

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E
INFORMAÇÃO

**NARRATIVAS E CIDADES: UMA CARTOGRAFIA DE
PAISAGENS POSSÍVEIS PARA O JORNALISMO**

ANA CLÁUDIA MENDES DE ANDRADE E PERES

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Comunicação da
Universidade Federal Fluminense
(UFF) como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Comunicação Social

Orientador: Prof. Dr. FERNANDO RESENDE

Niterói
2012

ANA CLÁUDIA MENDES DE ANDRADE E PERES

NARRATIVAS E CIDADES: UMA CARTOGRAFIA DE PAISAGENS
POSSÍVEIS PARA O JORNALISMO

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Comunicação da
Universidade Federal Fluminense
(UFF) como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em
Comunicação Social

Aprovada em junho de 2012.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Resende
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Maurício de Bragança
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares
Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Aos amigos todos que me acompanharam nesta travessia. De perto, de longe, no meio do caminho, antes e durante. São vocês que dão sentido a esta escrita - e à minha vida.

Neiara, obrigada pelo privilégio do nosso encontro. Por me dar coragem de seguir viagem. Por andar comigo; meu ponto de referência.

Ethel, a paixão pelas cidades e pelo jornalismo é apenas uma pequena parte de nossa sintonia. Tem muito de você em cada página desta pesquisa, no meu postal e no meu avesso.

Raquel, ainda bem que houve você, o incentivo e as tardes de cinema.

Adriana (Nêga), Carolzinha e Pat, com vocês eu me sinto mais ampla.

Thais, obrigada por invadir a minha caixa de correios com tanta delicadeza.

Rodrigo, nós sempre teremos Fortaleza.

Bia, obrigada pelo Rio.

Lígia, Lídia, Adri, Kalu, Demetrius, Cris e Renatinha, Urik, Ana Javes, Ana Karla, Ana Mary, Joana, Adriano, Kaká, Márcio, Roberto Robalinho, Lia Bahia, Luiz Garcia, Isaac Pipano, Leo Veronez e meninas da “Casa das Mirabilias” (Rúbia, Milena, Carol e Kennya), agradeço por dividirem comigo canções, filmes, livros, ideias, abraços, amores e outras narrativas.

Ao Mychel, poesia em meio à prosa.

Toda a minha gratidão aos amigos de LAN (Laboratório de Experimentação e Pesquisa de Narrativas da Mídia) – Bia (outra vez), Patrícia, Leo, Isac, Jorge, Letícia, Adilson, Natália. Nossas leituras, conversas, a troca de textos, as críticas e as sugestões desordenavam as minhas certezas e sempre, sempre, me levavam além. A tessitura desta história continua, meninos.

Ao Fábio Lima e ao Luiz Garcia, os caras sensíveis por trás da capa, a fotografia e o desenho, eu espero um dia poder retribuir como merecem.

Ao meu orientador e amigo, Fernando Resende, um obrigada especial pela orientação generosa, pelos comentários sempre precisos, pela confiança, pelo afeto.

Ao professor Kleber Mendonça (UFF), pelas observações durante o meu exame de qualificação, e aos professores Maurício de Bragança (UFF) e Rosana de Lima Soares (USP), pela disponibilidade e pelo interesse em participar da minha banca de defesa.

Ao CNPq, pelo apoio a esta pesquisa.

Obrigada ainda e, principalmente, à minha família, porto seguro da vida “em acontecência”.

Aos meus pais, pelo amor de todas as horas. Seu Simplício, o coração maior de todos. Dona Remédios, o motivo da minha alegria. Obrigada por terem me ensinado a acreditar, me deixado partir e por me receberem de volta, de novo, e sempre que desejo, no quarto de paredes da cor do Sol.

Às minhas irmãs Flávia e Selma, que me ajudam a narrar todo o encanto da nossa infância. Ao meu irmão, Carlos Eduardo, o meu Dado, que me faz rir. Aos três e ao infinito em que se desdobraram.

À Isa, primeira-sobrinha, que me acordou mais cedo. “Tia Nana, vem ver a cidade continuando” – foi ela quem disse, abrindo a janela. À Júlia, Lia, Laura e quem mais chegar.

“O real não está na saída nem na chegada. Ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. (Guimarães Rosa)

“Em Raíssa, cidade triste, também corre um fio invisível que, por um instante liga um ser vivo ao outro e se desfaz, depois, volta a se estender entre pontos em movimento desenhando rapidamente novas figuras de modo que a cada segundo a cidade infeliz contém uma cidade feliz que nem sabe que existe”. (Ítalo Calvino)

SUMÁRIO

Introdução.....	Erro! Marcador não definido.
CAPÍTULO I – O gesto jornalístico.....	15
1.1 A paisagem realista nas narrativas midiáticas	18
1.2 Objetividade: um estratégia em xeque	26
1.3 Jornalismo de informação e jornalismo dos afetos.....	31
1.4 Narrativas cartão-postal X Narrativas do avesso.....	40
CAPÍTULO II – O texto na era da autoridade da técnica	45
2.1. Do acontecimento às mediações.....	50
2.2 A tessitura da intriga.....	56
2.3 O local do texto	59
2.4. Quem lê tanta notícia ou Da arte de contar histórias.....	67
CAPÍTULO III – As cidades visíveis.....	74
3.1 A alma das ruas	76
3.2 A cidade como texto.....	79
3.3 Via de mão dupla.....	82
3.4 Paisagens	88
3.4.1 Primeira paisagem: os homens ordinários	89
3.4.2 Segunda paisagem: o labirinto.....	91
3.4.3 Terceira paisagem: a rua.....	94
3.4.4 Quarta paisagem: esquinas	97
Conclusão	102
Referências bibliográficas	107

Resumo

A cidade é um lugar de encontros. Para narrá-la, o jornalismo costuma se apropriar dos fatos brutos e dos dados estatísticos. No entanto, há, nesse campo, inúmeras maneiras de dar a ver a experiência urbana em relatos que extrapolam a racionalidade técnica. Esta dissertação é uma tentativa de compreender as narrativas jornalísticas enquanto produtoras de sentido e a cidade como um texto, como pretende Michel de Certeau. Para tanto, toma as narrativas sobre cidades da Revista *piauí* como ponto de partida para investigar estratégias discursivas que, ao combinar o real e o poético, ampliam o fato. A esses textos são justapostos outros textos localizados em veículos contemporâneos como parte de um esforço para cartografar narrativas que, em sua própria tessitura, produzem diálogos e põem sujeitos em relação. No processo de análise dessas narrativas, insinuam-se pistas enunciativas que apontam para um mapa de outras paisagens para as cidades e para o jornalismo dos tempos atuais.

Palavras-chave: narrativas; cidades; jornalismo; sujeitos; relação

Abstract

The city is a place of encounters. To narrate it, journalism often appropriates raw facts and statistics. However, there are in this field, many ways to portrait the urban experience in stories that go beyond technical rationality. This dissertation is an attempt to understand the journalistic narratives as producers of meaning as well as the city as a text, proposed by Michel de Certeau. Therefore, it takes the narratives about the cities in *piauí* Magazine as a starting point for investigating the discursive strategies that, by combining the real and the poetic, amplify the fact. To these texts, it is juxtaposed other ones found in contemporary vehicles as part of an effort to map narratives that, in their own weaving, produce dialogues and relate subjects. In the process of analysis of these narratives, it emerges enunciative clues leading to a map of other landscapes to the cities and to contemporary journalism.

Keywords: narratives, cities, journalism, subjects, relation

Introdução

A linha que contorna o litoral de Fortaleza abraça histórias singulares, cruza tramas ondeantes e agita inumeráveis marés, somando 34 quilômetros de enredos, segredos e disparidades. Nossos verdes mares bravios lambem com igual paixão todas as praias que tocam – da Barra do Ceará a Sabiaguaba – mas a dinâmica imobiliária fixou na costa urbana suas ilhas de prosperidade e áreas de adensamento, alternando fausto e miséria, luxo e improviso, concentração e abandono.

Enquanto a cidade cresce, buscando superar antigas ressacas, o mar desmedido faz espuma e marola, indiferente ao poder aquisitivo dos seus navegantes: surfistas, bodyboards, pescadores, banhistas, jangadeiros, marinheiros e namorados. Se é fato que o dinheiro alçou megaempreendimentos onde antes havia dunas, restingas, manguezais e lagunas, é também certo que quem mergulha numa geografia social mais ampla chega fácil à beira de outras ilhas, onde borbulham tesouros menos óbvios.

Dentre eles, resplandece a praia de seu Quinô, pescador artesanal do Pirambu, um homem que adoce se lhe tiram o mar. O cais do vigia Shaolin, autor de nove livros náutico-existenciais, um deles sobre as ondas do Serviluz. O porto de dona Gesimar, que viveu sob um pé de azeitona e marchou pelo direito de ocupar as areias. O golfo íntimo do intempestivo Zé Pimentel, que largou a Amazônia por amor à maresia. E, claro, a preamar dos meninos e meninas que sonham com a glória do Titanzinho. “O mundo é grande e cabe nesta janela sobre o mar”, disse o poeta sem se ater à localização da praia. (“De frente para o mar”, Revista *Farol*, nº 5, abril de 2011, página 24).

Tudo vibra em uma cidade. “Poesia concreta, prosa caótica”, como a língua-pátria de Caetano Veloso. Um texto.

Pois como um texto, uma cidade também é desdobrável. O trecho da reportagem acima, sobre a faixa de praia que margeia Fortaleza, dá mostras de como uma narrativa jornalística pode desconstruir uma cidade enquanto inventa outras. Nesse caso, o que surge na cena é uma cidade feita de gente, de água e de sal. Como um cartógrafo, o jornalista traça um mapa da capital do Ceará mas o faz a partir de personagens que adoecem, escrevem, lutam, amam, sonham, surfam. Há o cartão-postal – Fortaleza, dizem, é uma cidade-embarcação – e há o seu avesso, aquilo que escapa do quadro.

Nessa cidade-narrada, mulheres “dividem o peixe”; homens andarilhos têm “cicatrizes no pescoço, calção com 10 reais no bolso e poemas rabiscados em pedaços de papelão”; “trinta meninos e meninas deslizam em pranchas aladas”. Ao ampliar o fato para além da moldura, a tessitura dessa narrativa dá a ver, a um só tempo, as muitas cidades que existem em uma e os outros modos de narrar que fazem do jornalismo, também, um espaço plural.

Esta pesquisa começa exatamente aqui, na encruzilhada da trama urbana com um jornalismo menos dogmático. Desse modo, iniciar esta apresentação com uma narrativa como a exemplificada acima tem a intenção de convidar o leitor para percorrer o trajeto desta dissertação como se fosse ele próprio um *flâneur* pelas ruas da cidade: descobrindo, naquilo que é corriqueiro, outras paisagens. Na tentativa de cartografar as narrativas sobre cidades no jornalismo, o percurso desta pesquisa traz alguns atalhos que ajudam a mapear tramas, estratégias discursivas e marcas que há no texto que nos levam para além do texto.

Em certa medida, pode-se dizer que esta pesquisa é uma travessia, no sentido mais literal do termo, aquele que sugere uma longa viagem ou uma passagem de um lugar a outro, com toda a aventura encontrada pelo caminho. Do ponto de vista pessoal, foi motivada por uma trajetória que tem origem no cotidiano das redações de jornal impresso onde o exercício de um jornalismo meramente técnico nunca se colocou como uma opção. Como “profissional de batente”, como se dizia, considerava incômoda a lógica positivista de uma imprensa que, sob o manto da objetividade e dos manuais de redação e estilo, acabava por produzir um jornalismo autoritário ou, no mínimo, superficial.

Da prática profissional, trazia na bagagem o sentimento de ter encarado o jornalismo para além das rotinas, das agendas oficiais, do factual, e a crença de que o ato jornalístico acontece no espaço coletivo e deve provocar encontros, suscitar diálogos, usando a palavra como dispositivo. Naquele momento, o empirismo puro começava a dar lugar a um interesse pela pesquisa no campo da comunicação com o intuito de discutir o jornalismo, somando-se a outros estudos sobre o tema, num momento em que a imprensa escrita se pergunta para onde vai. No entanto, o mundo acadêmico que se mostrava preso a formulações de ordem excessivamente teóricas parecia pouco ou nada instigante. Um dos esforços desse estudo é, portanto, o de fazer dialogar prática e teoria tentando produzir uma pesquisa que não se deixe enredar em suas próprias abstrações – ou, para usar uma metáfora deste trabalho, que seja mais do que um cartão-postal.

