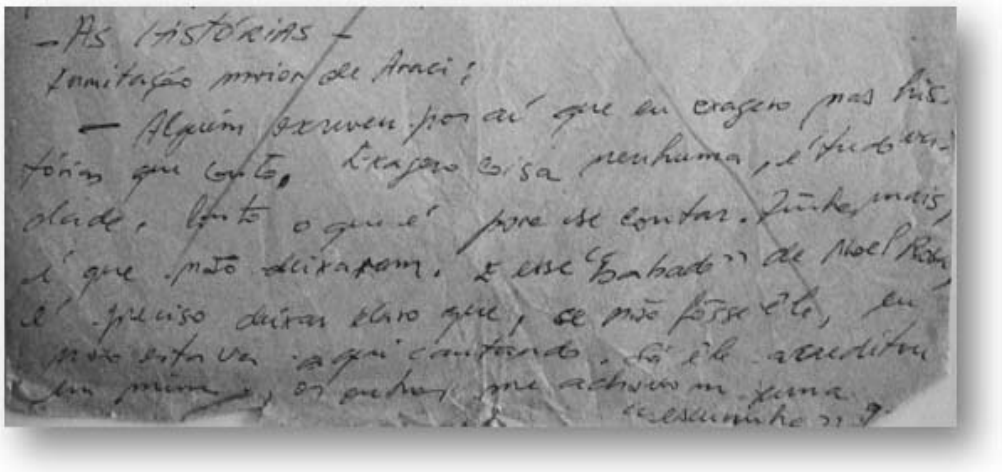
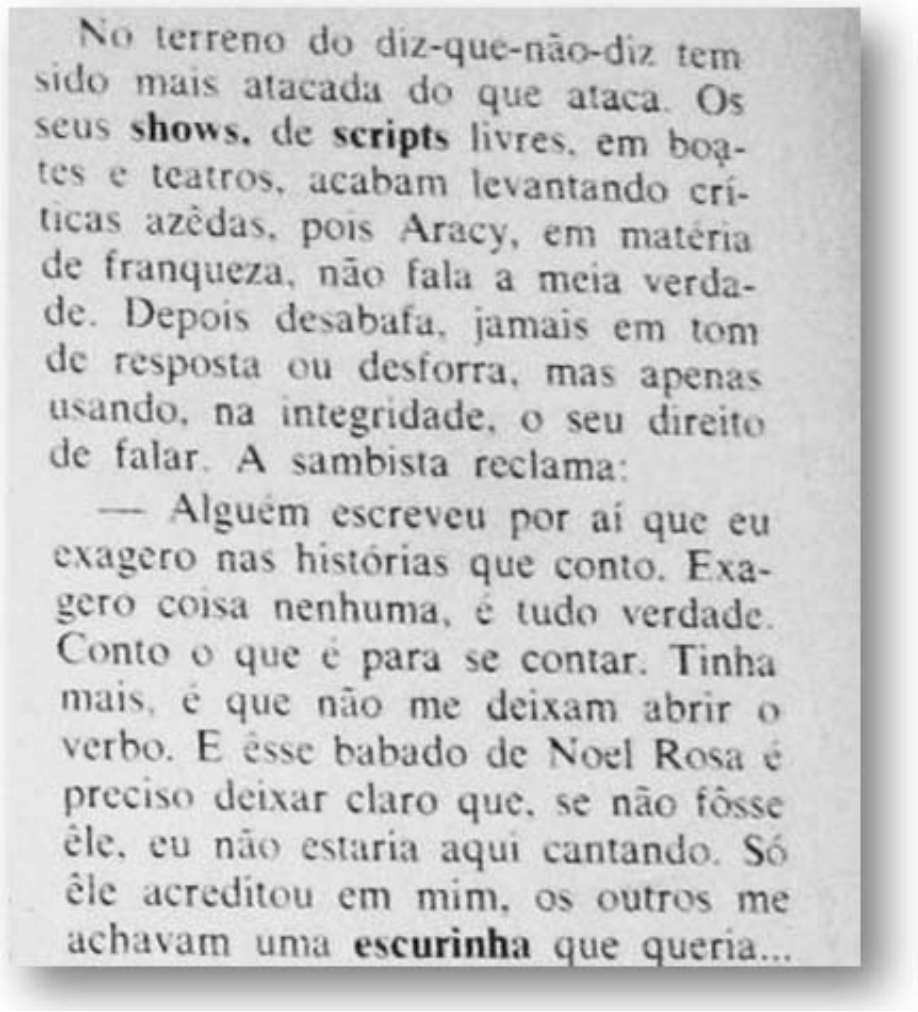


Figura 8 - Transcrição 8

AS HISTÓRIAS

Irritação maior de Araci:

- Alguém escreveu por aí quem eu exagero nas histórias que conto. Exagero coisa nenhuma, é tudo verdade. Conto o que é para se contar. Tinha mais, é que não deixaram. E esse "babado" de Noel Rosa, é preciso deixar claro que, se não fosse ele, eu não estava aqui cantando. Só ele acreditou em mim, os outros me achavam uma escurinha (...)



No terreno do diz-que-não-diz tem sido mais atacada do que ataca. Os seus **shows**, de **scripts** livres, em boates e teatros, acabam levantando críticas azêdas, pois Aracy, em matéria de franqueza, não fala a meia verdade. Depois desabafa, jamais em tom de resposta ou desforra, mas apenas usando, na integridade, o seu direito de falar. A sambista reclama:

— Alguém escreveu por aí que eu exagero nas histórias que conto. Exagero coisa nenhuma, é tudo verdade. Conto o que é para se contar. Tinha mais, é que não me deixam abrir o verbo. E êsse babado de Noel Rosa é preciso deixar claro que, se não fôsse êle, eu não estaria aqui cantando. Só êle acreditou em mim, os outros me achavam uma **escurinha** que queria...

Figura 9 - Transcrição 9

> No terreno diz-que-não-diz tem sido mais atacada do que ataca. Os seus shows, de scripts livres, em boates e teatros, acabam levantando críticas azedas, pois Aracy, em matéria de franqueza, não fala a meia verdade. Depois desabafa, jamais em tom de resposta ou desforra, mas apenas usando integridade, o seu direito de falar. A sambista reclama:
> - *Alguém escreveu por aí quem eu exagero nas histórias que conto. Exagero coisa nenhuma, é tudo verdade. Conto o que é para se contar. Tinha mais, é que não me deixam abrir o verbo. E esse babado de Noel Rosa, é preciso deixar claro que, se não fosse ele, eu não estava aqui cantando. Só ele acreditou em mim, os outros me achavam uma escurinha que queria (...)*

Entre as anotações escritas em papel até a reportagem publicada, há inserções de níveis diferentes na interpretação de João Antônio. Nas anotações, apenas a observação da irritação de Aracy ao falar do assunto, sob um título de "Histórias". Na reportagem publicada, um parágrafo introdutório à resposta onde João Antônio transcreve a sua observação a partir da reação de Aracy diante da pergunta e do desabafo. Há uma leitura do jornalista da linguagem corporal e comportamental da entrevistada, o que posteriormente é perceptível no texto da reportagem. Mas, mesmo no texto final, pode haver uma metamorfose interpretativa de que a entrevistada poderia ter se irritado não com os fatos descritos pelo jornalista, mas talvez pela pergunta ou pela maneira com que a pergunta foi realizada. Ou ainda, a pergunta poderia ter sido direcionada justamente para causar irritação à fonte.

Em determinados momentos dos escritos da matéria sobre Aracy e a reportagem publicada, João Antônio muda o seu próprio lugar de fala. Nos escritos, ele mesmo pergunta a Aracy se Noel – Noel Rosa, seu companheiro de uma vida – roubava músicas. No texto da reportagem impressa, João Antônio atribui a pergunta a outros:

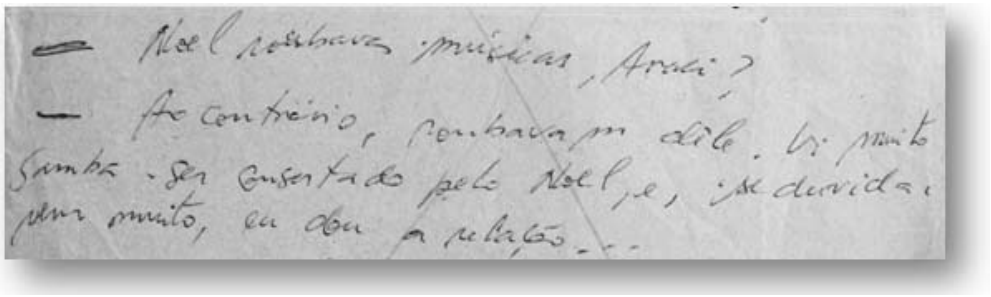
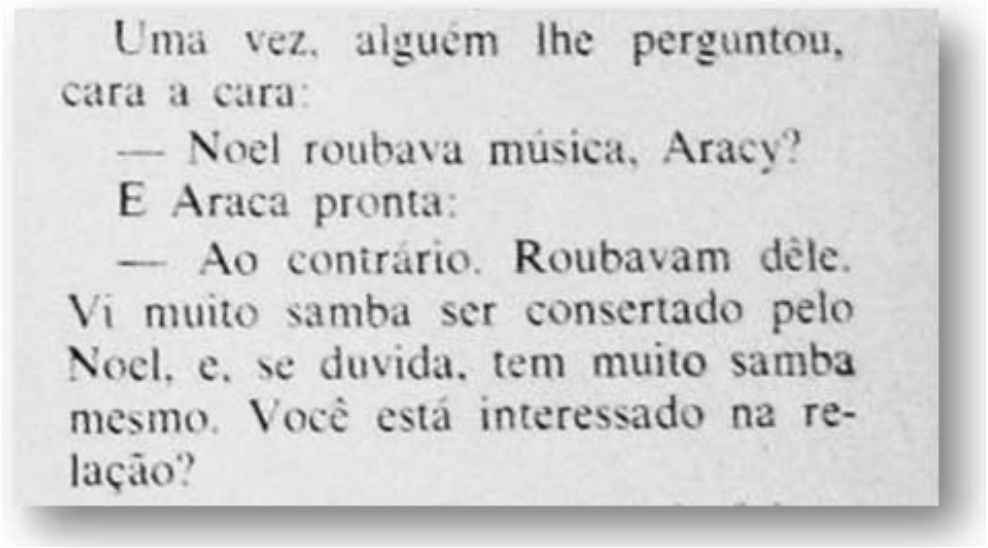


Figura 10 - Transcrição 10

Noel roubava músicas Aracy?
- Ao contrário, roubavam dêle. Vi muito samba ser consertado pelo Noel e, se duvida, vem muito, eu dou a relação...



Uma vez, alguém lhe perguntou, cara a cara:

— Noel roubava música, Aracy?

E Araca pronta:

— Ao contrário. Roubavam dêle. Vi muito samba ser consertado pelo Noel, e, se duvida, tem muito samba mesmo. Você está interessado na relação?