Como em toda travessia, esta também sofre uma mudança em seu percurso. Em um primeiro momento, a proposta era averiguar como a narrativa presente no “jornalismo literário” poderia se constituir numa contribuição crítica para a imprensa escrita, tendo em vista os desafios que o jornalismo impresso enfrenta na era digital. Essa hipótese, de antemão, denotava uma pesquisa até certo ponto tomada pelas

discussões de gênero que insistia em colocar jornalismo, de um lado, e literatura, de outro, e acabava conduzindo à mesma dicotomia que estava sendo posta em xeque. É nesse processo de descobertas que a narrativa se coloca como um caminho alternativo no trajeto, como o lugar do jornalismo para onde voltar o olhar, a fim de localizar na imprensa contemporânea gestos enunciativos que provoquem sentidos.

No campo da comunicação, durante muito tempo, o olhar para a narrativa se deu assim de viés, com o foco dos estudos voltado ora para os polos de emissão e recepção da mensagem ora para a questão dos meios e dos produtos, sem atribuir sentido à complexa relação que se estabelece entre produtor-mensagem-receptor e sem levar em conta uma mudança de paradigmas que permite pensar para além da abordagem informacional e da questão dos meios. Em uma perspectiva que entende narrativa como lugar de mediação (RESENDE, 2009) e lendo as cidades como um texto, como pretendia Michel de Certeau (1994), é que proponho neste trabalho investigar o jornalismo no cenário contemporâneo a partir das narrativas sobre a cidade. Afinal, a cidade é o “lugar onde você encontra o outro” (BARTHES, 1967:04), o espaço privilegiado para a produção de subjetividades, a arena em que os cidadãos estão em constante processo de negociação.

É dado relevante para o trabalho o fato de a comunicação ser vista como um processo que envolve sujeitos em relação, interlocutores que guardam desejos e expectativas e que interagem continuamente, produzindo e recebendo discursos (FRANÇA, 2002). O que se propõe aqui é, em síntese, investigar o modo como se narra, entendendo a narrativa como prática significativa onde também são cabíveis a dúvida e o conflito, capazes de provocar mudanças em quem produz e em quem recebe os discursos, levando em conta aquilo que sobra, os escapes (RESENDE, 2009), e o que está entre os ditos, nos interditos (SOARES, 2010).

A partir desse lugar, surge a noção de “paisagem” como uma metáfora para pensar o jornalismo; “paisagem” não como um plano estático, mas ampliado, que não se fecha em si próprio e que comporta o que está dentro e o que está fora do campo (BRISSAC, 2003). No meio do percurso, as tipologias “narrativas cartão-postal” e “narrativas do avesso” passam a funcionar como categorias de análise e fornecem pistas para um indicativo de paisagens possíveis para o jornalismo. No primeiro caso, estamos diante de narrativas tradicionalmente aceitas, aquelas que enquadram a cidade na moldura de um jornalismo que se pretende neutro, objetivo, imparcial. Ao contrário dessas, as “narrativas do avesso” rompem com as bordas do discurso rígido, ampliam o

jornalismo e dão a ver as muitas cidades que existem para além da cidade visível e do lugar comum. Desse modo, o que se coloca evidente é o jornalismo como um território dinâmico que comporta tanto a ordem quanto o caos – embora aqui, importante que se diga, o olhar se desloque para esse segundo bloco de narrativas que subvertem o espaço organizado do jornalismo em direção aquilo que é desvio.

A trajetória desta pesquisa também deixa marcas que revelam as escolhas feitas nos momentos em que os vários caminhos se cruzaram. Do ponto de vista metodológico, optou-se por tomar a comunicação como objeto que está em constante mobilidade, que não se deixa fixar em uma austeridade científica e que, por isso mesmo, produz processos interativos permitindo uma pesquisa que transgride barreiras entre o investigador – sujeito com inserção social – e o objeto da investigação. Em *Ofício de Cartógrafo*, Jesús Martín-Barbero (2004), ao discorrer sobre a metodologia das pesquisas no campo da comunicação, chama a atenção para o risco das pesquisas que se perdem no excesso de “teoricismo” – ou seja, para um tipo de investigação que se encerra em si mesma, em nome de um “pragmatismo positivista e banal que relega a imaginação à esfera do artístico, do literário, desterrando-a do trabalho científico e da atividade teórica” (MARTÍN-BARBERO, 2004:64).

Como aponta Lucrecia Ferrara (2008), alguns objetos, de tão inertes, são passíveis de manipulações teóricas que doam sentido à realidade e, portanto, se adequam a uma disciplina científica tradicional, enquanto outros devem ser constituídos e considerados em sua incessante circularidade que se processa pela interação entre as relações sociais e os meios, ambos igualmente comunicativos. Nesse sentido, a pesquisa aproxima-se do método indiciário, que “parte das características existenciais do objeto para delas inferir elementos explicativos e modelares capazes de gerar a autonomia do campo, com bases mais sólidas do ponto de vista empírico” (FERRARA, 2008:11).

A análise de narrativas que empreendemos aqui, portanto, é feita com base nesse pressuposto e não centrada em uma abordagem estruturalista. O estudo toma como ponto de referência as narrativas sobre cidades da Revista *piauí* – revista mensal da editora Abril, em circulação desde outubro de 2006 – e o faz menos com o intuito de provocar um exercício comparativo com outros veículos e mais como um recorte necessário para a observação de alguns elementos. Não se pretende um estudo de caso e, portanto, não se resume a uma investigação linear. Trata-se, antes de mais nada, de uma tentativa de provocar uma reflexão sobre o lugar que o jornalismo ocupa hoje no campo do saber, dentro de uma perspectiva epistemológica que considera o contexto material e

simbólico, ético e estético, factual e poético. A pesquisa deixa-se contagiar pela “tessitura da intriga” (RICOEUR, 1994), mirando a narrativa para além das rotinas e dos suportes, daí a utilização de exemplos extraídos de outros veículos, como o *Jornal O Povo* – periódico diário da cidade de Fortaleza-Ce – e ainda portais de notícias, revistas e jornais de grande circulação na imprensa nacional.

Desse modo, interessa identificar que lugar é reservado para esse tipo de narrativa e aprofundar a análise sobre as intervenções de uma poética na construção do real e na narração dos fatos. Nesta dissertação, os estudos culturais assim como a perspectiva da teoria das mediações são fontes recorrentes. Exponente dos Estudos Culturais Britânicos, Stuart Hall (1999) já há muito tempo alerta para o fato de que toda prática social é também uma prática discursiva e que a disputa de significados se dá na, e através da, linguagem. Esse é um pressuposto que acompanha toda esta dissertação.

O desenho do trabalho apresenta-se, assim, em três capítulos. O primeiro deles é voltado para uma revisão das teorias da comunicação e dos estudos sobre jornalismo, bem como para uma leitura sobre as conseqüências provocadas por um paradigma informacional, calcado na objetividade, neutralidade e imparcialidade. Para aprofundar o diálogo, faz-se uma tentativa de articular esses conceitos com os estudos da narrativa que vêm lançando novas luzes sobre a questão a partir de uma outra lógica que valoriza e complexifica a relação entre os agentes do discurso, provocando o surgimento de um outro paradigma permeado pela cultura e pelos afetos, que se propõe chamar aqui de “paradigma relacional”.

A fim de evitar cair numa mera descrição cronológica e historiográfica, o breve panorama é apenas pano de fundo para discutir a estética realista das narrativas midiáticas. Ao final desse capítulo, há uma sugestão de caminho a ser trilhado ao longo de todas as demais etapas da dissertação e que corrobora com a visão de um jornalismo plural, tomado pela noção de gesto significante. Nesta primeira etapa, a pesquisa dialoga preferencialmente com autores como Cremilda Medina, Fernando Resende, Rosana de Lima Soares e Vera França, que em suas pesquisas vêm investigando os fundamentos do discurso e da narrativa e problematizando a relação dos sujeitos que neles se inscrevem.

No capítulo dois, o trabalho se depara com as questões mais voltadas para o texto como técnica, a linguagem jornalística e a estrutura noticiosa, e a proposta é a de analisar o lugar que essa prática ocupa hoje na era das inovações tecnológicas. Para tanto, tomam-se como ponto de partida os estudos do pensador francês Paul Ricoeur

sobre a tríplice mimese e a tessitura da intriga, considerando o texto como uma ponte entre o narrado e o vivido. Também são assumidos como pressupostos teóricos a noção de “acontecimento”, baseada em Louis Quéré, e sua aplicação no campo do jornalismo. A ideia de Nelson Traquina de que “enquanto o acontecimento cria a notícia, a notícia também cria o acontecimento” (1999:168) levará ao ponto seguinte que, ainda nesse capítulo, vai tratar da arte de contar histórias.

A partir daí, estrutura-se um terceiro e último capítulo. Sem descuidar do jornalismo e das narrativas, nesta etapa, a cidade é o centro do interesse na perspectiva de avaliar como os imaginários de paisagens urbanas vão sendo construídos pelo jornalismo. Aqui, recorre-se a Walter Benjamin, João do Rio e ainda Michel de Certeau. Esse último, para fugir da cegueira que costuma caracterizar as práticas organizadoras das cidades, propõe a leitura das cidades como um texto escrito por seus habitantes – o “homem ordinário, herói comum, personagem disseminada, caminhante inumerável” (1994:57) – em relatos e práticas que subvertem a todo instante o espaço cartográfico dessas cidades planejadas.

Essencial para o desenvolvimento desse capítulo são ainda as leituras de Roland Barthes e Renato Cordeiro Gomes sobre a relação entre experiência urbana e literatura. Finalmente, a pesquisa tenta esboçar um itinerário de percursos para o jornalismo, a partir das pistas localizadas na análise de narrativas feita ao longo de todo o trabalho. A seleção levou em conta a tessitura da notícia em textos que seguem na contramão do discurso hegemônico.

Nas próximas páginas, o leitor-*flâneur* vai se deparar com parágrafos sem obstáculos, outros que lhe farão tropeçar. Afinal, esta dissertação é também uma narrativa que se pretende uma rua de múltiplos sentidos, uma pesquisa que mais indaga do que responde sobre a prática de um jornalismo como visão de mundo que interfere nas relações entre os sujeitos. Quem sabe se, ao dobrar a esquina em direção às narrativas que valorizam o encontro, o jornalismo não estaria em um caminho mais afinado com as novas configurações da vida democrática e com as causas da coletividade? O leitor acredita?

CAPÍTULO I – O gesto jornalístico

Se a cinza do cachimbo ficar preta, está tudo perdido. Se for branca, esta reportagem sai. Dona Eugênia, 76 anos, pita ao meu redor. O teste, segundo ela, tem 100% de acerto. O Preto Velho sussurra coisas no seu ouvido, diz. Coisas que acontecem. Desde menina ela tem essa voz rouca de homem no cangote. Benzedeira e cartomante, dona Eugênia empunha uns olhos agudos, de raio X. Então, ela olha para a cinza. E olha para mim. E olha para a cinza. “Ficou branca”, diz ela. “Energia boa”. Só então dona Eugênia abre as portas da Brasilândia, do coração e da casa (“Um país chamado Brasilândia”, Revista Época, 12 de fevereiro de 2007).

“Journalist, journalist?”, repetia o barbudo armado com uma AK-47 ao me ver com uma câmera fotográfica nas mãos.

- *“Leh, Habib”* (não, amigo). *“Tourist, tourist.”*

Ser reconhecido como jornalista naquele suspeito restaurante de estrada do vale de Wadi Doan, no leste do Iêmen, era a última coisa que podia acontecer... (“Das Arábias”, Revista Rolling Stones, Abril de 2009).

As duas narrativas acima têm muito em comum. É certo que se trata do primeiro parágrafo de reportagens que se propõem a ler a cidade no jornalismo contemporâneo – a primeira delas, sobre uma vila na Zona Norte de São Paulo, e a outra, sobre Sanaa, a capital do Iêmen. Mas, mais do que isso, são narrativas que, em sua própria tessitura, dão pistas de que pretendem trafegar por um caminho menos dogmático do que aquele que autorizam os cânones do jornalismo hegemônico. Nelas, o jornalista deixa a sua torre de marfim e percorre as ruas das cidades em textos que, sem abrir mão da técnica, fazem do ato de narrar uma experiência estética, um jogo com o leitor, evidenciando o “como” do discurso jornalístico (RESENDE, 2006).

Seja exibindo seja camuflando um lugar de fala, para depois dar a ver nas tramas da notícia a sua relevância, nesses dois exemplos tomados aqui de empréstimo para um começo de reflexão sobre o campo da comunicação à luz das narrativas, o jornalista conta sobre a cidade vista de dentro, como um labirinto de relatos, babel ruidosa, que talvez por isso se faça viva. A presença do jornalista em cena aponta para as marcas de uma outra cidade e de um outro jornalismo ou ainda de outras paisagens de jornalismo reveladas pela narrativa.