Figura 11 - Transcrição 11

> Uma vez, alguém lhe perguntou, cara a cara:
> - Noel roubava música, Aracy?
> E Araca pronta:
> - Ao contrário. Roubavam dele. Vi muito samba ser consertado por Noel e, se duvida, tem muito samba mesmo. Você está interessado na relação?

Com a mudança do lugar de fala, João Antônio fornece, voluntariamente ou não, outra interpretação às declarações. Ao mesmo tempo, a atitude do jornalista leva à discussão sobre a legitimidade e da autoridade da fala do repórter. Ou da autoria do jornalista e até que ponto ela pode utilizar a indução como forma de obtenção da informação. Na verdade João Antônio mudou seu lugar de fala para dar a entender ao leitor que ele não teria induzido a fala de Aracy, em uma estratégia bastante utilizada por repórteres à procura de uma informação mais sólida. Fernando Resende (2009), ao falar dos abismos na narrativa jornalística, também problematiza o lugar de poder ocupado pelo jornalista: o poder de dar a fala a outro e enquadrá-la. Em João Antônio percebe-se esse instigante exercício de alteridade.

Há, nesse exemplo, uma mudança de autoria no processo de construção do texto. Muitas vezes o autor se depara com discussões com ele mesmo, sobre as dúvidas e necessidades de se fazer escolhas. Essa dificuldade permeia todo o processo e mostra a dificuldade do autor em tomar decisões. Isso envolve estabelecimento de critérios de rejeição, de aceitação, de adequação, que surgem sempre ao longo do processo e nos levam a conhecer as tramas de pensamento do autor (SALLES, 2006). Ao mesmo em que João Antônio se coloca nas anotações como o autor da entrevista, ele também se coloca no lugar do outro, de outro repórter, de outro jornalista, justamente para extrair do entrevistado algo que ele não conseguiria, talvez, se não realizasse essa modificação de falas. Nos documentos do processo podemos perceber essa mutação, através da fala da escritura (matéria-prima) e a fala do texto publicado.

Também um procedimento adotado por João Antônio na prática jornalística e que lembra certamente um recurso literário é o ponto de vista do autor. Ou seja, em determinados momentos ou reportagens o jornalista se distancia do fato, narrando o texto em terceira pessoa, ou se aproxima, narrando em primeira

pessoa. No primeiro caso, é uma visão de fora do acontecimento, como define Jean Pouillon (1974). Ele apresenta a visão-com, em que o narrado limita-se ao universo do personagem; visão por detrás, onde o narrador tem o domínio da vida do personagem e do seu destino; e visão de fora, em que apenas descreve o acontecimento, com olhar distanciado. Por sua experiência literária, João Antônio pode transitar nas três esferas, dando ao texto conotações diferenciadas dependendo da situação.

No caso do texto de Aracy, há trânsito de lugar do autor em muitas situações. Na pauta, obviamente João Antônio faz um diálogo interno e pessoal, onde utiliza-se de termos que possa melhor entender ou melhor traduzir como matéria-prima para a entrevista. Na matéria escrita, o jornalista se coloca em muitos momentos como interlocutor entre o leitor a fonte para explicar as reações sentidas e percebidas ao longo da entrevista. Como no trecho: "A agilidade mental, a facilidade de expressão, lhe permitem driblar e confundir um interlocutor indiscreto, por muito tempo. Ela facilmente ganha o caminho das generalidades, descamba para o irônico ou retorna dissimuladamente ao tom sério". Nessa frase da reportagem, João Antônio se coloca no lugar de fala de Aracy, como sendo o "interlocutor indiscreto", para em seguida traduzir ao leitor como ela consegue sair do "tom irônico" para o "tom sério" rapidamente. Esse processo dialógico proposto por João Antônio trata de dar uma certa intimidade do leitor com a entrevistada.

Importante lembrar também que não apenas nesta reportagem como em outras, João Antônio se despe da tradicional neutralidade jornalística. Embora se travista em muitos momentos da entrevista de jornalista durão, que tenta de alguma forma colocar o entrevistado "contra a parede", na grande parte da narrativa publicada o jornalista mostra reconhecimento, respeito e simpatia pela fonte. Os próprios intertítulos da reportagem, que naturalmente podem ter sido concebidos pelo autor ou não – normalmente os títulos, legendas e intertítulos de uma reportagem são tarefas do editor –, mostram uma certa tendência ao endeusamento da entrevistada: "ela é irreverente", ela é direta", "ela é única", "ela é povo-povo", "ela é forte", "ela é história", "ela sempre foi Aracy". Todos adjetivos que a qualificam como uma mulher positiva, aguerrida, popular, destacada na arte do samba. E mostra, naturalmente, a mínima vontade do autor

em ser objetivo e neutro em relação à fonte, característica imanente do jornalismo da época e do atual. Algo que João Antônio sempre mostrou ojeriza não apenas na composição de seus textos mas também em sua prática profissional.

4.7 Quem é o Dedo-duro

Ele vive infiltrado nas rodas da malandragem, sempre espreitando, fingindo-se de malandro também. O seu trabalho é um só: capietar, endedar, engessar, falar, entregar, dar o serviço, atraiçoar aquêles de quem se faz companheiro. Contar à polícia tudo o que viu entre os malandros. É uma profissão suja e perigosa, que êle exerce para viver em paz com a lei e ter livre trânsito no mundo do crime. Um mundo onde não existe maior ofensa do que a palavra cagueta. Assim, maldito por todos os lados, êle é detestado pelos policiais, que o usam mas não confiam nêle, e pelos malandros, que têm para êle um código: "Quem fala morre." Para a polícia, é um mal necessário: "Êle ajuda, mas quem entrega de um lado pode entregar do outro." Para a malandragem, é um perigo: "Entrega até a mãe." Chacal, alcaguêta, caguete, cachorrinho, delator, informante, reservado, federal, engessador, falador, bôca mole, bôca de litro, dedo duro, são a mesma coisa. Êle não tem rosto. E até quando vai préso é uma armadilha para os bandidos continuarem acreditando nêle. Por isso, quase tôda vez que um grupo de malandros cai nas mãos da polícia, o homem que os entregou também está entre êles, apenas para despistar.

QUEM É O DEDO DURO?

Texto de João Antônio

Os limites entre o jornalismo e a literatura nos textos de João Antônio são tênues. Talvez no momento em que ele mais enveredou rumo à literatura trabalhando no jornalismo seja quando escreveu a reportagem "Quem é o Dedo-duro", publicada na *Realidade* em julho de 1968. Para se ter ideia de como

o jornalista reutilizava seus personagens posteriormente é de que a mesma reportagem ressurgiu em forma de contos catorze anos depois. Lacerda (2006) comparou personagens dessa reportagem com outros já criados por ele no período pré-jornalismo, quando ele ainda publicava seus contos, precisamente nos anos de 1963 e 1964. É o caso, por exemplo, de "Paulinho Perna-Torta"[9]:

> "*Mataram o trouxa a soco inglês. O cara, filho de família, na zona fazia papel de lorde, teimando em fazer presenças e aprontando marotagens. Largava aqui, numa noite, um tufo de dinheiro, esbagaçando cervejas, conhaques, traficâncias da roda das mulheres que lhe tomavam até o último, ou entre as curriolas da sinuca do Burruga e aqui mesmo na boca do Arrudão, entre partidas de carteado*".
>
> E um da reportagem "Quem é o Dedo-Duro":
>
> "*Era uma curriola de homens fortes, calejados em assaltos. Peteleco fazia o seu papel com medo. No fundo, ele estava a perigo. O cigarro de maconha, o baseado, começou a circular na roda, passando de mão em mão. Os homens sugavam, aspiravam fortemente a erva, repetindo, nervosos, o movimento de sucção da fumaça, querendo que ela corresse pelas veias. Veio a vez de Zé Peteleco. Ele deu bola ao fuminho, fingiu tragar profundamente. E começou, dissimuladamente, a arrotar vantagens*:".
>
> Há aí uma recuperação de temporalidade. Ao estar como jornalista na rua, atrás de personagens para sua reportagem, João Antônio se depara com lembranças entrecruzando pensamentos e, posteriormente, linguagens. Ao se deparar com figuras semelhantes àquela criada em seus contos, agora na vida real, o jornalista transporta esse passado para o presente. Uma temporalidade relativa ao que se passou antes e ao que o jornalista presencia no momento. Daí decorrem as lembranças para a formação do personagem que irá estar presente na reportagem. Curiosamente, esses personagens – ficcionais e reais – viveram na mesma esfera social vivida e presenciada por

9) Antônio, João (entre outros). "Paulinho Perna Torta", in *Os Dez Mandamentos*, Record, RJ, 1965. Este foi o ano em que a novela apareceu publicada, mas sua redação, claro, o antecede. Os manuscritos de "Paulinho Perna Torta" existem e há muitas referências, como viu-se no capítulo 2, sobre o processo de redação da novela.

João Antônio. Dá-se aí o entrecruzamento entre o jornalismo e literatura de forma concreta.

As lembranças não são apenas o único combustível para João Antônio trazer as lembranças do passado para suas reportagens. Ou transportar seus personagens da vida real das páginas de uma revista para um conto ficcional de um livro publicado posteriormente. Vem, sim, muito mais da vivência do jornalista nessa parcela da população que chamava de "sem voz". "Meu personagem é desdentado ou tem mau hálito, é mestiçado, feio, sujo, mora em muquinfos, mocambos e favelas. A maioria não tem carteira de trabalho assinada e sequer votou na vida inteira. Não faz três refeições por dia, não viaja de avião e só tem voz para gritar nos estádios de futebol, onde também – como em todas as áreas – é enganado, desrespeitado, usado e surrado pela polícia quando se torna inconveniente. Vive fora da moda, não sabe usar os talheres, e jamais é assunto dos jornais da grande imprensa", costumava dizer.[10]

Onze e meia da noite no subúrbio. Num terreno escuro e baldio, cinco homens formam uma roda. Fala o crioulo Macalé:

- É hora. O Carioca ficou de passar aqui na quebrada para comprar os bagulhos.

Nenhum dos outros responde. Há um silêncio, a espera está pesando. Um dêles acende um cigarro estranho, fininho. Aspira fortemente, mais, mais, fazendo uma sucção demorada, nervosa. E passa o cigarro ao próximo. No escuro a brasa do cigarro andando, parando, andando, é o que melhor parece.

Chega o esperado. Cumprimenta com voz macia. Disposto, bem humorado:

- *Ol*á, meus comp*adres! Estamos a bordo. Como é que é? Trouxeram os bagulhos?*

O crioulo tem a seus pés dias malas de viagem. Abre uma. Lá dentro, alguns eletrodomésticos. Retira um rádio de pilha. Convida:

- Chega mais meu camarada. Vem apreciar a mercadoria.

10) Entrevista ao Diário Popular, 1982.