E, nesse sentido, deixar o percurso à mostra é apenas uma das inúmeras estratégias discursivas da produção de notícia que fazem da narrativa jornalística um caminho de múltiplas escolhas e não via de mão única como pretende o jornalismo

tradicional ao estabelecer critérios meramente objetivos para o modo como se narra, afinal, comunicação é área nebulosa, sem centro nem fronteiras (MARTÍN-BARBERO, 2004) e, como tal, vai além da técnica. Se pensarmos com Rosana de Lima Soares (2009), há no discurso o interdito, aquilo que fica no “entre”, uma “terceira margem” que extrapola qualquer enquadramento, que está no meio do silêncio e da palavra. Assim, cada texto pode se constituir como “uma experiência singular, e seu relato transmite tanto as provas e evidências de seu trajeto como os tropeços e surpresas encontrados pelo caminho” (SOARES, 2009:65)

É fato que, na era das inovações tecnológicas – que vem provocando uma revolução nos hábitos e costumes cotidianos –, a comunicação vive um cenário de enormes transformações, com o aparato que promove a informação em tempo real, o webjornalismo, as notícias online, que alteram o ritmo de produção de notícias e consumo de informação e acabam por gerar no jornalismo uma crise de identidade. Nesse contexto, a enxurrada de narrativas burocráticas que marcam o tom relatorial da cobertura midiática só vem atestar o que já vaticinava Walter Benjamin, nos anos 30 do século passado: “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo e, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes” (1996:203).

Como nos recorda Nestor García Canclini (2002), em 50 anos, a comunicação passou do passeio do *flâneur*, que costumava reunir informações sobre a cidade para depois transferi-las em suas crônicas, ao vôo do helicóptero, que agora sobrevoa a cidade e oferece diuturnamente o panorama das metrópoles na visão de quem vigia e informa. No entanto, a tecnologia, que tanto vem sendo usada a favor da disseminação da informação, tem gerado narrativas cada vez mais uniformes que não dão conta do complexo processo que envolve a comunicação entre os sujeitos, ainda que mediadas pela máquina. Sendo assim, o que se percebe, de acordo com Canclini, são discursos midiáticos que não inspiram transformações e contribuem para reproduzir, mais do que alterar, uma ordem social, enquanto mantêm

uma função de mimese, de cumplicidade com as estruturas socioeconômicas e com os lugares comuns da cultura política. Mesmo quando registram manifestações de protesto e testemunham a desigualdade, editam as vozes dissidentes ou excluídas de maneira a preservar o status quo (CANCLINI, 2002:50).

Nesse sentido, concordando com Canclini (2002), pode-se dizer que o jornalismo empobrece a cidade. Ao privilegiar a informação excessiva, verossímil e

passível de comprovação, ignorando a pluralidade dos relatos e a amplitude da narrativa, o jornalismo não contribui para estender uma visão sobre a cidade. Pelo contrário, reduz o espaço urbano a uma esfera muito mais homogênea do que ela é na realidade e continua concebendo a vida pública “mais como gestão e administração que como lugar de inovações e mudanças” (CANCLINI, 2002:46). Muitas vezes, mesmo que se alternem os relatos e as vozes dos discursos, as estruturas narrativas seguem fiéis ao modelo estabelecido contribuindo mais uma vez para a reprodução do senso comum.

Contudo, ser um repórter que lida com fatos e ao mesmo tempo um contador de histórias não são atividades contraditórias (TUCHMAN, 1999a). A hipótese que se investiga nesta dissertação é a da possibilidade do real, visto como acontecimento factual, e do poético, enquanto produção de sentidos que ultrapassam a racionalidade instrumental, se encontrarem no jornalismo contemporâneo a serviço de uma comunicação menos superficial e mais comprometida com reflexões transformadoras. Sendo assim, olhar para as narrativas, e em especial para as narrativas midiáticas sobre a cidade – esse teatro de uma guerra de relatos (CERTEAU, 1994) –, parece um bom caminho para tentar entender o mundo procurando localizar nessas narrativas o lugar do gesto que provoca sentidos e produz diálogo. Afinal, como nota Cremilda Medina (2010), se a comunicação se propõe a construir redes de significação, terá de sensibilizar-se e “praticar a dialogia” que

seduz os mediadores para se deslocarem da passividade das técnicas adquiridas para a ação complexa, solidária e inovadora no ato de relação com o outro e com o mundo. Em lugar de produzirem significados óbvios e conservadores, produzem novos sentidos (2003:51).

Mesmo diante da técnica, a comunicação e, especificando mais ainda, o jornalismo se fazem com interlocução. O trabalho de produção de narrativas, portanto, acontece levando em conta que sujeitos interagem entre si e em determinado contexto e, nessa relação, como aponta Vera França (2006), atuam sobre o simbólico, reproduzindo ou resignificando estruturas de sentido.

O pensador Vilém Flusser (2007) dizia que a comunicação é uma ciência interpretativa; não uma ciência explicativa. E que, portanto, uma teoria que se debruça sobre esse campo tem que criar significados e não apenas produzir informação. Trazendo essa teoria para o universo do fazer jornalístico, podemos dizer que o jornalismo que almeja tudo ver e revelar por trás do manto de defensor obstinado da verdade dos fatos, fundamenta-se num arsenal de números e estatísticas, mas “passa ao

largo da imprevisibilidade da ação humana no dia-a-dia do caos da história" (MEDINA, 2008:141) e acaba por produzir discursos institucionalizados em vez de diálogos.

Para Flusser (2007) – que acreditava que o verdadeiro propósito da comunicação humana é a tentativa de superação da morte por meio da companhia de outros –, o acúmulo de informações é “apenas uma espécie de lixo morto do propósito contra a morte” (2007:95). Pensando com o filósofo, antes de ser vontade de verdade, comunicação deveria trazer em si uma vontade de relação:

Pode-se afirmar, na verdade, que a comunicação só pode alcançar seu objetivo, a saber, superar a solidão e dar significado à vida, quando há um equilíbrio entre discurso e diálogo. Como hoje predomina o discurso, os homens sentem-se solitários, apesar da permanente ligação com as chamadas ‘fontes de informação’. E quando os diálogos provincianos predominam sobre o discurso, como acontecia antes da revolução da comunicação, os homens sentem-se sozinhos, apesar do diálogo, porque se sentem extirpados da história (2007:98).

Diante de tal paradoxo, arrisca-se dizer que, no jornalismo, a narrativa pode ser justamente o estado de diálogo, o ponto onde se dá o encontro, o lugar da relação (RESENDE, 2009). Nesse sentido, apreender um fato no jornalismo como se ele fosse algo existente no mundo independente dos sujeitos do discurso, exterior ao processo de comunicação, como pretende Nilson Lage (1990)¹, é pouco. A narrativa jornalística dialógica deixa em seu trajeto rastros, pegadas, vestígios, sinais que são eles próprios instituidores de realidades (SOARES, 2010) e que, à medida que vão sendo seguidos, permitem ao leitor a possibilidade de reinvenção do mundo.

1.1 A paisagem realista nas narrativas midiáticas

Anthony Giddens define modernidade como “estilo, modelo de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que posteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (1991:11). Para efeitos desta pesquisa, tomemos como guia o recorte proposto por Beatriz Jaguaribe (2007) que entende a modernidade enquanto “projeto”, “período histórico” e

¹ Retomamos nesta dissertação os conceitos de Nilson Lage a respeito do jornalismo justamente para evidenciar o lugar que o pensamento deste autor ocupou durante muito tempo nos domínios do ensino das práticas jornalísticas. Apesar desta pesquisa caminhar em sentido contrário ao que apregoava o autor, reconhecemos que, ao reiterar o jornalismo como o lugar da técnica, Nilson Lage se transformou em um autor de forte carga simbólica para o paradigma informacional influenciando toda uma geração de estudantes de jornalismo.

“experiência cultural”. De acordo com a autora, como projeto, a modernidade está atrelada ao legado iluminista, tem os pés fincados na razão instrumental e visa à emancipação do homem, à domesticação da natureza, à crença no progresso. Como período histórico, ainda que o marco seja a Revolução Francesa de 1789, interessa aqui enfatizar a modernidade do início no século XIX, com o surgimento do realismo estético – em contraposição ao romantismo – e com a emergência de uma nova cultura urbana. E, por experiência cultural, devemos entender as mudanças provocadas pelo choque dos habitantes das grandes cidades modernas frente ao crescimento industrial e à expansão dos bens de consumo e diante do impacto das máquinas e dos novos meios de transporte e de comunicação, que “imprimem na experiência moderna a vertigem do novo, do efêmero e do choque” (JAGUARIBE, 2007:21).

Nesse sentido, podemos dizer, concordando com *Ciro Marcondes Filho*, que o jornalismo é filho dileto do pensamento moderno iluminista (FILHO, 1991) e que a sua prática, em essência, está marcada pelas características da modernidade e pela crença no poder de explicar o mundo. Para o autor, o homem da era moderna se caracteriza pela ilusão de onipotência, com força para interferir na natureza e no meio, dominando a máquina e lançando mão da ciência e da razão, do concreto sobre o abstrato, do objetivo sobre o subjetivo. Há, nesse período, um triunfo da razão e um declínio do imaginário romântico jogando por terra a primazia da subjetividade e da experiência. O mundo mágico, maravilhoso e exótico do romantismo cede lugar ao realismo como representação de um cotidiano corriqueiro, a partir de um observador neutro, objetivo, imparcial. Ao questionar os fundamentos da autoridade e da tradição, o projeto moderno “modificou as concepções sacras do mundo e abalizou o pensamento racional como o instrumento operacional e interpretativo do social” (JAGUARIBE, 2007:18).

No entanto, essas fronteiras não são tão rígidas. O alardeado “desencantamento do mundo”², de que falou *Max Weber* (1972), provocado em boa medida pela insuficiência da técnica em dar conta da complexidade do homem, não se processa do mesmo modo nos diversos continentes. Em boa parte do mundo, inclusive na América Latina, a modernidade convive com práticas políticas caudilhescas e a modernização social e técnica, com visões de mundo mágicas (JAGUARIBE, 2007). Ou seja, para além das diferenças culturais dos territórios, há de fato uma porosidade muito maior

² *Max Weber* usou a expressão “desencantamento do mundo” para se referir a uma certa perda das ilusões causada pelo advento da ciência e domínio da tecnologia o que relegou a religião, no período moderno, ao terreno do irracional. Para *Weber*, isso gera uma crise de sentidos que tem origem na “racionalização intelectualista através da ciência e da técnica cientificamente orientada” (WEBER, 1972:30).

entre esses projetos históricos do que supõe o ideário moderno. E isso vai se refletir também nos modos de narrar o mundo. Recuemos um pouco, antes de avançar sobre a estética realista nas narrativas midiáticas, para entender como a literatura lidou com esse embaralhar de fronteiras.

No período moderno, na literatura, o predomínio é do romance realista marcado por uma crítica social muito forte, pela descrição detalhada de cenas para dar credibilidade e verossimilhança ao enredo, por um retrato psicológico dos personagens, pela vida comum. Em um ensaio sobre o papel da imaginação na literatura, em especial, no romance, o escritor Émile Zola (1995) escreve sobre o “senso do real”, onde desfere uma acirrada crítica à escola romântica a fim de defender o romance moderno, na figura dos realistas-naturalistas, que sacrificam o uso da imaginação e seu poder de lirismo ao real absoluto. Para Zola, nesses casos, a própria palavra romance seria descabida:

Os fatos só estão lá como desenvolvimentos lógicos das personagens. O grande negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível. Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real (1995:24).

De acordo com Zola, ele próprio um representante do naturalismo, é essa característica que torna grandiosos autores como Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Stendhal. Esse último costumava dizer que, “para obter o tom, todas as manhãs, lia algumas páginas do código civil”, o que para Zola significava a maior das desforras lançadas à escola romântica, uma maneira de afirmar que um texto literário deveria traduzir uma ideia do modo mais claro e exato possível (ZOLA, 1995). Enquanto isso, autores como Victor Hugo, que “encabeça a corte dos românticos”, são condenados pelo autor de *Germinal* exatamente por escrever obras de “pura imaginação”, baseadas no sobrenatural e no irracional, permanecendo “no nível dos sentimentos, sem jamais respeitar a realidade e o determinismo dos fatos nem controlar as reações e comportamentos pela experiência” (CARONI, 1995:12).