> Subitamente, rápidos, acesos, dois homens, armas na mão, faroletes, invadem o terreno:
> - Aqui é cana! Todo mundo de mãos para cima.
> Os revólveres e a viatura policial se aproximando paralisam os homens da roda. Não há movimentos. Descem mais três homens da perua. Agem rapidamente, vão metendo as algemas. A porta traseira da viatura é arreganhada, num tranco. Um dos tiras investe, de supetão, aos gritos:
> - Para dentro!
> O crioulo Macalé quer ensaiar qualquer coisa:
> - Mas isto foi caguetagem! Alguém aqui abriu o bico.
> O tira interrompe aos safanões:
> - Foi…uma droga. Para frente, ô rapaz! Você vai é entrar no pau!
> Os outros policiais perdem a paciência. Um, dois, três, tapas estalam.

Esta passagem da reportagem ilustra o enfrentamento de limites na narrativa jornalística que João Antônio enfrentava diariamente em seu trabalho de repórter. Em uma publicação jornalística "tradicional" muitos dos termos utilizados pelo repórter seriam, naturalmente, suprimidos na edição. Ou ele seria obrigado a refazer o texto com outros termos. "Viatura" é um termo não utilizado no jornalismo para designar veículo de polícia, por ser considerado, em manuais de redação, um jargão policial. Por certo, em um texto dentro dos limites jornalísticos aceitáveis do ponto de vista de padrão, o termo utilizado seria veículo policial. Mas o formalismo e os manuais nunca atraíram João Antônio. Então, por que não usar "viatura" para designar um veículo de polícia?

Importante registrar, também, que a narrativa se despe dos padrões jornalísticos tradicionais e também da chamada neutralidade. Parece que o narrador assume a posição em favor das vítimas, ao descrever as reações dos homens, as atitudes pouco amistosas dos policiais. Abrir a porta da viatura num tranco, os gritos de sopetão, as algemas sendo colocadas. Na descrição, João Antônio coloca certamente a divisão das fronteiras entre o vilão e o mocinho, talvez revertendo a ordem natural do normal. A polícia seria o mocinho e os homens os vilões, mas nesse caso a polícia aparece de sopetão, quase sorrateira, com sua força demonstrada a partir de atitudes ríspidas, algemas, armas.

É natural nessa descrição o repórter encontrar certa simpatia pelos homens fora-da-lei. São esses mesmos homens que João Antônio tanto descreveu em seus textos, em suas narrativas, ficcionais ou não. São os marginalizados, que procuram bicos para sobreviver, mesmo que esses bicos impliquem em algumas transgressões da lei. São a parte fraca da sociedade, são aqueles sem vez e voz, são aqueles acuados quando a polícia chega. Percebe-se isso especialmente a partir da narração e descrição dos personagens iniciais, onde o repórter explica a tensão vivida pelo grupo antes de a polícia chegar. Na descrição, revela também o linguajar malandro da época. Esse procedimento narrativo traz dinamismo ao processo, marcando os espaços entre os malandros e a polícia, que chega depois.

4.8 É uma Revolução

Na *Realidade* João Antônio, além de fazer reportagens, também chegou a coordenar práticas de reportagem. Nesse momento, ele era o responsável por uma equipe de repórteres e fotógrafos que dariam conta de determinada pauta. É o que aconteceu com a reportagem "É uma Revolução". Sobre esse material, o escritor Wander Pirolli faz um relato, reproduzido por Lacerda (2006), acerca da organização hierárquica do trabalho em uma das matérias coordenadas por João Antônio para a revista: "João Antônio fora encarregado pela revista *Realidade*, da editora Abril, para comandar uma grande matéria sobre o clássico Cruzeiro e Atlético, então um fenômeno nacional. A revista *Realidade*, mensal, e que costumava entrar fundo em todos os assuntos, queria fazer uma reportagem histórica sobre o acontecimento. (...) João Antônio e Alberico [Souza Cruz, mais tarde diretor de jornalismo da Globo] explicaram como seria a jogada. E quem iria participar dela. Roberto Drummond faria uma retranca sobre a interpretação econômica do futebol. Fábio Lucas, escritor e crítico, ficaria encarregado de sua sociologia. Os vestiários dos dois times estariam a cargo da competência de Tião Martins".

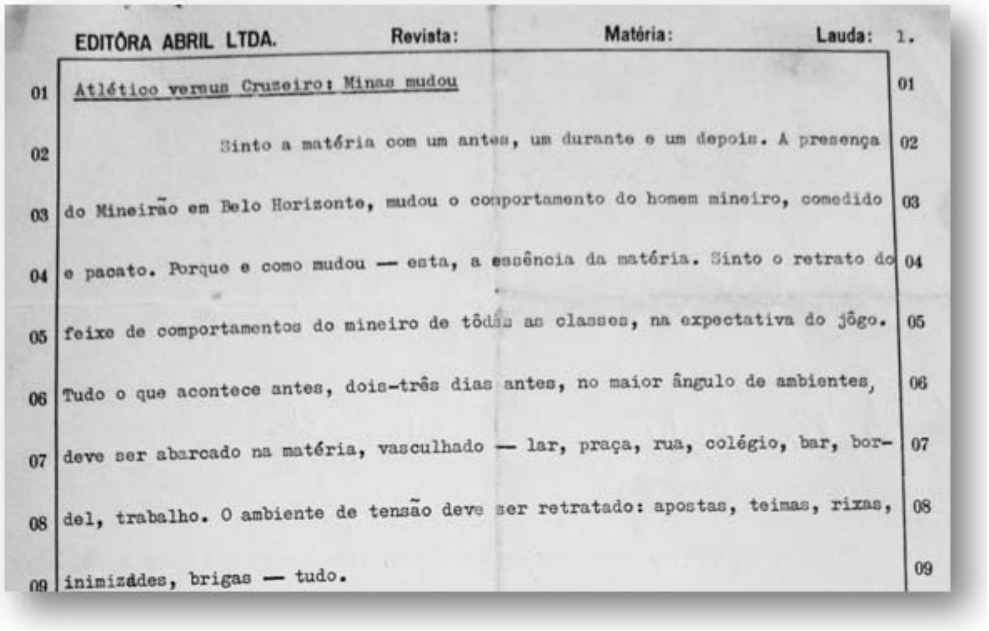
Wander Pirolli e seu amigo Bley teriam ainda a missão de "fazer as retrancas sobre as torcidas do Atlético e do Cruzeiro. "Não sei por que cargas d'água, me coube a parte do Atlético, sua charanga, sua gente, desde o mais pobre e desdentado até um sisudo político de alto coturno."[11] Como se vê, enviado por *Realidade* para cobrir o evento, João Antônio mobilizou a seu serviço boa parte da elite intelectual de Belo Horizonte, e mais, pagando bem:

> – E vai ter pagamento?
> – Na boca do caixa. Assistimos o jogo, entregamos a nossa parte, e pronto.
> Como o Bley não perguntasse qual seria nosso cachê, falei da importância.
> – Você está brincando.
> – É a pura verdade.
> – Mas eles vão pagar isso tudo por uma lauda e meia?

11) Crônica de Wander Pirolli, escrita em 1992. Arquivo do autor.

E pagaram. Por uma lauda e meia, receberíamos muito mais do que dando duro durante o mês inteiro no *Sol*".

Nessa reportagem, especialmente, ocorre o trânsito de muitas interlocuções. Marcas de diálogo são percebidas entre não apenas o pauteiro e coordenador, no caso João Antônio, mas também entre os repórteres responsáveis pelas retrancas e pelo próprio fotógrafo. Esses diálogo denotam um certo ar de autoridade de João Antônio ao definir o que seria exatamente feito e por quem. Nesse diálogo, também há impessoalidade, quando ele fala que isso deve ser feito, deve ser retratado, qual o ângulo a ser abordado sem, entretanto, se referir a este ou aquele repórter designado para o trabalho. Embora ele já tivesse os nomes dos mesmos.



EDITÔRA ABRIL LTDA. Revista: Matéria: Lauda: 1.

Atlético versus Cruzeiro: Minas mudou

Sinto a matéria com um antes, um durante e um depois. A presença do Mineirão em Belo Horizonte, mudou o comportamento do homem mineiro, comedido e pacato. Porque e como mudou — esta, a essência da matéria. Sinto o retrato do feixe de comportamentos do mineiro de tôdas as classes, na expectativa do jôgo. Tudo o que acontece antes, dois-três dias antes, no maior ângulo de ambientes, deve ser abarcado na matéria, vasculhado — lar, praça, rua, colégio, bar, bordel, trabalho. O ambiente de tensão deve ser retratado: apostas, teimas, rixas, inimizades, brigas — tudo.

Figura 12 - Transcrição 12

Começa conhecendo todos os tipos de marginais

Onze e meia da noite no subúrbio. Num terreno escuro e baldio, cinco homens formam uma roda. Fala o crioulo Macalé:

— É hora. O Carioca ficou de passar aqui na quebrada pra comprar os bagulhos.

Nenhum dos outros responde. Há um silêncio, a espera está pesando. Um dêles acende um cigarro estranho, fininho. Aspira fortemente, mais, mais, fazendo uma sucção demorada, nervosa. E passa o cigarro ao próximo. No escuro, a brasa do cigarro andando, parando, andando, é o que melhor aparece.

Chega o esperado. Cumprimenta com voz macia. Disposto, bem humorado:

— Olá, meus compadres! Estamos a bordo. Como é que é? Trouxeram os bagulhos?

O crioulo tem a seus pés duas malas de viagem. Abre uma. Lá dentro, alguns eletrodomésticos. Retira um rádio de pilha. Convida:

— Chega mais, meu camarada. Vem apreciar a mercadoria.

Sùbitamente, rápidos, acesos, dois homens, armas na mão, faroletes, invadem o terreno:

— Aqui é cana! Todo mundo de mão pra cima.

Os revólveres e a viatura policial se aproximando paralisam os homens da roda. Não há movimentos. Descem mais três homens da perua. Agem ràpidamente, vão metendo as algemas. A porta traseira da viatura é arreganhada, num tranco. Um dos tiras investe, de supetão, aos gritos:

— Pra dentro!

O crioulo Macalé quer ensaiar qualquer coisa:

— Mas isto foi cagüetagem! Alguém aqui abriu o bico.

O tira interrompe aos safanões:

— Foi... foi uma droga. Pra frente, ô rapaz! Você vai é entrar no pau!

Os outros policiais perdem a paciência. Um, dois, três tapas estalam.

Torcem braços, exigem urgência.

— Pra dentro, cambada!

Um homem, aos trambolhões, é o primeiro a ser enfiado na perua. Vai debaixo de bofetões e pontapés. É quem mais apanha, cabeça encolhida se guardando das pancadas. É aquêle um que Macalé disse que ia comprar os bagulhos. É o chamado Carioca.

Zé Peteleco é um dedo duro

Mas o seu nome não é Carioca.

Seu nome é José. Que se encurtou para Zé e se acrescentou de Peteleco, devido a seu jeito nervosinho, espevitado. De família pobre, cheio de irmãos, morou até os dezessete anos numa vilazinha de Carapicuíba, uma hora de trem nos subúrbios da Sorocabana, em São Paulo. Todos lutavam no trabalho pesado, Zé não queria nada. Um dia, o velho, seu pai, achou que sacrifício tinha de ser de todos e mandou que Zé se explicasse: arrumava emprêgo ou caía no mundo.

Caiu na Capital. Pegou, como quem começa, maus pedaços. Engraxou e esmolou, coisa que não gosta de lembrar. Até que um dia ganhou prumo, apanhando e entregando roupa num tintureiro na Rua do Triunfo, na chamada **Bôca do Lixo**. Era nôvo, mirrado e, como estivesse com um pé na bôca do crime, foi ali mesmo que conheceu todos os tipos de malas (malandros). Ali se concentrava gente que mexia com um ramo variado — prostituição, tráfico de tóxicos, assaltos, vigarices.

Era fracote, mas estava no ambiente. Com o tempo, arranjou uma moleza, um mingau, uma ótaria (mulher da vida, fácil de dar dinheiro a seu homem, **fácil de dobrar**). Zé entrava com o amor e ela com o resto — cama, no próprio bordel, onde êle aparecia para dormir depois das três da manhã, terminado o trabalho das mulheres; comida, cigarros e uma notinha (um dinheirinho) todo santo dia.

SEGUE

"...a porta da viatura é arreganhada num tranco. Um homem, aos trambolhões, é o primeiro a ser enfiado na perua. É o chamado Carioca. Mas seu nome é José..."

Atlético versus Cruzeiro: Minas Gerais mudou

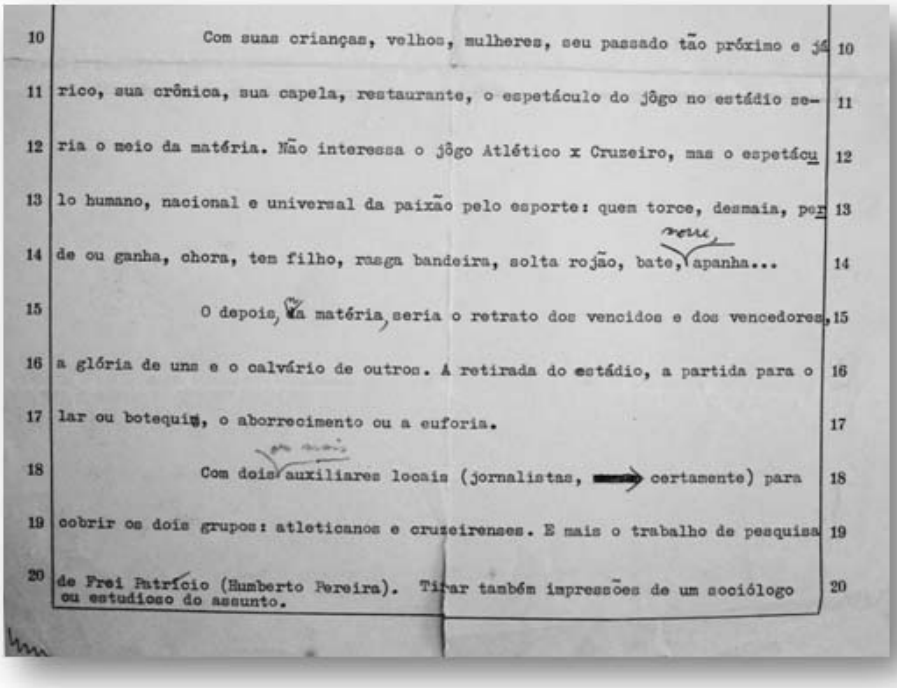
> Sinto a matéria com um antes, um durante e um depois. A presença do Mineirão em Belo Horizonte mudou o comportamento do homem mineiro, comedido e pacato. Porque e como mudou – esta, a essência da matéria. Sinto o retrato do feixe de comportamento do mineiro de todas as classes, na expectativa do jogo. Tudo o que acontece antes, dois-três dias antes, no maior ângulo de ambientes, deve ser abarcado na matéria, vasculhado – lar, praça, rua, colégio, bar, bordel, trabalho. O ambiente de tensão deve ser retratado: apostas, teimas, rixas, inimizades, brigas – tudo.

Está clara a utilização daquilo que Peirce denomina como raciocínio dedutivo, quando João Antônio lança mão de antecipações do acontecimento. Isso é proveniente, naturalmente, se sua experiência não apenas como escritor, mas também como jornalista que já havia vivido as mesmas experiências que estava retomando naquele momento. Também é certo que essa dedução passou por momentos, na confecção da reportagem, não previstos, onde entrou o universo criativo do autor.

Também é interessante constatar a interlocução com si mesmo que João Antônio experimenta ao descrever o que poderia ser encontrado no chamado pré-jogo. Em determinado momento ele diz "sentir" as sensações dos torcedores à espera do jogo, como se transportasse ao local através de outras sensações já sentidas, em outras reportagens, em outros momentos. Para Jakobson (1973) quando se fala que a linguagem ou qualquer outro sistema de signos serve de meio de comunicação, deve-se prevenir ao mesmo tempo contra qualquer concepção restritiva dos fins comunicativos. Assim, o caráter intrapessoal da comunicação é importante tanto quanto o seu aspecto interpessoal. A fala interior, diz, é um fator determinante na rede de linguagem e serve de conexão com o passado e o futuro da pessoa.

No caso de João Antônio, índices de diálogo interno se pode perceber em suas laudas e anotações. Ao descrever cenas que ainda nem aconteceram, ele antecipa para os repórteres e para si mesmo os fatos que irão se deparar no Mineirão. Ou não. De qualquer forma, ele exercita esse diálogo consigo mesmo através de lembranças e memórias de fatos já vividos e que se aproximam, de

alguma maneira, com aquilo que ele vai viver novamente. O jornalista, nesse caso, se torna interlocutor do próprio processo. Ao mesmo tempo que prevê, escreve e descreve e, mais na frente, constata o acontecimento previsto. A recepção de seu pensamento vem em forma de providências a serem tomadas e verificadas pelos repórteres mas, curiosamente, em forma de texto com suas próprias características e não em forma de um simples relatório.



Com suas crianças, velhos, mulheres, seu passado tão próximo e já rico, sua crônica, sua capela, restaurante, o espetáculo do jogo no estádio seria o meio da matéria. Não interessa o jogo Atlético x Cruzeiro, mas o espetáculo

Figura 13 - Transcrição 13

> humano, nacional e universal da paixão pelo esporte: quem torce, desmaia, perde ou ganha, chora, tem filho, rasga bandeira, solta rojão, bate, morre, apanha...
> O depois, na matéria, seria o retrato dos vencidos e dos vencedores, a glória de uns e o calvário de outros. A retirada do estádio, a partida para o lar ou botequim, o aborrecimento ou a euforia.
> Com dois ou mais auxiliares locais (jornalistas, certamente) para cobrir os dois grupos: atleticanos e cruzeirenses. E mais o trabalho de pesquisa de Frei Patrício (Humberto Pereira). Tirar também impressões de um sociólogo ou estudioso do assunto.

Também é sensível que o jornalista tome a preocupação de contextualização dos fatos a partir de uma observação social. Ao dizer que não interessará tanto o que ocorrerá dentro do gramado, mas sim o "espetáculo humano" que será encontrado nas arquibancadas ou fora do estádio, João Antônio celebra uma possibilidade não corriqueira no jornalismo que é apontar sua atenção para os bastidores, para o que ocorrer no entorno do espetáculo do futebol, onde as pessoas se espremem em uma fila, procuram ganhar a vida vendendo badulaques na porta do estádio, ficam à espreita tentando um furo para entrar no local sem pagar, ou tantas outras situações que ocorrem fora da partida de futebol normalmente traduzida aos leitores pelos repórteres setoristas que mostram-se atentos à chamada crônica do jogo. Inclusive com a inserção de fontes outras poucos comuns ao futebol, como a entrevista com um sociólogo.

Ao fazer esse exercício, João Antônio contextualiza possibilidades de relatos humanos antes esquecidos. E retorna à sua memória os momentos em que passou escrevendo, coletando informações e participando junto com a malandragem que sempre descreveu na Boca do Lixo em São Paulo. Ele detalha os espaços, os personagens, as situações que, garante, serão vividas no estádio. "Não interessa o jogo Atlético x Cruzeiro, mas o espetáculo humano, nacional e universal da paixão pelo esporte: quem torce, desmaia, perde ou ganha, chora, tem filho, rasga bandeira, solta rojão, bate, morre, apanha...", descreve.

Essa anotação repete ao espaço social e sua configuração. O mesmo espaço social bruto, insensível até, inexplorado muitas vezes, que o próprio jornalista

acompanhou. Um retrato sígnico de desamparo, aflição, perda, emoção, raiva, violência. Um bando de miseráveis que pagam ingresso para sofrer, aquele mesmo miserável que gasta tudo o que ganha no mês para apostar nas mesas de sinuca das ruas das grandes cidades. E que João conhece como ninguém. O seu interesse por essa gente é quase uma obsessão, que anda em suas pautas, em suas reportagens, trafegando no universo antes desconhecido do jornalismo e não das histórias de ficção.

Já no final da transcrição, João Antônio, em seu diálogo interno, remete à necessidade da qualificação do relato. E para isso, cita a necessidade de que os auxiliares na reportagem sejam, também, jornalistas. É como se dissesse a si mesmo a importância do sujeito experiente, do sujeito que conhece as manhas, do sujeito que sabe o mínimo de escrita, para descrever o que ele gostaria que fosse descrito. E não deixa de ser também uma forma de resguardo, de corporativismo em relação à profissão. É como se dissesse: "Há que se ter a necessidade de dois jornalistas". Assim como ele, os outros sujeitos participantes deveriam ser jornalistas, deveriam saber escrever, deveriam ter os macetes para apuração, contato com as fontes, texto final em conformidade com o que sempre pregou, etc.