Em suma, Zola acredita que o autor deve desaparecer por trás da obra e institui, pelo menos teoricamente, o ideal de artista que seja imparcial e objetivo, tanto quanto o cientista. “O romancista parte da realidade do meio e da verdade do documento humano; se em seguida ele a desenvolve num certo sentido, já não é imaginação, a exemplo dos contistas, é dedução, como entre os cientistas”, diz Zola (1995:39), acerca do método realista de escrita. A partir daí, Zola vai propor que, muito mais do que

imaginação, o escritor se munície do “senso do real”, como uma espécie de qualidade mestra na literatura e que, segundo o escritor, trata-se de “sentir a natureza e representá-la tal como ela é” (1995:26).

No entanto, o próprio Zola mostra, ainda que involuntariamente, o quanto essa classificação, que insiste na dicotomia entre a fabulação e o real nas obras literárias, é movediça. No mesmo ensaio, o autor contradiz sua própria argumentação teórica, ao reconhecer que o “senso do real” não basta para dar conta do mundo, elencando um outro componente que interfere na escrita literária. “Um grande romancista deve ter o senso do real e a expressão pessoal”, sugere o escritor (1995:30). Ora, mas o que seria essa “expressão pessoal” se não a construção do real pelo sujeito a partir de suas experiências? Ainda que posta a serviço de uma visão de mundo objetiva, essa “expressão pessoal” não estaria ela própria repleta de subjetividades trazidas à tona pela linguagem?

Assim, o que o postulado de Zola acaba por revelar é que a realidade e a natureza não são perceptíveis de forma meramente objetiva e que o projeto realista, ao se reencantar pelo cotidiano e pelo ordinário, carrega ele também uma fabulação do mundo. Ao se referir ao naturalista Alphonse Daudet, por exemplo, escreve Zola, elogiosamente: “Ele não pode narrar um fato, apresentar um personagem sem se colocar por inteiro nesse fato ou nessa personagem, com a vivacidade de sua ironia e a suavidade de sua ternura” (1995:32). É por isso que, como nos aponta Ítalo Caroni, apesar de emblemáticas, as elucubrações de Zola acabam por mostrar, à sua revelia, que

o escritor autêntico passa a ser aquele que (...) tem a virtude de fundir vida e arte. Apenas a vivência humana decantada e trabalhada pode subsidiar o ato criativo (...) Zola se planeja, documenta, classifica, esboça, mas no instante único em que a chama criativa se acende, quem pega da pena mesmo e produz o processo é o demônio da arte (1995:14/15).

No jornalismo, as fronteiras entre o mundo da ficção e o dos fatos também se apresentam de maneira tênue, o que sempre foi motivo de tensão. Phyllis Frus lembra que tanto jornalistas quanto escritores de ficção no final do século XIX e início do século XX parecem ter sido influenciados “pelas mesmas forças culturais, como domínio do conhecimento e da investigação intelectual, forjada pela experiência empírica” (FRUS apud JAGUARIBE, 2007:28). O autor diz ainda que o realismo “não é o que nos dá uma documentação factual ou completa mas o que produz uma ilusão de mundo que reconhecemos como real” (2007:29).

Roland Barthes chamava de “efeito do real” a retórica da verossimilhança que, na literatura, mais precisamente no romance realista, é obtido por detalhes que tornam a ambientação credível e melhor caracterizam os personagens. Trata-se de algo que deveria ser acionado “para mascarar os próprios processos de ficcionalização e assim garantir ao leitor-espectador uma imersão no mundo da representação que, entretanto, contivesse uma análise crítica do social e da realidade” (JAGUARIBE, 2007:27). Ou seja, o “efeito do real” é uma estratégia para dar à ficção um caráter de verdade absoluta.

Dialogando com o “senso do real”, de Zola, e muito mais diretamente com o “efeito do real”, de Barthes, e fazendo um contraponto com o mundo contemporâneo, tomado por uma cultura midiática cada vez mais acelerada e por tecnologias que multiplicam a realidade, Beatriz Jaguaribe vai elaborar a noção de “choque do real”, definido como sendo

a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o leitor-espectador sem cair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do ‘choque’ decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado (2007:100).

Isto é, na contemporaneidade, as grandes metrópoles viram território minado de ocorrências cotidianas onde imperam a violência, a criminalidade, a desigualdade social. O “choque do real” refere-se, portanto, a esses retratos fornecidos pelos meios de comunicação, instantâneos que realçam a precariedade, as contradições e a marginalização em um cenário urbano atual: a violação, o assassinato, o assalto ou mesmo o erotismo, narrados de modo a provocar uma “ressonância emotiva”. Esses seriam os novos códigos realistas que, por meio das narrativas, levariam o leitor-espectador a produzir significados.

Mas não se trata mais de um observador distanciado e do ideal de neutralidade do realismo do século XIX (“senso do real”). Tampouco pretende-se mascarar os códigos narrativos utilizados para dar credibilidade ao mundo (“efeito do real”). Se antes o autor se posicionava como observador da realidade, “o novo autor ganha a tatuagem legitimadora da experiência” (JAGUARIBE, 2007:109). Ou seja, quanto mais vivenciado o drama pelo autor, mais ele vai se parecer autêntico aos olhos do leitor-espectador.

Desse modo, “o choque do real” visa produzir intensidade uma vez que o apelo dos meios de comunicação tem sido “fazer com que a imagem ou a narrativa mediática seja mais preta de realismo do que a nossa realidade fragmentária e individual” (2007:30). No entanto, essa dose excessiva de informação descontextualizada que abusa dos enredos e imagens catastróficas incomoda mas não provoca mudanças. O “choque do real” teria assim, segundo a autora, “a potência de uma epifania negativa” em formato de invenções estéticas que, ao tentar driblar a banalidade, acabam caindo no mesmo lugar-comum das narrativas que reproduzem estereótipos, não oferecendo “consolo metafísico, utopia histórica ou projeto alternativo de futuro” (2007:105). No mesmo sentido, Olgária Matos nos alerta para o fato de que em, nosso tempo, a opinião pública midiaticizada é tocada por imagens, impactos emocionais, de acontecimentos tão intensos quanto breves o que faz com que o espectador oscile entre a indignação e a compaixão, sem que se trate de reflexão e compreensão (MATOS, 2002).

No entanto, sem discordar da leitura sobre o “choque do real” proposto por Beatriz Jaguaribe, gostaríamos de levantar a hipótese de que há no jornalismo narrativas que, mesmo usando estratégias similares, conseguiriam despertar algo como uma “emoção do real”, onde o trivial noticiado em narrativas mediáticas seja capaz de produzir a verdadeira epifania. Afinal, como reconhece a própria Beatriz Jaguaribe, “o real e o realismo nos importam porque pautam nossa possibilidade de ressignificação do mundo” (2007:41). E no jornalismo, como nas cidades, o que está em jogo são realidades em disputa.

Cartografar essas narrativas significa, portanto, esboçar um breviário dos outros modos de narrar as cidades que, no próprio espaço do jornalismo, consigam enxergar a novidade que emerge da realidade banal. O exercício aqui é de, em meio a uma realidade “exacerbada pelo sensacionalismo” e pela “propulsão pelo choque”, localizar narrativas que, mesmo em proporção menor – daí não serem consideradas hegemônicas –, saltem da indiferença do “choque do real” para a “emoção do real”, provocando algum impacto em quem as escreve e em quem as lê, no sentido de afetar e despertar sentimentos de alteridade ou identificação com o outro. Tomemos como exemplo esta narrativa publicada na edição 22 da Revista *piauí*, com o título de “A cidade das coisas perdidas”³, sobre o Terminal Rodoviário do Tietê, em São Paulo:

³ Esta reportagem, de autoria de Vanessa Bárbara, foi publicada também em livro (*O livro Amarelo do Terminal*, São Paulo: Cosac Naify, 2008) e, antes de ser livro ou matéria de revista, foi produzido como resultado de um trabalho acadêmico, ajudando a comprovar a hipótese que levantamos nesta pesquisa de

A rodoviária do Tietê é uma cidade de coisas perdidas. ‘O caça-níqueis está aqui há dois anos’, informou a funcionária, mostrando uma lista que enumerava o esquecimento de espingardas (duas), motocicletas (duas), um banco de Kombi, uma máquina de serrar azulejos, camas, muletas, motores de moto, pneus, dentaduras e uma mão mecânica.

‘Às vezes vem gente procurando amigos desaparecidos. Mostram a foto e perguntam se já encontraram’, conta Andréia, que trabalha no setor de Achados e Perdidos. De fato, muitos pernambucanos, baianos, peruanos ou mineiros perderam-se há algum tempo em São Paulo e continuam deslocados, reprimindo a cada dia o desejo de voltar para casa (depois, talvez, quando os guris crescerem e sair a aposentadoria). Têm nomes como Augusta, Ivonete, Cláudio, Gileno, José, Edilene; vagam pela cidade junto aos guarda-chuvas esquecidos, aos botões que se desprenderam, às dentaduras e todas essas coisas que não se sabe mais onde estão.

(“A cidade das coisas perdidas”, Revista *piauí*, nº 22, julho de 2008, página 52)

A partir dessa abertura, o local se descortina como num épico em espaços como o balcão de informações, a sala de controle, a assessoria de imprensa ou o vai-e-vem típico desse espaço de trânsito. Não se trata de narrar uma realidade que se vende pelo espetaculoso da cena mas de relatar fatos do cotidiano a partir das relações humanas que se cruzam no espaço urbano que, de outra feita, também produz narrativas do medo e do risco ou meramente relatos burocráticos. Aqui, percebe-se uma representação do real da metrópole tomado por um discurso não consolidado, que tem como ponto de partida um terminal rodoviário onde “os passageiros de Holambra ficam agradecidos e oferecem estadia e flores aos funcionários; onde a atendente ganha um pão de queijo e um aceno da moça que não sabia ir a Santo Amaro”. (Revista *piauí*, nº 22, julho de 2008, página 53).

O avesso do choque se dá justamente porque a narrativa potencializa a fala e a expressão de cidadãos anônimos que costumam chegar à mídia apenas sob a ótica sensacionalista de produção de notícias. Nesse caso, ao contrário, aparecem como personagens que sobrevivem, trabalham e se divertem nos pequenos espaços urbanos de convivência, construindo formas alternativas de sociabilidades. Ao entrar na cidade pela contramão, a jornalista dar a ver um território que não se revela a um apressado olho nu de quem só enxerga a cidade de concreto das cartografias urbanas. Ou ainda, apresenta

que a narrativa é maior do que os suportes (jornal impresso, revistas, televisão, mídias digitais). Na abertura do relato, a jornalista faz uma espécie de citação a um clássico do Novo Jornalismo, matéria do jornalista Gay Talese, que se autodefinia como um serendipioso, ou seja, alguém capaz de fazer descobertas felizes ou úteis, aparentemente por acaso. A reportagem publicada na revista *Esquire* sob o título de “Nova York: a jornada de um serendipioso” inicia-se com “Nova York é uma cidade de coisas que passam despercebidas”.

outras realidades que não sejam pautadas apenas pelo desenrolar de uma ação violenta. O que essa narrativa traz à tona, em sua tessitura, é exatamente a cidade que se conta em “histórias tagarelas, cotidianas e astuciosas”, como pretende Michel de Certeau (1994:165).

Nesse relato, também se localizam as marcas desse realismo contemporâneo. Estão lá, por exemplo, a experiência direta do autor, ainda que de forma sutil (“A rodoviária é uma cidade onde é necessário pedir autorização para conversar com os funcionários; onde é proibido fotografar os ônibus, e os seguranças cumprem ordens do diretor-assistente administrativo, detentor de um escritório espaçoso e um farto bigode”) ou a descrição de cenários e personagens mesmo que lançando mão de um repertório que passa ao largo da precisão da informação jornalística (“Dez horas da noite. Dona Rosa continua sentada, no meio do terminal; mãos juntas sobre o colo, olhar calado, blusa de lã. Sapatos brancos, ou quase. Setenta anos – oitenta, talvez”).

No entanto, trata-se de um retrato do contemporâneo que aciona a estética do realismo não para expor a “carne do mundo em toda a sua imperfeição” (JAGUARIBE, 2007:41). Aqui, o olhar volta-se para uma paisagem urbana que é muito mais do que tragédia. Em termos de estratégias narrativas, não há esforço para provar uma verdade mas apresentar uma versão da realidade entre muitas. Quando muito, ao narrar o fato como uma experiência emocional, o que está em jogo é a possibilidade de novas leituras de mundo e o que se torna evidente é a produção de sentidos.