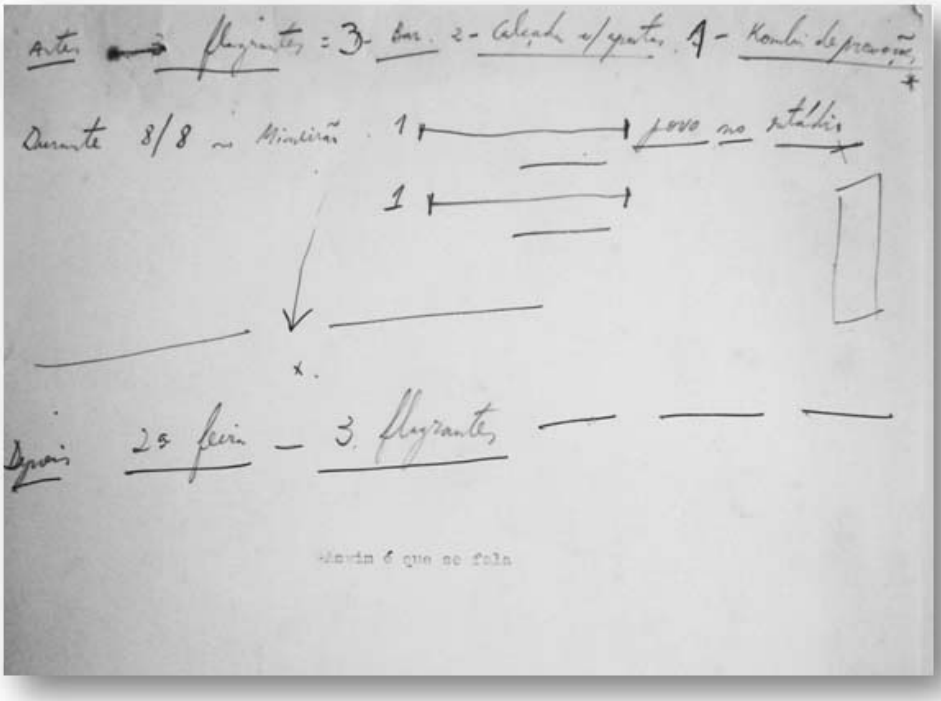
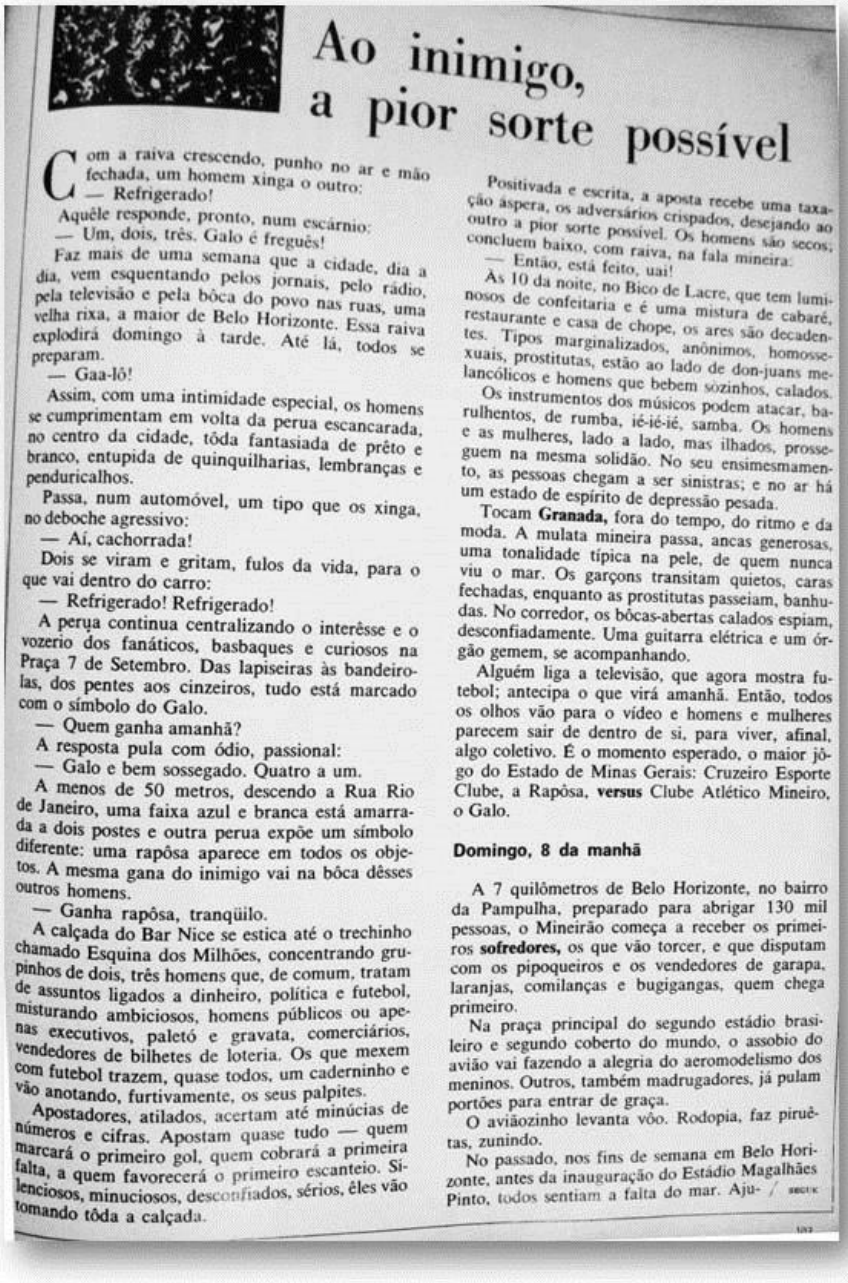


Figura 14 - Transcrição 14

Antes flagrantes = 3- bar 2- calçadas e/ apostas 1- Kombi de promoções *
Durante 8/8 no Mineirão 1 ---------- povo no estádio
Depois 2ª feira – 3 flagrantes
Assim é que se fala

Na estrutura inicial da matéria, João Antônio retoma o seu diálogo interno com uma pré-configuração do que pretendia como produto final. Três flagrantes iniciais, antes do jogo, de torcedores em suas paixões em direção ao estádio ou ao redor dele, gente no bar, a calçada com suas apostas, as kombis com promoções. Em seguida ele prevê o jogo, as pessoas torcendo nas arquibancadas do estádio. E, por fim, três flagrantes na segunda-feira pós-jogo. As rasuras em forma de setas, quadrados, números indicam o jornalista em diálogo consigo organizando registros dos apontamentos. O jornalista se dirigindo a si e fazendo apontamentos a si mesmo, antes de recolocar suas ideias na lauda e enviá-las à equipe de execução da matéria, na qual ele mesmo se enquadra.

Em suas anotações, João Antônio também trabalha com referências externas ao objeto que necessita articular para abordar os acontecimentos. Com isso, introduz-se no que Peirce chama de experiência colateral, ou seja, o signo, ao produzir um interpretante, dota esse novo signo apenas com o material interpretativo que ele é capaz de sugerir. Parte da pauta, sobretudo os quadros de referência nos quais ela se baliza, contém uma outra carga interpretativa que não está, a rigor, na interioridade do signo representado (HENN, 1994). Todos os elementos que atuam no signo apreendido e traduzido pelo pauteiro compõem esse complexo proposto por Peirce. Ao reportar-se à ocorrência, ou à possibilidade dela, já que a pauta trafega no terreno das especulações, João Antônio dá vazão à sugestionalidade. Faz uma representação um tanto que parcial, imprecisa do objeto, aspecto que será atenuado com o trabalho final do repórter.



Ao inimigo, a pior sorte possível

Com a raiva crescendo, punho no ar e mão fechada, um homem xinga o outro:
— Refrigerado!

Aquêle responde, pronto, num escárnio:
— Um, dois, três. Galo é freguês!

Faz mais de uma semana que a cidade, dia a dia, vem esquentando pelos jornais, pelo rádio, pela televisão e pela bôca do povo nas ruas, uma velha rixa, a maior de Belo Horizonte. Essa raiva explodirá domingo à tarde. Até lá, todos se preparam.

— Gaa-lô!

Assim, com uma intimidade especial, os homens se cumprimentam em volta da perua escancarada, no centro da cidade, tôda fantasiada de prêto e branco, entupida de quinquilharias, lembranças e penduricalhos.

Passa, num automóvel, um tipo que os xinga, no deboche agressivo:
— Aí, cachorrada!

Dois se viram e gritam, fulos da vida, para o que vai dentro do carro:
— Refrigerado! Refrigerado!

A perua continua centralizando o interêsse e o vozerio dos fanáticos, basbaques e curiosos na Praça 7 de Setembro. Das lapiseiras às bandeirolas, dos pentes aos cinzeiros, tudo está marcado com o símbolo do Galo.

— Quem ganha amanhã?

A resposta pula com ódio, passional:
— Galo e bem sossegado. Quatro a um.

A menos de 50 metros, descendo a Rua Rio de Janeiro, uma faixa azul e branca está amarrada a dois postes e outra perua expõe um símbolo diferente: uma rapôsa aparece em todos os objetos. A mesma gana do inimigo vai na bôca dêsses outros homens.

— Ganha rapôsa, tranqüilo.

A calçada do Bar Nice se estica até o trechinho chamado Esquina dos Milhões, concentrando grupinhos de dois, três homens que, de comum, tratam de assuntos ligados a dinheiro, política e futebol, misturando ambiciosos, homens públicos ou apenas executivos, paletó e gravata, comerciários, vendedores de bilhetes de loteria. Os que mexem com futebol trazem, quase todos, um caderninho e vão anotando, furtivamente, os seus palpites.

Apostadores, atilados, acertam até minúcias de números e cifras. Apostam quase tudo — quem marcará o primeiro gol, quem cobrará a primeira falta, a quem favorecerá o primeiro escanteio. Silenciosos, minuciosos, desconfiados, sérios, êles vão tomando tôda a calçada.

Positivada e escrita, a aposta recebe uma taxação áspera, os adversários crispados, desejando ao outro a pior sorte possível. Os homens são secos; concluem baixo, com raiva, na fala mineira:

— Então, está feito, uai!

Às 10 da noite, no Bico de Lacre, que tem luminosos de confeitaria e é uma mistura de cabaré, restaurante e casa de chope, os ares são decadentes. Tipos marginalizados, anônimos, homossexuais, prostitutas, estão ao lado de don-juans melancólicos e homens que bebem sòzinhos, calados.

Os instrumentos dos músicos podem atacar, barulhentos, de rumba, ié-ié-ié, samba. Os homens e as mulheres, lado a lado, mas ilhados, prosseguem na mesma solidão. No seu ensimesmamento, as pessoas chegam a ser sinistras; e no ar há um estado de espírito de depressão pesada.

Tocam **Granada,** fora do tempo, do ritmo e da moda. A mulata mineira passa, ancas generosas, uma tonalidade típica na pele, de quem nunca viu o mar. Os garçons transitam quietos, caras fechadas, enquanto as prostitutas passeiam, banhudas. No corredor, os bôcas-abertas calados espiam, desconfiadamente. Uma guitarra elétrica e um órgão gemem, se acompanhando.

Alguém liga a televisão, que agora mostra futebol; antecipa o que virá amanhã. Então, todos os olhos vão para o vídeo e homens e mulheres parecem sair de dentro de si, para viver, afinal, algo coletivo. É o momento esperado, o maior jôgo do Estado de Minas Gerais: Cruzeiro Esporte Clube, a Rapôsa, **versus** Clube Atlético Mineiro, o Galo.