Concordando com Stuart Hall (1999), podemos dizer que a realidade não deve ser entendida como uma dada série de fatos mas como resultado de um modo muito particular de construção desse real. Segundo o autor, os “media noticiosos” não se limitam a reproduzir a realidade pura e simplesmente. Sua tarefa é algo que implica o trabalho de selecionar e apresentar, de estruturar e dar uma forma com a linguagem assumindo uma dimensão constitutiva do real. Ou seja, o papel dos meios de comunicação é “não apenas a transmissão de um significado já existente, mas o trabalho mais activo de dar significado às coisas” (HALL apud HACKET, 1999:109).

Em texto onde cartografa os itinerários da investigação em comunicação, Jesús Martín-Barbero aponta que a linguagem não diz o que diz, uma vez que o dizer não se limita à fala. Para o autor, “muitas coisas falam, ainda que não sejam linguagem” (2004:68). Ao direcionar essa leitura para o conteúdo dos meios de comunicação de massa, o teórico propõe o discurso-prática – “lugar em que a língua se carrega e é carregada de história e de pulsão” (2004:69) – e rompe com a mitologia da escritura que

insiste em opor radicalmente a linguagem da comunicação ao texto poético, “fazendo deste o lugar da produção e reduzindo aquele à reprodução e ao sujo comércio” (2004:69). Martín-Barbero vai além:

...a palavra, a linguagem, os discursos da comunicação, são condenados como mera, passiva transmissão de informação. E assim se reintroduz o alibi que consiste em inocentar o discurso da comunicação, agora já não desde a mitologia positiva da neutralidade mas desde seu aparente contrário. Diante disso, nossa proposta é que, ao afundar o discurso maciço na espessura das matérias e dos corpos, e ao fazer emergir seus baixos fundos, com o que topamos verdadeiramente é com a história, a história feita discurso do poder e do desejo (2004:69).

Pensando com Martín-Barbero, ao ignorar esse preceito, o discurso jornalístico tradicional, aquele que tem todos os pés calcados na suposta objetividade dos fatos e compromisso com o real, é limitador sob vários aspectos. Um deles reside no fato de acabar por produzir relatos meramente atrofiados ou monológicos, como já alertou Cremilda Medina (1996). Por outro lado – e é isso que investigamos nesta pesquisa – a plenitude da comunicação está num gesto muito mais amplo, algo que a autora identifica como ocorrendo na tríplice tessitura da ética, técnica e estética.

Pouco há a fazer se a emoção solidária e a criação estética não estimularem uma razão luminosa no lugar da razão técnico-burocrática, movida pelas gramáticas estratificadas. Ainda que afetuoso o gesto, este não resulta numa ação solidária se não for informado pelo repertório, pela disciplina racional e pela pesquisa estética (2003:50).

1.2 Objetividade: um estratégia em xeque

Uma das máximas da prática jornalística toma a objetividade como um princípio ordenador e faz crer que as narrativas jornalísticas produzidas com imparcialidade e técnica são capazes de refletir o real e a verdade absoluta (LAGE, 1990). Tal axioma ignora o fato de que toda prática é social, discursiva e cultural e, portanto, construída pela linguagem (HALL, 1997). Assim, “até mesmo o discurso que pretende desvendar a verdade constrói, ao fazê-lo, a sua própria verdade, uma entre outras possíveis” (SOARES, 2009).

Dessa maneira, concordando com a afirmativa de que tudo que se apresenta no mundo é construído pelo discurso (SOARES, 2009), pode-se dizer que o discurso, inclusive o jornalístico, altera a realidade uma vez que a narrativa inventa o mundo, no

sentido de recriá-lo. Para Rosana de Lima Soares, a ficção presente no fazer midiático está sendo pensada não no sentido de mentira mas de fabricação e criação e, portanto,

trazendo em si a impossibilidade de escapar de seu lado testemunhal, ou seja, profundamente comprometida e imbricada com aquele que fala (...) Os relatos midiáticos são, acima de tudo, narrativas construídas pelos falantes da língua. Se o acontecimento escapa no momento de sua ocorrência, o relato sobre ele será sempre impreciso e fugidio, precário (SOARES, 2009:82).

No jornalismo, o conceito de objetividade está diretamente relacionado à modernização da imprensa e aos critérios de notícia (SCHUDSON, 1978). Michel Schudson diz que, com a ideologia da objetividade, “os jornais substituíram uma fé simples nos fatos por procedimentos criados para um mundo no qual até os fatos eram postos em dúvida” (1978:122). Isso porque, diante da eficácia dos serviços de relações públicas e da propaganda verificada durante a Primeira Guerra Mundial que colocava em xeque a credibilidade dos fatos, os jornais criaram um conjunto de regras para dar conta das notícias do mundo.

Já Gaye Tuchman (1999b) considera a objetividade jornalística um ritual estratégico desenvolvido pelos jornalistas para lhes proteger dos riscos da profissão. A autora propõe a análise de alguns fatores que, segundo ela, influenciam a percepção de objetividade e funcionam como uma espécie de alibi para o profissional. Tuchman alerta para o fato de que “os jornalistas invocam os procedimentos rituais para neutralizar potenciais críticas e para seguir rotinas confinadas pelos ‘limites cognitivos da racionalidade’” (1999b:75).

Entre as táticas que os jornalistas lançam mão para garantir o relato objetivo dos acontecimentos estaria, segundo a autora, o uso das aspas como se o fato de colocar declarações na boca de terceiros ou contrapor diferentes pontos de vista dos entrevistados fosse o suficiente para garantir tal imparcialidade. No entanto, Tuchman acredita que, embora esses procedimentos possam fornecer provas demonstráveis de uma tentativa de atingir a objetividade, não se pode dizer que a consigam alcançar. A própria autora conclui que:

Visto que a objectividade pode ser entendida como ‘qualidade aos objectivos externos ao pensamento’ e objectivo como ‘aquilo que pertence ao objecto de pensamento e não ao sujeito que pensa’, seria difícil afirmar – como os jornalistas fazem – que a apresentação de possibilidades conflituais fomenta a objectividade (TUCHMAN, 1999b:80).

Contudo, para Robert A. Hackett (1999), os estudos sobre a objetividade tendem a aceitar alguns pressupostos. Entre eles, a sugestão de que os fatos podem ser separados das opiniões ou juízos de valor e que os jornalistas consigam um relativo distanciamento dos acontecimentos. “Assim, os media noticiosos ofereceriam o resumo fiel dos acontecimentos mais noticiáveis do dia – os mais relevantes e interessantes para o público; os media imparciais dariam, quantitativa e qualitativamente, uma cobertura equilibrada às perspectivas políticas legítimas em concorrência” (1999:105).

No entanto, cada notícia é uma compilação de “fatos” estruturados pelo jornalista de acordo com um grau de avaliação que, mesmo seguindo uma rigorosa apuração técnica, não pode ser de outra ordem senão de caráter subjetivo no momento da tessitura da narrativa. De onde se conclui que, se cabe ao jornalista selecionar a informação de acordo com um grau de importância que ele próprio lhe atribui, é ao fim e ao cabo a sua versão dos fatos que vai vir à tona em forma de fato narrado. Mesmo quando segue fórmulas como as da pirâmide invertida⁴ e responde na abertura das matérias as clássicas perguntas – o quê, quem, como, quando, onde e por quê –, são os seus critérios que contam para priorizar esta e não aquela informação na cabeça e no corpo do texto.

Se aceitamos que as notícias não são mera reprodução dos fatos e tampouco os jornalistas apenas espectadores do processo, podemos dizer, concordando com Nelson Traquina, que as notícias se dão na conjunção de acontecimento e texto. Ao propor a tese de que o acontecimento cria a notícia e que a notícia, por sua vez, cria o acontecimento, Traquina (1999) deixa claro que o jornalista não é apenas um espectador capaz de reproduzir fielmente o que se passa no mundo e, ao mesmo tempo, que a escolha da narrativa feita pelo jornalista não é inteiramente livre:

Essa escolha é orientada pela aparência que a realidade assume para o jornalista, pelas convenções que moldam a sua percepção e fornecem repertório formal para a apresentação dos acontecimentos, pelas instituições e rotinas. As narrativas são elaboradas através de metáforas, exemplos, frases feitas e imagens (...) As formas literárias e as narrativas garantem que o jornalista, sob a pressão tirânica do factor tempo, consegue transformar,

⁴ Tanto a técnica da pirâmide invertida quanto a do *lead* foram demasiado exploradas nos manuais de redação e estilo como modelos para um texto jornalístico objetivo, neutro e imparcial. A cabeça ou *lead* corresponde à introdução ou abertura da matéria, em geral constituída no primeiro parágrafo, com as principais informações que serão desdobradas no corpo do texto. De acordo com Ricardo Noblat (2003), a técnica surgiu nos Estados Unidos, durante a Guerra de Secessão, quando os muitos jornalistas disputavam as poucas linhas de telégrafos disponíveis para a transmissão das matérias. “Os operadores de telégrafo estabeleceram então que cada jornalista poderia ditar um parágrafo, o mais importante de sua matéria” (NOBLAT, 2003:98). Pela fórmula da pirâmide invertida, há uma hierarquização das informações e o *lead*, o clímax do fato, vem necessariamente no primeiro parágrafo (NOBLAT, 2003).

quase instantaneamente, um acontecimento em notícia (TRAQUINA, 1999:169).

Eis um dos pressupostos centrais a essa dissertação: tudo depende da forma como se narra. No cenário contemporâneo da comunicação, não se trata mais, tão somente, de apreender o real, com o jornalista sendo visto como um paladino da objetividade, com o poder de explicar o mundo através de narrativas neutras e imparciais. Até porque, como vimos, a realidade é produzida pelo humano e narrar um fato é também construí-lo. Trata-se, portanto, de olhar para as narrativas como um lugar que atribui sentido ao mundo e em que o homem recria suas próprias experiências (RESENDE, 2002a).

Para esta pesquisa, interessa o que Rosana de Lima Soares chamou de arqueologia dos cacós, “que ajunta os vestígios, restos, traços, ruínas, rastros, resíduos – mas sem a ambição de perfazer uma plenitude” (2009:64). Sobre esse tema, a autora recorre ao pensamento de Catherine Clément para dizer que a verdade só pode vir à tona porque existem pistas, que podem construir o que foi esquecido a partir dos traços deixados pelos esquecimentos. Mas “a marca do acontecimento original é inacessível, por isso, o relato e a verdade constroem-se só depois” (SOARES, 2009:64).

Continuando com o argumento de Rosana de Lima Soares (2009), a autora mostra que são os vários discursos instituídos, vigentes, que criam a verdade dos fatos. E que o discurso jornalístico que se legitima como objetivo, neutro e imparcial, com todos os seus critérios de seleção de noticiabilidade⁵ – proximidade, atualidade, novidade, originalidade (LAGE, 1990) –, seria mais um desses discursos instituídos. Nesse sentido, podemos dizer que o jornal se constituiria, assim, no espaço por excelência do discurso instituído. No entanto, como discurso, ele também tem um percurso, a despeito do conjunto de regras que insistem em lhe apagar os vestígios e deixar de fora tudo aquilo que seria resto, sobra. Esse discurso que se cria no percurso seria o discurso instituinte.

Por essa lógica, assim como no espaço urbano não se pode ignorar que uma cidade só se constrói de fato à medida que seus caminhantes elaboram os seus trajetos

⁵ Para efeitos didáticos, vale citar aqui a classificação de “valores-notícia”, como sendo os critérios que os jornalistas lançam mão para decidir se um fato é digno de ser noticiado ou não, espécie de marcação que define se um fato pode originar uma narrativa (SODRÉ, 2008). De acordo com Nelson Traquina (2009), os valores-notícia podem ser de ordem substantiva: a morte, a notoriedade, a proximidade, a relevância, a novidade, o fator-tempo, a notabilidade, o inesperado, o conflito/controvérsia e a infração; e de ordem contextual: a disponibilidade, o equilíbrio, a visualidade, a concorrência e o dia noticioso.

(CERTEAU, 1994), arriscamos apostar que o discurso instituinte altera o discurso instituído e é nesse espaço que o jornalismo acontece. Pelo discurso instituído do jornalismo, tudo é disciplinado, límpido, asséptico como numa cidade planejada. Ocorre que, via de regra, a cidade planejada não tem como existir a não ser no pensamento de seus idealizadores.

É Renato Cordeiro Gomes quem nos diz que “romper com o racional é condição indispensável para a realização do humano e suas potencialidades inventivas” (2008:25-26). Assim também podemos dizer sobre as narrativas que nos dão a ver as cidades. Quanto mais presas ao discurso ordenador e institucional que paira sobre o espaço urbano, menos plural será o olhar que elas lançam sobre o cotidiano das metrópoles.

Quando a cidade se desorganiza pelo transitar de seus homens ordinários – os “heróis comuns” de que falava Michel de Certeau (1994) –, o texto que diz respeito a essa cidade deve acompanhar tal movimento. Trata-se de um texto subversivo no sentido em que vai de encontro ao discurso legitimador da ordem vigente, presente em narrativas que, de outra feita, só reforçam os estereótipos. Kleber Mendonça (2010) nos oferece o conceito de “ruínas discursivas” como uma categoria de análise desse discurso instituído pelo jornalismo. De acordo com o autor, o mais relevante da linguagem jornalística poderia estar nos estilhaços, nos fragmentos, nas ruínas do discurso jornalístico. Ele recorre ao pensamento de Walter Benjamin para defender que a “ruína discursiva”

permanece (e resiste) com a potência da alegoria que é: subvertendo conclusões, impedindo sínteses e pairando, como cicatriz, com seu emaranhado de vestígios e rastros, permitindo leituras outras que possibilitem o drible (e a recusa) das sentenças proferidas como verdade pela imprensa (MENDONÇA, 2010:122).

Por isso, nesta pesquisa, a sugestão de voltar o olhar para a narrativa como o lugar onde os percursos estão à mostra, como aponta Fernando Resende: “O ato de narrar, através dos meios, pode revelar legitimações, valores, representações e faltas, dados preponderantes para o processo de compreensão e leitura do mundo” (RESENDE, 2009:33). Ao explorar os percursos na própria narrativa, o jornalista que não se deixa enredar pelos meandros da técnica põe abaixo o mito da objetividade e oferece ao leitor um mapa de paisagens diversificadas para o jornalismo que não se limitam mais a enquadrar os fatos.

1.3 Jornalismo de informação e jornalismo dos afetos

As notícias sobre a cidade na imprensa atual trafegam por duas vias. De um lado, estão as narrativas com os pés fincados em um paradigma informacional, aquele que persegue a informação em estado puro, os relatos factuais, a precisão e a eficácia, a “verdade absoluta”, a matemática dos números e os gráficos estatísticos. Do outro, interessa a notícia por um viés cultural, etnográfico, em que os dados geográficos importam tanto quanto os tipos humanos, as histórias de vida, o imaginário e a cartografia simbólica do espaço urbano.

A opção pelo primeiro dos caminhos descritos aqui corresponde à concepção dominante no jornalismo ocidental que, para Nelson Traquina (1999), é uma herança de dois momentos históricos: o positivismo que imperou em meados do século XIX e fazia crer que todos os campos intelectuais, da filosofia à ciência, deveriam buscar a verdade e reproduzir fielmente o mundo real; e a “ideologia da objetividade” que dominou os Estados Unidos nos anos 20 e 30 do século passado e que só reforça um “empirismo ingênuo” e ainda reinante no campo jornalístico onde as notícias são vistas como emergindo naturalmente dos acontecimentos da realidade (TRAQUINA, 1999).

Ao se referir, a essa abordagem que insiste em entender que as notícias são transparentes, Hackett (1999) coloca a questão da seguinte forma:

Esta posição implica (acreditar) que o jornalista e os media noticiosos sejam observadores independentes, separáveis da realidade social que eles noticiam; que a verdade ou o conhecimento dependem da neutralidade de observador/jornalista em relação ao objeto de estudo; que o meio noticioso, quando utilizado corretamente, é neutral e destituído de juízos de valor, podendo assim garantir a veracidade da mensagem (1999:106).

Por outro lado, entender o jornalismo pelo paradigma que, por enquanto, será chamado aqui de cultural significa reconhecer que a disputa de sentidos se dá também pela cultura e pela linguagem como discurso, como aquilo que constitui os fatos e não apenas os relata (HALL, 2009). Antes de avançar com a discussão em torno da narrativa como um lugar central para o jornalismo, vale fazer um breve recorte sobre as diversas teorias que vêm permeando os estudos da comunicação.

Durante muito tempo, os estudos de Comunicação estiveram mais atentos a uma relação de mão única entre emissor e receptor, reservando a esse último muitas vezes o papel de mera vítima dos efeitos dos meios de comunicação de massa e

desconsiderando o papel das mediações e da cultura no processo, como se a relação fosse simples e direta com dois polos necessariamente opostos e não eixos de um processo muito mais complexo e, como tal, contraditório (SOUSA, 2002:14).

Por essa abordagem, que orientou os estudos norte-americanos do começo do século na corrente conhecida como teoria clássica funcionalista, os sujeitos da comunicação são vistos como “emissores”, de um lado, e “receptores”, de outro, dependendo da função que desempenham na cadeia comunicacional (FRANÇA, 2006). Aqui, a preocupação é com o uso instrumental dos meios de comunicação e dos indivíduos, sendo esses últimos vistos como consumidores de informação, valores e ideias. De acordo com essa corrente,

...em nível empírico, o sujeito da comunicação é o indivíduo, mas reificado enquanto peça de um sistema; no nível teórico, o sujeito da comunicação é a própria ordem do sistema social funcionando, porque indivíduos, ideias, opiniões e instituições são funções mantenedoras do sistema, constituindo um princípio maior que ultrapassa os sujeitos empíricos (SOUSA, 2002:18).

Entre as teorias clássicas que seguem a famosa fórmula de Lasswell (quem-diz o quê-através de que canal-para quem-com que efeito), a da “agulha hipodérmica” aponta os receptores reagindo de forma mecânica, homogênea e sem qualquer resistência aos estímulos que lhes chegam. Mesmo em uma fase posterior, que leva em conta as variáveis psicológicas e socioeconômicas dos indivíduos, o receptor ainda está atado à função de receber e reagir (FRANÇA, 2006). É o que se observa, na década de 1940, com a “teoria dos efeitos limitados”, quando estudos desenvolvidos por Paul Lazarsfeld identificam a presença de filtros, como formadores de opinião, que orientam a influência dos meios.

Por outro lado, para as teorias críticas, que rejeitavam o modelo funcionalista e cujo legado mais influente é o da Escola de Frankfurt, o conteúdo veiculado pelos meios é sempre alienante e o receptor, um indivíduo acrítico que, reduzido ao nível da “massa”, passa a ser visto como um instrumento, um simples objeto (SOUSA, 2002). Segundo o modelo frankfurtiano, a racionalidade técnica acabara se transformando de iluminadora em principal instrumento de dominação. Mauro Wilton de Sousa nos lembra que essa racionalidade do capitalismo industrial do início do século foi que deslocou para o mercado “o eixo explicativo de manutenção do sistema; e era nesse eixo que comunicação, cultura e poder interagiam. Nele, o receptor se encontrava reificado por completo” (2002:20).

Mesmo nessas abordagens, cujo olhar se desloca para a eficácia dos meios e daquilo que é transmitido por eles, ainda prevalece o caráter dominante de um emissor frente a um receptor indefeso (FRANÇA, 2006:63). Por mais que a teoria crítica signifique um avanço em relação ao modelo funcionalista, como nos diz Fernando Resende (2004), ela ainda se apresenta como reducionista uma vez que acredita num poder intrínseco à mensagem e se preocupa com as influências que essa exerceria sobre o público receptor. Para o autor, a teoria crítica cumpre o papel de denunciar o uso ideológico dos meios mas “não os desinstrumentaliza porque insiste em ver o jornalismo como objeto, no caso, lugar de produção de bens a serem consumidos” (RESENDE, 2004:4).

Mais recentemente, a Teoria do Agendamento, também conhecida como Agenda Setting, tem colocado em cena nos estudos da comunicação aspectos internos ligados à rotina de trabalho e produção jornalísticas. Por essa hipótese, os meios de comunicação pautam os assuntos que devem ser discutidos pela população (TRAQUINA, 2001). O termo “Agenda Setting” foi usado pela primeira vez no começo da década de 70 por Maxwell McCombs e Donald Shaw para se referir ao poder que a mídia exercia na formação da opinião do eleitorado por conta das questões em pauta nas campanhas políticas em detrimento da identificação partidária. Numa revisão dessa teoria, vinte anos mais tarde, os autores refletem que

o agendamento é consideravelmente mais que a clássica asserção que as notícias nos dizem sobre o que pensar. As notícias também nos dizem como pensar nisso. Tanto a seleção de objetos que despertam a atenção como a seleção de enquadramentos para pensar esses objetos são poderosos papéis de agendamento (McCOMBS e SHAW apud TRAQUINA, 2001:33).

Em linhas gerais, a Teoria do Agendamento coloca o jornalista no papel de construtor da realidade (TRAQUINA, 2001). Mas o maior mérito dessa abordagem, como reconhece Vera França (2006), apesar de suas limitações, é o de ajudar a derrubar o mito da imparcialidade na profissão, segundo o qual a produção sofreria apenas condicionamentos de ordem externa (dos fatos, da sociedade, do patrão, da ideologia). Como diz Nelson Traquina: “Só a cegueira provocada pela ideologia jornalística pode explicar que alguns jornalistas insistam em pretender que seu trabalho se limite à identificação dos fatos e à simples escolha e transmissão de relatos” (2002:46). No entanto, em todas essas abordagens descritas até aqui, uma questão de fundo prevalece: de uma maneira ou de outra, a comunicação é vista de uma perspectiva meramente

técnica, quase matemática, como um sistema linear de transmissão de mensagem e esse é o maior equívoco do paradigma informacional.

O panorama das teorias diversas nos estudos da Comunicação se completa ainda com a perspectiva dos Estudos da Recepção, que ganhou corpo dos anos 1980 para cá, e na América Latina influenciou as pesquisas no campo da comunicação e nas teorias de autores como Jesús Martín-Barbero e Nestor García Canclini. Essa abordagem tanto critica o paradigma informacional quanto identifica um sujeito capaz de oferecer resistência aos propósitos do emissor, negociando com este e fazendo outras leituras do que lhe é ofertado a partir de seus próprios interesses (FRANÇA, 2006). Ao colocar o receptor em cena como um sujeito ativo, os Estudos da Recepção oferecem um outro lugar para se pensar a comunicação, dessa vez, como um processo.

Quanto aos meios de comunicação, por essa perspectiva, eles são vistos não apenas como veículos mas como espaços de construção de valores (SOUSA, 2002). “Tais espaços são ao mesmo tempo de negociação e de debates, já que os valores, longe de serem expressão de sentido dado apenas pelo produtor ou pelo receptor, são o que exprimem o processo mesmo no qual ocorrem” (SOUSA, 2002:35). Assim, recorrendo a Martín-Barbero, entendemos a comunicação com base nas práticas sociais elencadas aqui como cultura:

Cabe repensar não só o uso dos meios senão a estrutura mesma da comunicação, partindo não de puros conceitos comunicativos, mas de modos de viver, fazer, modos de perceber na realidade os diferentes impugnadores, questionadores, ainda que essa impugnação e esse questionamento (...) não sejam claros, diáfanos e estejam atravessados pela ambigüidade, pelo conflito (MARTÍN-BARBERO apud SOUSA, 2002:35).

Então, onde se daria essa resistência? Em que lugar na comunicação estariam postas as condições para a disputa de sentidos e a produção de subjetividades? Para tentar responder a essas questões, é importante que se reconheça que as relações entre cultura contemporânea e sociedade, práticas de dominação e resistência culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais, tornam-se mais evidentes com a entrada em cena, ainda na década de 1960, dos estudos culturais britânicos. Como nos diz Douglas Kellner:

Os estudos culturais britânicos situam a cultura no âmbito de uma teoria da produção e reprodução social, especificando os modos como as formas culturais serviam para aumentar a dominação social ou para possibilitar a resistência e luta contra a dominação (...) Baseando-se no modelo Gramsciano de hegemonia e contra-hegemonia, os estudos culturais analisam

as formas sociais e culturais hegemônicas de dominação e procuram forças “contra-hegemônicas” de resistência e luta (2001:48).

Dessa forma, pode-se dizer que os estudos culturais britânicos puseram a cultura em lugar central (HALL, 1997), exercendo um papel chave para a reconfiguração dos espaços de poder. Assim diz Stuart Hall, um dos expoentes dos Estudos Culturais Britânicos, ao se referir aos textos seminais dos estudos assinados por Raymond Williams (“Cultura e sociedade”), Richard Hoggart (“As atualizações da cultura”) e E.P. Thompson (“A formação da classe operária inglesa”):

Eles não apenas levaram a “cultura” a sério, como uma dimensão sem a qual as transformações históricas, passadas e presentes, simplesmente não poderiam ser pensadas de maneira adequada. Eram em si mesmos “culturais”, no sentido de ‘Cultura e Sociedade’. Eles forçaram seus leitores a atentar para a tese de que, “concentradas na palavra cultura, existem questões diretamente propostas pelas grandes mudanças históricas que as modificações na indústria, na democracia e nas classes sociais representam de maneira própria e às quais a arte responde também, de forma semelhante (2009:125).