Domingo, 8 da manhã

A 7 quilômetros de Belo Horizonte, no bairro da Pampulha, preparado para abrigar 130 mil pessoas, o Mineirão começa a receber os primeiros **sofredores,** os que vão torcer, e que disputam com os pipoqueiros e os vendedores de garapa, laranjas, comilanças e bugigangas, quem chega primeiro.

Na praça principal do segundo estádio brasileiro e segundo coberto do mundo, o assobio do avião vai fazendo a alegria do aeromodelismo dos meninos. Outros, também madrugadores, já pulam portões para entrar de graça.

O aviãozinho levanta vôo. Rodopia, faz piruêtas, zunindo.

No passado, nos fins de semana em Belo Horizonte, antes da inauguração do Estádio Magalhães Pinto, todos sentiam a falta do mar. Aju- /

Figura 15 - Transcrição 15

Ao inimigo a pior sorte possível

Com a raiva crescendo, punho no ar e mão fechada, um homem xinga o outro:

- Refrigerado!

Aquêle responde pronto, num escárnio:

- Um, dois, três. Galo é freguês!

Faz mais do que uma semana que a cidade, dia a dia,vem esquentando pelos jornais, pelas rádios, pela televisão e pela boca do povo nas ruas, uma velha rixa, a maior de Belo Horizonte. Essa raiva explodirá domingo à tarde. Até lá, todos se preparam.

- Gaa-lô!

Assim, com uma intimidade especial, os homens se cumprimentam em volta da perua escancarada, no centro da cidade, toda fantasiada de preto e branco, entupida de quinquilharias, lembranças e penduricalhos.

Passa num automóvel um tipo que os xinga, no deboche agressivo:

- Refrigerado! Refrigerado!

A perua continua centralizando o intêresse e o vozerio dos fanáticos, basbaques e curiosos na Praça 7 de Setembro. Das lapiseiras às bandeirolas, dos pentes aos cinzeiros, tudo está marcado com o símbolo do Galo.

- Quem ganha amanhã?

A resposta pula com ódio, passional:

- Galo e bem sossegado. Quatro a um.

A menos de 50 metros, descendo a Rua Rio de Janeiro, uma faixa azul e branca está amarrada a dois postes e outra perua expõe um símbolo diferente: uma rapôsa aparece em todos os objetos. A mesma gana do inimigo vai na bôca dêsses homens:

- Ganha raposa, tranqüilo.

A calçada do Bar Nice se estica até o trechinho chamado Calçada dos Milhões, concentrando grupos de dois, três homens que, de comum, tratam assuntos ligados a dinheiro, política e futebol, misturando ambiciosos, homens públicos ou apenas executivos, paletó e gravata, comerciários, vendedores de bilhetes de loteria. Os que mexem com futebol trazem, quase todos, um caderninho e vão anotando, furtivamente, os seus palpites.(...)

Após a publicação da reportagem, é interessante perceber que muitas das observações colaterais contidas na pauta de João Antônio efetivamente se cristalizam no decorrer do texto. As regras, as determinações de retrancas, boxes, as informações de contextualização parecem estar concretizadas em todo o decorrer do texto, com algumas modificações e/ou peculiaridades. A rede interpretativa prossegue desde o processo de produção da pauta até a reportagem final publicada em *Realidade* concedendo uma dimensão fiel da leitura/tradução feita pelo jornalista em momentos anteriores do processo. A reportagem, assim, ganha outra vitalidade sendo que esta ainda dependerá da reverberação no ecossistema social (HENN, 1994).

Também é importante destacar a formação de uma grande rede de fontes proposta por João Antônio na concepção e finalização da reportagem. Algo impensável em uma matéria factual, por exemplo, onde os prazos e o espaço determinado já estabelecem restrições no trabalho do repórter, um número maior de entrevistados é possível em uma publicação que, apesar de regrada pelo tempo, consegue fornecer mais prazos e também um espaço mais avantajado ao jornalista, caso de *Realidade*. No caminho entre a concepção da ideia (pauta) até o levantamento de dados junto às fontes um longo trajeto se deu, com uma série de conexões estabelecidas, permitindo ao jornalista acesso às informações necessárias para o cumprimento da pauta.

Essa rede se completou através dos processos dialógicos entre o jornalista, seus colaboradores, as fontes, as observações do espaço e do tempo, os editores e todos os interessados na confecção da reportagem. É uma comunicação indispensável entre os profissionais, no que Lins (2000), citada em Moura (2007), destaca como importante para o resultado final. Ela lembra que essa comunicação evita mal-entendidos no decorrer do processo de produção e também aumenta a possibilidade de acertos nos dados ou falas das fontes consultadas. Apesar de realizar quase sempre um trabalho solitário, interdialógico, João Antônio muitas vezes em sua carreira de jornalista utilizou-se de diálogo com outros profissionais, na formação de equipes para melhor desempenho de uma pauta.

Na leitura da reportagem publicada sobre o clássico entre Cruzeiro e Atlético também é perceptível a pouca interferência da edição no complemento do material. No jornalismo, quase sempre, há regras que precisam ser cumpridas

especialmente através determinações dos manuais de redação, onde constam a necessidade de texto objetivo, com frases curtas e dentro dos padrões da publicação. Nota-se que, pelo menos no período em que João Antônio esteve na redação de *Realidade*, que havia uma certa "liberdade" de narrativa, onde o repórter – quase sempre experiente na prática do jornalismo de reportagens – poderia de alguma forma experimentar na linguagem. Além disso, o próprio estilo de escrita de João Antônio casava diretamente com um estilo jornalístico de escrita, com frases curtas e muitas informações colhidas a partir de observações participativas feitas pelo autor. De qualquer maneira, é certo dizer que mesmo com essa pouca interferência a obra – no caso a reportagem de João Antônio – passou por um processo de negociação, seja em diálogos internos do próprio autor, seja em diálogos externos com colaboradores e editores.

Conclusão

Por todos os documentos que analisou, todas a interfaces textuais e de teorias realizadas e por todas as entrevistas feitas, esta pesquisa demonstrou que o jornalista e escritor João Antônio preferiu um caminho menos convencional para praticar o seu jornalismo. E a palavra transgressão é a que melhor se encaixa para definir esse caminho. Portanto, o jornalista se utilizou de um jornalismo de beiradas para transgredir de alguma forma as técnicas e as regras jornalísticas até então em vigor. É claro, no entanto, que estamos trabalhando com probabilidades e não com certezas. Uma probabilidade pode indicar uma tendência, não uma realidade. Aponta-se para essa tendência a partir de um estudo feito no acervo do jornalista, em suas anotações, em seus arquivos, em seus rascunhos.

Considerando-se as limitações da pesquisa – que deve seguir em frente posteriormente à conclusão deste trabalho –, este é o ponto mais longe que ela poderia chegar nesse momento. Supõe-se, no entanto, ter sido possível demonstrar que o método delineado mostrou-se sustentável e que é possível propor explicações não empíricas para o complexo processo de construção, produção e criação de um jornalista dentro ou fora de seu habitat, tendo por base os vestígios e rastros da respectiva gênese deixados pelo autor estudado.

Esta pesquisa partiu do pressuposto que seria possível extrair uma nova matriz de gênero jornalístico ou de um conceito de fazer jornalístico – a saber o jornalismo de beiradas – ou pelo menos de um dado momento das escrituras e do trabalho do jornalista João Antônio, considerando seus rastros do processo deixados. Porém, a matriz atingida por esse trabalho não se propõe nem global nem concludente, sequer parcialmente. Ela é mais caracterizada pela virtualidade: aplica-se ao corpus observado, mas nada garante que se mantivesse se o estudo ou pesquisa fosse outro, ou sobre outro autor ou jornalista, embora seja possível afirmar que haveria, sim, pontos de convergências.

No entanto, os resultados atingidos por essa pesquisa parecem de alguma forma significativos do ponto de vista de descrição e apontamentos sobre uma matriz de produção jornalística, sempre ressaltando sua relatividade:

se os métodos fossem aplicados exaustivamente a outros modos processuais jornalísticos, a outros autores e a outras realidades, muito provavelmente os resultados desta pesquisa seriam, aí sim, concludentes. No recorte proposto, entretanto, pode-se citar que os resultados foram satisfatórios e que apontam para uma possibilidade no jornalismo, podendo ser levado a outras conclusões no futuro.

Do conjunto da pesquisa, ficam pontos, conclusivos ou não, que podem servir como tendências no estudo de processos jornalísticos. Também é possível afirmar, com um certo grau de certeza, que esse estudo poderá contribuir para futuras pesquisas no campo da crítica genética, especialmente a que trata do estudo do processo. E, mais ainda, no campo jornalístico, visto que ainda escasseiam tentativas de estudos e percepções do processo de criação e produção no jornalismo à luz da análise dos rastros deixados pelo jornalista ao longo de seu trabalho. Algumas aferições podem ser enumeradas a partir deste estudo:

1. 1.Conceito de jornalismo de beiradas. A partir das beiradas no conceito entre o limite do regrado e desregrado, em relação às fontes, além de uma noção transgressora de técnicas e rotinas tradicionais, o práxis de João Antônio ajudou a fortalecer o jornalismo de beiradas em seu processo produtivo. Isso pode ser constatado desde a apuração junto às fontes até a característica de suas reportagens e personagens. No processo produtivo jornalístico, especialmente o diário, não há espaço para valorização, a partir da pauta, do desigual, do periférico, do não-sensacional. A construção da notícia se dá por escolhas a partir do editor ou do pauteiro sobre o melhor assunto a ser tratado. As beiradas, nesse caso, equivocadamente, sempre aparecem quando estão relacionadas com violência, morte, preconceito. As beiradas de João Antônio são diferenciadas. São representantes da história humana, da valorização da vida, da constatação impertinente que a vida desregrada é pulsante nessas bordas. Não se reduz ao simples narrar histórias de interesse humano contidas nos cânones jornalísticos. Nesta tese, fundamos o conceito de jornalismo de beiradas para caracterizar o jornalismo feito nas franjas sociais, nas margens, de onde João Antônio é, talvez, o maior exemplo brasileiro desse tipo de jornalismo.

2. 2.Transgressão de métodos e processos. Por privilegiar a escolha de personagens das beiradas sociais e jornalísticas, João Antônio trouxe para a prática jornalística, a saber, o jornalismo impresso, personagens ignorados nas pautas tradicionais, em função de os mesmos não se adequarem aos preceitos estabelecidos de critérios de escolha dos medias. Com isso, o jornalista introduziu o mendigo, o sem-teto, o malandro nas notícias diárias dos jornais e revistas, como se estes fossem definitivamente o "gancho" para uma matéria jornalística. João Antônio pode ser considerado um transgressor – à sua maneira e guardadas as limitações que esse termo tem nesta pesquisa – porque subverteu técnicas tradicionais do jornalismo, regras essas que legitimam o processo de produção jornalístico a partir do *modus operandi* repetido há décadas no jornalismo, tais como critérios de escolha das notícias, estruturação textual e da narrativa (pirâmide invertida como regra), objetividade, definições de pautas, processos de edição, entre outros.