Vale levar em consideração ainda a definição de Raymond Williams de cultura como uma “estrutura de sentimento”, onde o palpável e o inefável, o objetivo e o afetivo se encontram (EAGLETON, 2005). Não à toa, os dois primeiros parágrafos do primeiro ensaio importante de Williams – “Culture is Ordinary” – narram em detalhes e em primeira pessoa uma viagem de ônibus que mistura cenários urbanos, paisagens, catedrais e Montanhas Negras às memórias subjetivas do narrador, como que para antecipar o pensamento do autor de que cultura é, a um só tempo, realidade material e experiência vivida (CEVASCO, 2001).

É o próprio Hall quem nos chama a atenção para essa centralidade da cultura, quando a “cultura penetra em cada recanto da vida contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo” (1997:22). Aos poucos, a cultura deixa de ser vista como um elemento acessório da dimensão político-ideológica e passa então a ser resgatada como agente no processo de negociação de poder (SOUSA, 2002:26). Assim, podemos dizer que o interesse central dos Estudos Culturais é perceber onde se dá a “interseção das estruturas sociais com as formas e práticas culturais” (ESCOSTEGUY, 2010:49).

Vale pontuar aqui que, na América Latina, os Estudos Culturais emergem mais fortemente nos anos 80, num momento de redefinição política e cultural, quando ocorre uma redemocratização da sociedade e se sobressai uma ação intensa dos movimentos

sociais organizados, fazendo com que intelectuais elaborem análises críticas sobre a vida cultural contemporânea. Para Ana Carolina Escosteguy (2010), apesar de partilhar o mesmo objeto (isto é, a relação entre comunicação e cultura) e certa afinidade teórica com os estudos culturais britânicos, a vertente latinoamericana guarda peculiaridades que valem a pena ser demarcadas.

De acordo com a autora, enquanto na Inglaterra o objeto de interesse mais forte é a análise de textos, na América Latina a atenção recai sobre a “análise de práticas sociais no âmbito do popular”. Desse modo, são focos de interesse todas as práticas e formas simbólicas decorrentes de movimentos de participação, a exemplo do movimento negro ou feminista, de associações comunitárias, comunidades eclesiais de base, movimentos em defesa da moradia e direitos civis, do meio ambiente, dos direitos humanos, entre outras esferas de reivindicação. Dessa maneira,

passaram a entrar em cena interesses que extrapolavam o mundo estrito do trabalho, despertando outras dimensões da cultura. O surgimento desses novos atores sociais colocou em xeque a cultura política tradicional. O reconhecimento dessas experiências coletivas, que incluíam práticas do viver cotidiano e interesses situados num campo mais vasto do que o da produção, renovaram o âmbito do político (ESCOSTEGUY, 2010:52).

Nesse cenário, a Cidade, como espaço de comunicação onde as mudanças cotidianas acontecem, e com toda a conotação política que carrega, também se torna centro de interesse e uma temática recorrente para os estudos culturais. É ainda em meio a essa nova conjuntura política e cultural que acontece, na década de 1980, uma mudança de paradigmas nas ciências sociais e nas humanidades que passou a ser conhecida como “virada cultural” e que traz para o centro da cena um interesse pela linguagem como discurso e construção de sentidos. Como apresentou Stuart Hall:

Uma revolução conceitual de peso está ocorrendo nas ciências humanas e sociais. Isso vai muito além da aprendizagem que nos leva a pôr as questões culturais numa posição mais central, ao lado dos processos econômicos, das instituições sociais e da produção de bens, da riqueza e de serviços – por mais importante que seja essa mudança. Refere-se a uma abordagem da análise social contemporânea, que passou a ver a cultura como uma construção constitutiva da vida social (1997:27).

Nessa perspectiva, não apenas as coisas mas os processos econômicos, políticos, sociais devem ser entendidos como práticas culturais e discursivas (HALL, 1997). Por outras palavras, o significado é construído na, e através da, linguagem, dependendo portanto de mapas conceituais que estabeleçam uma relação entre as coisas e o mundo.

Para Stuart Hall (2009a), a relação entre as coisas, os conceitos e os sinais está no cerne da produção de sentido na linguagem e o processo que liga esses três elementos é o que pode ser chamado de representação.

Reconhecendo “o papel constitutivo da cultura e das representações nas relações sociais” (ESCOSTEGUY, 2010:20) e na trilha de um jornalismo que não apenas transmita informação mas que também produza diálogo, vale recorrer ao “dialogismo” do filósofo russo Mikhail Bakhtin (2010), para quem nós somos atravessados pelas práticas que nos antecedem e por aquelas que nos sucedem. Se dialogia diz respeito a um processo de interação discursiva que não se esgota em si mesmo (RESENDE, 2009), pode-se argumentar que uma das mais importantes funções da língua está justamente na sua atividade social. E, nesse sentido, é necessário considerar o Outro já que nenhuma voz fala sozinha mas é dependente de uma inter-relação. Ou seja, o discurso só ganha sentido na forma das enunciações concretas de determinados falantes em uma relação de troca. É somente nessa relação dialógica que os discursos se reconfiguram e as narrativas se constroem (RESENDE, 2009).

Para Bakhtin (2010), todo signo lingüístico carrega discursos ideológicos e toda ideologia tem valor semiótico, sendo as relações sociais carregadas de discursos ideológicos. Dentro das teorias da lingüística, vale chamar a atenção para a “dupla crítica bakhtiniana”, uma das grandes contribuições de Mikhail Bakhtin ao pensamento lingüístico contemporâneo. Bakhtin tanto criticava o que ele chamou de “objetivismo abstrato” – que apontava que a função da linguagem é comunicar ignorando a ideia de disputa de sentidos intrínseca aos signos – quanto a percepção da língua como uma atividade mental em que a origem do signo estaria no sujeito e não nas lutas de classe, denominado por ele de “subjetivismo idealista”.⁶ Ao analisar a obra de Mikhail Bakhtin, Bárbara Weedwood (2002) aponta por que a palavra-chave na lingüística do pensador russo é diálogo. Para Bakhtin,

Só existe língua onde houver possibilidade de interação social, dialogal. A língua não reside na mente do falante, nem em um sistema abstrato que paira acima das condições sociais. A língua é um trabalho empreendido conjuntamente pelos falantes, é uma atividade social, uma enunciação (WEEDWOOD, 2002:152).

⁶ Ver mais sobre o assunto em *História concisa da lingüística*, de Bárbara Weedwood, São Paulo: Parábola, 2002.

Até o século XIX, a função primordial da linguagem era expressiva e sua essência estava na expressão do mundo individual do falante/locutor. A língua era a capacidade da fala de auto-expressão e o outro, apenas ouvinte/destinatário – um ser passivo que não era nada mais que um receptor do discurso. Bakhtin vai chamar a atenção para o fato de que, quando se trata de pensar o processo discursivo (que se dá a partir da experiência, do contato, da troca), a reprodução desse esquema unilateral não pode ser levada em conta, uma vez que, ao perceber o significado do discurso, todo ouvinte ocupa em relação a ele uma posição responsiva: “concorda ou discorda do discurso, completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo” (BAKHTIN, 2010:271).

Concordando com o filósofo, entendemos a palavra como uma espécie de “ponte” entre os sujeitos. “Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre meu interlocutor” (BAKHTIN, 1999:113). Para ele,

na realidade, toda palavra comporta ‘duas faces’. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede ‘de’ alguém, como pelo fato de que se dirige ‘para’ alguém. Ela constitui justamente ‘o produto da interação do locutor e do ouvinte’. Toda palavra serve de expressão a ‘um’ em relação ao ‘outro’. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise em relação à coletividade (BAKHTIN, 1999:113).

Voltando às questões que nos trouxeram até aqui, pode-se dizer portanto que, no fenômeno da comunicação visto como um processo dialógico e não preso a esquemas unilaterais, o lugar da resistência se dá nas narrativas. Diante dessa premissa, mas levando em conta o tom desafetado dos meios de comunicação de massa que hoje refletem a pobreza de uma atualidade tecnológica sem compaixão para com a fragilidade do homem moderno (MATOS, 2002), o caminho que nos aponta Vera França – e que se transforma no ponto de partida desta dissertação – é o de sujeitos em relação.

É mais que a ação de produzir/receber discursos, é menos que sua ação no mundo. É a ação de afetar e ser afetado pelo outro através de materiais significantes. É produzir/consumir discursos, representações, sentidos para e em decorrência do outro – e sofrer junto com ele (embora não necessariamente igual a ele) as conseqüências (FRANÇA, 2006:86).

Trata-se, portanto, de entender comunicação por um novo paradigma, que se distancia léguas do informacional mas também extrapola o paradigma cultural, indo além das características internas ao texto. O que a autora propõe é localizar nos textos as marcas de quem fala, a maneira como os sujeitos produzem, atuam, respondem. É nessa

arqueologia discursiva que se evidenciam as estratégias do jogo narrativo e se produzem relações. Eis o esforço investigativo da nossa pesquisa. Recorrendo mais uma vez a Bakhtin (2010), é importante argumentar que a vontade discursiva se materializa na escolha dos gêneros a partir dos quais o “falante” constrói o seu enunciado.

Assim, aplicando essa premissa ao discurso jornalístico, pode-se argumentar que não existe apenas uma forma de narrar. E se o modo narrativo depende exatamente das escolhas, uma alternativa passa exatamente pela relação dialógica, onde os limites se diluem, a expressão de um se dissemina no discurso do Outro e o contexto emoldura esse discurso (BAKHTIN, 2010). Nessa perspectiva, entender a narrativa jornalística como produtora de gestos ou práticas significantes que provocam sentidos que geram relação, é pensar o jornalismo pelo viés dos afetos – uma vez que se trata de afetar e ser afetado pelo outro – ou ainda pensar a comunicação por um “paradigma relacional”, como estamos propondo chamar aqui.

Vera França (2002) já apontava para uma perspectiva relacional do jornalismo alertando para o fato de que a comunicação

compreende um processo de produção e compartilhamento de sentidos entre sujeitos interlocutores, realizado por meio de uma materialidade simbólica (da produção de discursos) e inserido em determinado contexto sobre o qual atua e do qual recebe os reflexos (2002:27).

Concordando com França, podemos dizer ainda que, enquanto no paradigma informacional a comunicação tem como fim a transmissão da mensagem de um emissor para um receptor, pelo “paradigma relacional”, os sujeitos são vistos como produtores de sentido e o circuito da comunicação só se completa na interseção de “três dinâmicas básicas”: a relação entre os interlocutores, as práticas discursivas e o contexto. Por outras palavras, o “paradigma relacional” entende que comunicação é ato complexo onde os sujeitos estão em constante processo de diálogo possibilitado pela arte da narrativa.

É esse também o caminho apontado por Cremilda Medina (2003) ao se referir à presença de uma poética dos sentidos e ao privilégio dos afetos nas narrativas como o salto para um outro jornalismo capaz de romper com a racionalidade cartesiana do narrar positivista e, por isso mesmo, ser provocador de uma transformação nos sujeitos da comunicação. Enquanto no jornalismo da técnica o que importa é dar conta do

mundo, como se isso fosse praticável, Medina enxerga na narrativa dos afetos a pulsação de um outro jornalismo possível.

Uma revolução ocorre quando autor e ambiente do relato, autor e protagonistas da ação social se enlaçam como sujeito-sujeito e não sujeito-objeto. É como se revelasse, por estalo intuitivo, que pertencemos à saga do outro e o outro se movimenta na nossa própria aventura. Perde-se então a pretensão do signo do distanciamento e a interação dos afetos constitui o signo da relação (2003:140).

O jornalismo dos afetos – esse em que as barreiras da pretensa objetividade se diluem em favor do envolvimento emocional com a narrativa e do relacionamento sujeito-sujeito (MEDINA, 2008) – é um indicativo para se pensar a comunicação pelo “paradigma relacional” em contraponto ao “paradigma informacional”.