3. 3.Prevalência da autoria. A profissionalização do fazer jornalístico baseado em premissas como objetividade e neutralidade, especialmente no desenvolvimento do jornalismo moderno entre os séculos 19 e meados do 20, incorporou a adoção do anonimato no que diz respeito a assinaturas de textos jornalísticos. A reação contra o anonimato no jornalismo se deu basicamente nos momentos em que as reportagens passaram a ter autorias, ou seja, passaram a ter as características e traços do autor. Notadamente durante o *New journalism* norte-americano e o *Testimonio* latino-americano, que defendiam o jornalismo autoral e maior adoção da subjetividade em seus relatos. Na prática a proposta era, através de uma maior frequência de publicações de narrativas assinadas, propor uma mudança no regime geral de auto-legitimação de informação – reforçando o papel legitimador da autoria publicamente assumida. Na revista *Realidade* essa tendência é claramente percebida, através da publicação de textos estritamente autorais, com assinatura e características do autor. Afinal, como não assinar uma reportagem feita por João Antônio, por exemplo? Ou de José Hamilton Ribeiro? Eram textos marcados por uma significação e legitimadores de uma mudança de postura na prática jornalística. É possível afirmar que, décadas depois da

> mudança nos padrões de autoralidade no jornalismo, agências e publicações periódicas de notícias passaram a adotar a necessidade de assinaturas em suas matérias. É certo afirmar, portanto, que não apenas João Antônio, mas especialmente a revista *Realidade*, ajudaram a fortalecer o vínculo de autoria no jornalismo brasileiro, a partir da década de 1960. Esse marco fez fortalecer o jornalismo de autor, uma característica fundamentalmente notada no que se chama aqui de jornalismo de beiradas, onde as marcas autorais são sensíveis. A valorização do personagem e da observação participativa nesse tipo de reportagem faz reavivar a necessidade de se buscar a autoria pelas próprias características da narrativa.

Mas a contribuição mais concreta que esta pesquisa pode trazer aos estudos do jornalismo trata de um novo conceito, o de jornalismo de beiradas. O termo refere-se a um processo jornalístico adotado por alguns profissionais em todas as fases de captação e concepção da reportagem. Esse processo privilegia o enfoque nas bordas e franjas da sociedade, concedendo ênfase em personagens desvalidos, em especial os pobres e miseráveis, normalmente excluídos das pautas do chamado jornalismo tradicional. Estaria naquele espaço que Iuri Lotman (1999) chama de zonas fronteiriças da semiosfera, em que a permeabilidade com o que está em regiões subterrâneas de sentido acaba irrigando o processo como um todo.

Alguns jornalistas quebraram as regras da rotina e burocracia do jornalismo e decidiram que a parte marginalizada da sociedade deveria aparecer em jornais e revistas como uma parte necessária e digna de ser mostrada. E eles foram, deliberadamente ou não, os fundantes do jornalismo de beiradas, que é defendido nesta pesquisa como um campo do jornalismo de referência. Pode-se citar dinamarquês-americano Jacob August Riis que, no século 19, "How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York" (1890), em que mostrava a vida nos cortiços da Nova Iorque vitoriana entre fotos e reportagens. Ou, 40 anos depois, o de James Rufus Agee que, no verão de 1936, durante a Grande Depressão norte-americana, junto com o fotógrafo Walker Evans, passou oito semanas vivendo com meeiros no Alabama. A reportagem mostrou com

textos sensíveis e informativos as dificuldades de um grupo ignorado (brancos e negros) não apenas pela imprensa, mas especialmente pela sociedade.

Ao optar por utilizar em seus escritos personagens desgarrados da sociedade, João Antônio fortaleceu o jornalismo de beiradas no Brasil. Beiradas aqui descritas como aquilo que fica na faixa de transição entre a margem e o centro – uma espécie de exclusão do centro –, tirando do termo a conotação marginal ou alternativa que costuma estar carregada qualquer representação que esteja fora dos limites do centro. Trazendo para o jornalismo, as beiradas buscadas por João Antônio caracterizam uma escritura nem sempre valorizada pelos medias, como o personagem joão-ninguém que perambula pelas ruas e não se enquadra nas pautas tradicionais de jornais ou revistas. Uma noção transgressora das técnicas e modos de operação tradicionais do jornalismo, e o exato limite entre o que se convencionou como normal e anormal, no sentido do regrado e desregrado. João Antônio adotou um jornalismo desse porte em seu processo produtivo. As beiradas propostas por ele são diferenciadas. São representantes da história humana, da valorização da vida, da constatação impertinente que as boas histórias pulsam nessas beiradas sociais. As suas marcas autorais são sensíveis, com a valorização dos personagens e a observação participativa.

Do ponto de vista da narrativa, esse jornalismo também é transgressor de processos. Em dois níveis de narrativas propostas por Genette (1995), e lembradas por Resende (2009), está o da narrativa como discurso e o da narrativa como narração. Ambos são importantes para também entender o processo produtivo e transgressor dos textos de João Antônio. Na narrativa jornalística há uma forma autoritária de narrar histórias que se mantém e, de certa forma, velada. Envolta no real e na verdade como referentes, o discurso jornalístico traz a imparcialidade e a objetividade como elementos que operam sentidos, colocando à disposição do jornalista escassos recursos com os quais narrar os fatos cotidianos.

A proposta de Resende por uma narrativa em processo se encaixa no processo de João Antônio e de suas transgressões, porque cria uma dialogia necessária. João Antônio, em seu jornalismo de beiradas, tece seu texto trazendo o leitor para próximo do fato, com um discurso indireto que confere a certeza de que alguém observa a cena e a transforma em história. Olha, observa e conta em detalhes o que se passa. Há, portanto, uma troca de olhares entre aquele que

conta e aquele que lê. Gestos que fazem refletir o processo dialógico inerente aos enunciados, fortalecendo a dialogia do ato jornalístico. Gestos transgressores aos padrões burocráticos firmados nas rotinas de redação. Gestos que partem de um sujeito real, o jornalista, que, por estar no mundo e, portanto, com o outro, escreve sobre o que vê. Como bem define Stam (1992): "O autor (...), como o eu concebido por Bakhtin, não é entidade estática, mas uma energia disponível, que existe em interação com outros eus e personagens."

Para que uma tese chegue a um bom final – diga-se a uma conclusão final –, além de muita sabedoria e sensatez, de muitas aparelhagens operativas adequadas, muita bibliografia, muitas centenas de horas de trabalho, e de milhares de folhas de papel, seria necessário por certo uma equipe de profissionais de outras áreas e conhecimentos jornalísticos e de comunicação. Estudar a gênese de um documento, ou de um acervo de documentos, implica em conhecimentos aprofundados e interativos, interdisciplinar até. Nesta pesquisa o esforço foi máximo para tentar manusear e extrair dos documentos que compuseram o dossiê genético um conhecimento até então não explorado – ou pouco explorado – na realidade atual do jornalismo.

Fez-se, portanto, dentro das limitações existentes, o possível para apontar uma tendência ou, quem sabe, uma possibilidade de criação de um conceito no jornalismo, o de jornalismo de beiradas. Antes uma proposta do que propriamente um conceito, esta pesquisa procurou definir caminhos, apontar possibilidades e dar subsídios, ainda que limitados, para estudos futuros no meio. É, enfim, uma proposta, em boa parte original, de enquadramento teórico e metodológico de certas realidades mensuráveis e observadas num corpus específico.

Referências Bibliográficas

AGEE, James e EVANS, Walker. *Let Us Now Praise Famous Men*. Boston: Houghton Mifflin, 1939.

_____ *Elogiemos os Homens Ilustres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANTÔNIO, João. *No Morro da Geada*, in *Zicartola e Que Tudo Mais Vá Para o Inferno!* São Paulo: Scipione, 1991.

ANTÔNIO, João. *Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralho*, in *Dedo-Duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

ANTÔNIO, João. *Lambões da Caçarola*, Porto Alegre: LP&M, 1977.

ARISTÓTELES. *A Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ARAGON, Louis. "Dún grand art nouveau: la recherché". In: *Essais de Critique Génétique*. Paris: Flammarion, 1979.

ARROYO, Julio. *Bordas e Espaço P*úblico*. Fronteiras Internas na Cidade Contemporânea*. Revista Eletrônica de Arquitetura – Arquitextos. Periódico mensal de arquitetura. Fevereiro 2012. www.vitruvius.com.br/arquitextos.asp

AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. *Hibridismo e Ruptura de G*êneros em João Antônio. Tese de doutorado. Assis: Universidade Estadual de São Paulo (Unesp), 2008.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *Estrutura da Notícia.* In: *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BAGDIKIAN, Ben H. *The Information Machines. Their Impacto on Men and the Media*. Nova York: Harper & Row, 1971.

BANDEIRA, Manoel. *Literatura Hispano-americana*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo Opinativo*. Porto Alegre: Sulina, 1980.

BENETTI, Marcia. Análise do Discurso em Jornalismo: Estudo de Vozes e Sentidos. In: LAGO, C; BENETTI. M. (Org.). *Metodologia de Pesquisa em Jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BENJAMIN, Walter. O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nicolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIASI, Pierre-Marc. "Vers Une Science de la Literature. L' analyse des Manuscrits et la Genèse de L´ouevre". In: *Encyclopedia Universalis Symposium*, n.2, pp. 466-476, 1988.

BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e Literatura em Convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

CALVI, Pablo. *Latin America's own New Journalism*. London: Conference Roehampton University, 2010.

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASASÚS, Josep María e LADEVÉZE, Luis Nuñes. *Estilo y Géneros Periodísticos*. Barcelona: Ariel, 1991.

CERTEAU, Michel de. *El Lugar del Outro*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques D´aquém e D´além mar – Percursos e G*êneros *do Jornalismo Português e Brasileiro*. Lisboa: Sortejo, 2000.

COIMBRA, Osvaldo. *O Texto da Reportagem Impressa*. São Paulo: Ática, 1993.

COLOMBO, Fausto. *Os Arquivos Imperfeitos: Memória Social e Cultura Eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COSTA, Silva. "Jornalismo Português: "Literariedade em Excesso?" *In*: *Jornalismo e Literatura: Actas do II Encontro Jornalismo e Literatura Afro-Luso-Brasileiro*. Lisboa: Vega, 1984.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ediouro, 2003.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1997.

DELGADO, Manuel. *El Animal P*úblico. Barcelona: Anagrama, 1999.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. "The Law of Genre". *Critical Inquiry*. Autum, vol 7, nº 81, 1980.

DUARTE, Luís Fagundes. *A Gênese de um Romance: Incursão na Escrita Queiroziana*. Tese de doutorado, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 1989.

ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença, 1997.

FARO, J.S. *A Universidade Fora de Si: a Intercom e a Organização dos Estudos de Comunicação no Brasil*. Intercom/Alaic, 1992.

FARO, J.S. *Revista Realidade 1966-1968: Tempo da Reportagem na Imprensa Brasileira*. Canoas: Editora Ulbra/AGE, 1999.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Heterônimos e Cultura das Bordas: Rubens Lucchetti*. São Paulo: Revista USP, n. 4, p. 169-174, dez.1989/jan.-fev. 1990.

FOUCAULT, Michel. *Eu, Pierre Rivière, que Degolei a Minha Mãe, a Minha Irmã e o meu Irmão...Um Caso de Parricídio no S*éculo XIX. Lisboa: Terramar, 1997.

FREITAS, Helena de Souza. *Jornalismo e Literatura: Inimigos ou Amantes?* Lisboa: Peregrinação Publications, 2002.

GARGUREVECHI, Juan. *Géneros Periodísticos*. Quito: Ciespal, 1982.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos - A Literatura de Segunda M*ão. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

_____. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Veja, 1995.

GOMIS, Lorenzo. *Teorias del Periodismo – Cómo se Forma el Presente*. Barcelona: Paidós, 1991.

GRÉSILLON, Almuth. Alguns Pontos Sobre a História da Crítica Genética. *Estudos Avançados*, v.11, n.5, PP. 7-18, 1991.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos da Crítica Genética – Ler os Manuscritos Modernos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

HARRISS, J. *The Complete Reporter, Fundamentals of News Gathering, Writing and Editing*. New York: MacMillan Publishing, 1981.

HAY, Louis. "Le Text N'existe Pas – Reflexions Sur la Critique Génétique". *Poétique*, n.62, PP. 147-158, 1985.

HENN, Ronaldo. *Os fluxos da Notícia*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

_____ *Pauta e Notícia*. Canoas: Editora da Ulbra, 1996.

_____*Jornalismo Como Semiótica da Realidade Social*. São Paulo: XVII Encontro da Compós. São Paulo: 2008.

HENN, Ronaldo; SALLET, Beatriz. *Novas Narrativas Fotográficas no Ciberjornalismo: o Acontecimento no Campo do Sensível.* Rio de Janeiro: EcoPós, 2012.

HUGHES, H. *News and Human Interest Story*. New Brunswick: Transaction Books, 1940.

JAKOBSON, Roman. *Essais de Linguistique Générale. 1. Les Fondations du Langage*. Traduzido e prefaciado por Nicolas Ruwet. Paris: Les Éditions du Minuit, 1963.

_____ *Linguística e Comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

JORGE, Franklin. "Os escritores e o Jornalismo". In: *Jornalismo e Literatura – A Sedução pela Palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários. Nos Tempos da Imprensa Alternativa*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: Uma Biografia Literária*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2006.

LAMIQUIZ, Vidal. *El Contenido Lingüístico – Del Sistema al Discurso*. Barcelona: Ariel, 1985.

LETRIA, José Jorge e GOULÃO, José. *Noções de Jornalismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em Suas Fontes – Volume 1 e 2*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LINS, Aline Maria Grego. *A Experiência Colateral e sua Importância Para a Semiose Telejornalística*. Belo Horizonte, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, 2003.

LIPPMANN, Walter. *Opinión P*ública. Buenos Aires: Compañia General Fabril Editora, 1969.

LITS, Marc. *Novela Literária e Novela Jornalística: Aportes da Teoria Literária Para Análise da Imprensa*. Coimbra: Instituto de Estudos Jornalísticos, 1997.

LOPES, Victor Silva. *Iniciação ao Jornalismo*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1981.

LOTMAN, Yuri. *Cultura y explosión, Lo previsible en los processos de cambio social*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1999.

MAHARIDGE, Dali. WILLIAMSON, Michael. *And Their Children After Them: The Legacy of Let Us Now Praise Famous Men: James Agee, Walker Evans, and the Rise and Fall of Cotton in the South*. New York: Pantheon Books 1989.

MARLETTI, C. A informação Como Troca Política. In: *Comunicare Política*. Milão: Angeli, 1983.

MARTINEZ ALBERTOS, José Luiz. *Curso General de Redacción Periodistica, Periodismo en Prensa, Radio, Televisión y Cine. Lenguaje, Estilo y Géneros Periodísticos*. Barcelona: Mitre, 1978.

MCLUHAN, Marshal. *Galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Edusp, 1969.

_____*Os Meios de Comunicação Como Extensão do Homem*. São Paulo: Cutrix, 1974.

MEDEL. Manuel Angel Vázquez. "Discurso Literário e Discurso Jornalístico: Convergências e Divergências". In: *Jornalismo e Literatura, a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

MEDINA, Cremilda. *Notícia: Um Produto à Venda. Jornalismo na Sociedade Urbana e Industrial*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1978.

MEDINA, Cremilda. *Povo e Personagem*. Canoas: Editora da Ulbra, 1996.

MEDINA, Jorge Lellis Bomfim. *Gêneros Jornalísticos: Repensando a Questão*. Revista Symposium, ano 5, número 1, janeiro-junho de 2001.

MEDISTCH, Eduardo. *O Conhecimento do Jornalismo*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1992.

MENDES, João Maria. *Por Quê Tantas Histórias – O Lugar do Ficcional na Aventura Humana*. Coimbra: Minerva, 2001.

MEYER, M. *Linguagem e Literatura*. Lisboa: Usus Editora, 1994.

MITTERRAND, H. Réalism. In: A. Michel (Ed.) *Dictionnaire des Genres et Notions Litéraires*. Paris: Enciclopedia Universalis, 1997.

MÓNICA, Maria Filomena. *Eça de Queiroz, Jornalista*. Lisboa: Principia, 2003.

MOREIRA, Roberto S.C. *A Revista Realidade e o Processo Cultural Brasileiro dos Anos 60*, in *Estudos de Sociologia da Cultura*, www.sol.unb.br/roberto/texto2.htm, 2000.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX: O Espírito de Tempo I - Neurose*. Rio de Janeiro: Forense, 2002.

NETTO, Accioly. *O Império de Papel – Os Bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina, 1998.

PEIRCE. Charles S. *The Colleted Papers of Charles Sanders Peirce*. CD-ROM Databases, InteLex Corporation, 1992.

_____*Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1974. V.36.

_____*Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____*Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cutrix, 1984.

PEREIRA LIMA, Edvaldo. *Páginas Ampliadas – O Livro-Reportagem Como Extensão do Jornalismo e da Literatura*. Barueri: Manole, 2004.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultura, 1997.

POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance.* São Paulo: Cultrix, 1974.

PONTE, Cristina. *Leituras da Notícia: Contributos Para Uma Análise do Discurso Jornalístico*. Lisboa: Horizonte, 2004.

RICCIARDI, Giovanni. *Escrever*. Bari: Libreria Universitaria, 1988

RICOUER, Paul. Discours et Communication. In: *Cahier de L' Herne Ricouer*. Paris: Editions de L'Herne, 2005.

_____*Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.

_____*Teoria da Interpretação*. Lisboa: Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 1976.

RIIS, Jacob. *How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York*. New York: Charles Scribner's Sons, 1890.

RIO, João. *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Simões, 1951

RESENDE, Fernando. *O Jornalismo e Suas Narrativas: As Brechas do Discurso e as Possibilidades de Encontro*. São Paulo: PUC-SP, 2009. .

RODRIGO ALSINA, Miguel. *A Construção da Notícia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio, Vida Paixão e Obra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ROSCHCO, Bernard. *Newsmaking*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.

RUEDA, Ana Mancera. *La Teoria de los Géneros Periodísticos em España: Notas Sobre su Origen y Estado de la Cuestión*. Madri: Sala de Prensa, número 117, ano 11, volume 5, julho de 2009.

SALLES, Cecília A. *Crítica Genética: Fundamentos dos Estudos Genéticos Sobre o Processo de Criação Artística*. São Paulo: Educ, 2008.

_____ *Redes de Criação: Construção da Obra de Arte*. Vinhedo: Novo Horizonte, 2008.

_____ *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

SATO, Nanami. "Jornalismo, Literatura e Representação". In: *Jornalismo e Literatura, A Sedução da Palavra*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

SCHRAMM, Wilbur. *Mass Communications*. Nova York: Harper and Row, 1969.

SODRÉ, Muniz & FERRARI, Maria Helena. *Técnicas de Reportagem – Notas Sobre a Narrativa Jornalística*. São Paulo: Summus, 1996.

STAM, R. *Bakhtin: da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Ática, 1992.

STEEN, Edla Van. *Viver e Escrever*. Porto Alegre: LP&M, 1981.

SAMUEL, Roger. *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SANTAELLA, Lucia. *A Assinatura das Coisas – Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAMARÍA, L. *El Comentário Periodístico. Los Géneros Persuasivos*. Madri: Paraninfo, 1990.

SCHWARTZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

SEABRA, José Augusto. *O Heterotexto Pessoano*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SEIXAS, Lia. *Redefinindo os Gêneros Jornalísticos.* São Paulo: LabCom Books, 2009.

SILVA, João Paulo Ascenso Pereira da. *Temas, Mitos e Imagens de Portugal Numa Revista Inglesa do Porto: The Lusitanian*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

STUBBS, M. *Discourse Analysis: the Sociolinguistic Analysis of Natural Language.* Chicago: University of Chicago Press, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Gêneros do Discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do Jornalismo. A Tribo Jornalística – Uma Comunidade Interpretativa Transnacional*. Florianópolis: Insular, 2005.

_____ *Teorias do Jornalismo – Porque as Notícias São Como S*ão. Florianópolis: Insular, 2004.

TUCHMAN, Gaye. A Objetividade Como Ritual Estratégico: Uma Análise das Noções de Objetividade dos Jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo, Questões, Teorias e Estórias*. Florianópolis: Insular, 2004.

TUCHMAN, Gaye. *La Producción de la Noticia – Estúdio Sobre la Construcción de la Realidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

VAN DIJK, Teun. *La Ciência del Texto.* Barcelona/Buenos Aires: Paidós, 1983.

_____ *Cognição, Discurso e Interação*. São Paulo: Contexto, 1992.

_____ *A Notícia como Discurso*. Barcelona: Paidós, 1990.

VILAS BOAS, Sérgio. *Perfis e Como Escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003.

VIVALDI, Gonzalo Martin. *Géneros Periodísticos – Reportaje, Crônica, Artículo – Análisis Diferencial*. Madri: Paraninfo, 1987.

_____ *Cognição*. *Curso de Redacción: Teoría y Práctica de la Composición y del Estilo*. Madri: Paraninfo, 1997.

WEINBERG, Steve. *Telling the Untold Story: How Investigative Reporters are Changing the Craft of Biographi*. Columbia: University of Missouri Press, 1992.

WILLEMART, Phillippe. *Os Processos de Criação na Escritura, na Arte e na Psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Presença, 1995.

WOLFE, Tom. *The New Journalism*. Nova York: Harper & Row,1973.

XAVIER, Maria Francisca, e MATEUS, Maria Helena. *Dicionário de Termos Lingüísticos*. Lisboa: Cosmos, 1990.