1.4 Narrativas cartão-postal X Narrativas do avesso

É preciso exercitar o olhar para a evidência de que, se existem as narrativas que enquadram a cidade, também localizamos no jornalismo narrativas que se deixam contagiar pela desordem das ruas e seus múltiplos sentidos, onde a escritura nos desafia e desorienta. No primeiro caso, estamos diante de textos que chamaremos aqui, para efeitos ilustrativos, de “narrativas cartão-postal”, tradicionalmente aceitas pelo discurso hegemônico e que não permitem os restos, as ruínas, o lixo, a sobra. De outra parte, em vez dos relatos neutros e imparciais, o que se revela são narrativas compostas por uma pluralidade de linguagens e significados que desenham o universo urbano e dão a ver a cidade que escapa para além da moldura. À essa outra maneira de narrar, que também localizamos no próprio campo do jornalismo, nós nomearemos “narrativas do avesso”⁷, e não apenas por ser o contrário do postal e mostrar as muitas cidades que existem para além da cidade visível e do lugar comum. Mas porque, na própria narrativa, rompem com as bordas do discurso jornalístico rígido provocando, por si, um estranhamento, uma diferença, um sentido oposto.

Vejamos esta narrativa:

⁷ Fernando Resende (2002a) desenvolveu uma tese sobre o *Olhar às Avestas*, onde o autor propõe ampliar o universo teórico e prático no qual o discurso jornalístico está inserido, a partir do modo como as histórias são narradas. Não por acaso, o termo guarda uma semelhança com as “narrativas do avesso”. Ambas as pesquisas partem do pressuposto de que a narrativa é lugar de encontro e tomam como objeto de análise textos jornalísticos que, em sua própria tessitura, trafegam pela via contrária às narrativas engessadas do jornalismo hegemônico e se apresentam abertas ao diálogo.

Eram quase nove da manhã, de uma sexta-feira de março, e a rua em frente ao palanque montado no Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, ainda estava vazia. No palco, Wagner Nicácio, presidente de uma das associações de moradores da região, passava instruções de última hora: "Nilson, corre aqui! É melhor comprar mais balão, mais uns quinze pacotes. Tudo branco, viu? Vai, anda logo!" Dali a pouco, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva chegaria ao local para anunciar o início da segunda fase das obras do Programa de Aceleração do Crescimento, o PAC, no Rio de Janeiro. ("Elos perdidos", Revista *piauí*, nº 22, julho de 2008, página 24).

Ao iniciar a narrativa com a expectativa dos moradores de uma favela carioca às vésperas da visita do presidente da República, a jornalista puxa o fio de um embaraçado novelo. Para tanto, recorre a seus próprios repertórios, deixando vir à tona o que observou em campo, os diálogos, o clima, os gestos, o conflito, as expressões, ao mesmo tempo em que a própria tessitura da informação nos diz muito sobre os contrastes urbanos. É pela narrativa que o leitor fica a par das intrincadas relações que movem a cidade e que aqui têm como protagonistas governantes, polícia, traficantes e associações de moradores das favelas.

O texto se vale de múltiplas vozes e não se detém apenas às falas aspeadas para compor o perfil dos entrevistados, tornando assim muito mais intrigante cada personagem – como os seres humanos o são de fato. Nesse tipo de narrativa, nada impede, por exemplo, que Rosângela Praxedes, moradora do Morro do Alemão que pleiteava uma das vagas nas obras do PAC, seja apresentada não apenas como um número entre as 100 mulheres que madrugaram numa fila. Mais revelador é saber que ela “jantou arroz, feijão e fígado com batata em companhia do filho e da nora, assistiu à novela e saiu de casa com um farnel: biscoito, água, cadeira de praia, travesseiro e cobertor” (Revista *piauí*, nº 22, julho de 2008, página 25).

Esses detalhes, longe de diminuir a precisão e o caráter informativo do relato jornalístico, fazem parte do processo de produção de sentidos característico da “linguagem” e que, como tal, integram também o discurso jornalístico. Como nos ensina Fernando Resende, “não há como pensar a linguagem jornalística tão-somente sob uma rígida perspectiva do contexto factual no qual ela se processa” (2002b:75). Isso porque o discurso jornalístico não se constitui apenas da palavra objetiva mas de universos sógnicos que representam e significam. Ou seja, a linguagem constrói realidades.

Se nas “narrativas cartão-postal” a realidade objetiva é a única que tem vez, nas “narrativas do avesso”, os muitos possíveis que extrapolam a moldura da cidade são

levados em conta. Pensando com Rosana de Lima Soares (2009), podemos dizer que as margens da palavra delineiam a cidade assim como as margens de um quadro definem o que está no seu interior. Mas afinal, se há uma moldura, ela nos serve para lembrar que, do mesmo modo que existe algo cabível no postal, é porque outras tantas paisagens ficaram de fora.

Margens podem ser pensadas enquanto molduras apontando para alcances e limites, aberturas e fechamentos. Moldura como aquilo que é, ao mesmo tempo, contorno e ruptura, como aquilo que demarca um campo e, ao fazê-lo, deixa de fora outras tantas possibilidades (2009:54).

Nesse sentido, o discurso emoldurado estabelece margens “entre os ditos e os não ditos, entre lacunas e vazios” (idem:50). Na narrativa tomada de exemplo aqui, ao surgirem no texto, as marcas do percurso percorrido pelo jornalista nos dão pistas de outras possibilidades, ressignificam a notícia. Como se pode perceber neste outro trecho onde até mesmo uma não-entrevista, que numa “narrativa cartão-postal” seria banida como supérfluo, é usada para enriquecer a informação:

Quem conhece o coronel de infantaria Carlos Roberto Sucha diz que ele é um homem alto, de pele e olhos claros, na faixa dos 50 anos. Em 2003, apresentou uma dissertação de mestrado em relações internacionais na Universidade de Brasília sobre imagem, motivação e comportamento do Estado. Diretor do Departamento de Segurança da Presidência da República, ele é o responsável por zelar pela integridade física de Lula, o que inclui planejar suas viagens, montar estratégias para as visitas, gerenciar crises e dar assessoria em assuntos militares e de segurança. (*O coronel Sucha não quis ser entrevistado.*) (“Elos perdidos”, Revista *piauí*, nº 22, julho de 2008, página 26) (*grifos meus*)

Por esse modo de narrar, o jornalista não se contenta apenas com uma realidade aparente mas desdobra a narrativa em muitas camadas que se interpõem umas às outras, dando novos significados ao fato. Esse plural que há no texto, a descrição das cenas, o ritmo fluido, o contexto, o trabalho de linguagem para compor cada personagem e, acima de tudo, os rastros deixados pelo jornalista tornam-se assim uma recusa às “narrativas cartão-postal”.

No exemplo aqui apresentado, o factual é relativizado. Nele, o que se pretende, antes, é contar histórias de vida a partir do fato e não sobre o fato. Numa narrativa cartão-postal como muitas que trataram do episódio à época, a prioridade é sempre o factual. É o que se pode observar num rápido panorama sobre a repercussão da cobertura jornalística da visita do presidente à favela, desde os títulos – “Lula chama

Dilma de mãe do PAC” (*Folha de São Paulo*); “Lula apresenta Dilma como a mãe do PAC em favelas do Rio” (*Jornal do Brasil*); “Lula: Dilma é a mãe do PAC” (*O Estado de São Paulo*) – até os textos propriamente ditos:

Para um público de cerca de mil pessoas no Complexo do Alemão (zona norte do Rio), onde fez o lançamento das obras do PAC (Programa de Aceleração do Crescimento) em favelas fluminenses, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva apresentou a ministra Dilma Rousseff (Casa Civil) como a "mãe do PAC". Dilma é cotada como possível candidata do PT à Presidência da República em 2010 (“Em favelas do Rio, Lula chama Dilma de mãe do PAC”, *Folha de São Paulo*, 7 de março de 2008).

Ao discursar no lançamento de obras do PAC na favela do Complexo do Alemão, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva chamou a ministra-chefe da Casa Civil de 'mãe' do programa (“Lula apresenta Dilma como ‘mãe do PAC’ em favelas do Rio”, *JB edições on line*, 7 de março de 2008).

“O presidente Luiz Inácio Lula da Silva chamou a ministra chefe da Casa Civil, Dilma Rousseff, de "mãe do PAC" (Programa de Aceleração do Crescimento) durante a inauguração das obras de saneamento e habitação no Complexo do Alemão, no Rio. "A Dilma é uma espécie de mãe do PAC. É ela que cobra, junto com o Marcio Fortes (ministro das Cidades), se as obras estão andando. E agora vocês também vão ver o que é ser cobrado pela Dilma", disse o presidente em discurso. A ministra Dilma Rousseff estava também no palanque, porém mais afastada do presidente e foi puxada por Lula para ficar ao seu lado (“Lula – Dilma é uma espécie de mãe do PAC”, *O Estado de São Paulo*, 07 de março de 2008).

A ministra-chefe da Casa Civil, Dilma Rousseff, cotada para ser candidata do PT à sucessão do presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 2010, esteve ontem no centro das atenções da visita às favelas beneficiadas pelo Programa de Aceleração do Crescimento (PAC). Nos palanques montados no Morro do Alemão e na Favela da Rocinha, onde esteve acompanhado por ministros, deputados e senadores, o presidente apresentou Dilma como sendo a "mãe do PAC". Apesar disso, Lula chegou a afirmar no Complexo do Alemão que as obras não teriam qualquer caráter eleitoral (“Lula no Rio: Ministra-chefe da Casa Civil, possível candidata do PT à sucessão, vai para a frente do palanque”, *O Globo*, 08 de março de 2008).

Com pequenas variações, as narrativas seguem, todas elas, uma fórmula. Inclusive na matéria da Revista *piauí*, essa declaração não passou em branco:

Os alto-falantes tocaram uma versão instrumental do samba “O Morro não tem vez”. Foi exibido um vídeo sobre os projetos para a favela. "A Dilma é uma espécie de mãe do PAC", disse o presidente no discurso. "Ela é a companheira que coordena o PAC. É ela quem vai cuidar, que vai acompanhar." Foi a primeira vez que Lula associou explicitamente a ministra ao Programa (“Elos perdidos”, Revista *piauí*, nº 22, setembro de 2008, página 27).

Não podia ser diferente. Pelos critérios que definem notícia como “o relato de um acontecimento factual, inscrito na realidade histórica e, logo, suscetível de

comprovação” (SODRÉ, 2009:71)⁸, a declaração merecia realmente um destaque na cobertura jornalística factual. Basta lembrar que, se analisarmos o episódio com as lentes do futuro, ela viria a se tornar, dois anos mais tarde, uma das falas mais repetidas durante campanha presidencial de 2010, servindo tanto aos discursos da candidata oficial quanto de seus adversários.

Não ignoramos o papel do jornalismo enquanto portador de um noticiário factual. Tampouco minimizamos as rotinas a que o jornalista está submetido, as pressões do tempo, os ditames ideológicos dos veículos ou mesmo as diferenças conceituais e pragmáticas entre jornais, revistas e o jornalismo eletrônico, incluindo aí, as novas mídias e o jornalismo on line. Seria ingenuidade desconsiderar o tempo de apuração e mesmo os propósitos em um e outro casos. Mas partimos da suposição de que há muitas histórias em uma e muitos caminhos para se tomar no momento de narrá-las.

Além disso, é sempre oportuno ressaltar que esta pesquisa segue na contramão da ideia de um fazer jornalístico que tem como característica primeira apenas mostrar os fatos do cotidiano, “como se o próprio fato não trouxesse variáveis outras que, muitas vezes, o desconstroem e ampliam seu sentido” (RESENDE, 2002b:67). Narrar é, antes de mais nada, significar. Pensando por essa lógica, continuemos averiguando no jornalismo impresso contemporâneo narrativas que tentam dar conta de uma cidade polifônica em textos-labirintos que oferecem inúmeros percursos e caminhos em fuga justamente por estender uma dimensão poética à própria informação jornalística. Da mesma maneira, tomemos o jornalismo de múltiplos sentidos, os preferenciais, os não-preferenciais, os de duplo fluxo, aquele que abre passagem para outras paisagens através de pistas, rastros, vestígios deixados na própria tessitura narrativa.

⁸ Muitas são as definições de notícia. O próprio Muniz Sodré já disse a respeito da notícia: “é todo fato social destacado em função de sua atualidade, interesse e comunicabilidade” (1987:8). José Marques de Melo, para quem “classificar gêneros jornalísticos é o maior desafio”, arrisca que notícia trata-se do “relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social” (1994:65) enquanto Luiz Amaral define notícia como “a informação atual, verdadeira, carregada de interesse humano e capaz de despertar a atenção e a curiosidade de grande número de pessoas” (1982:60). Mas há também definições menos ortodoxas, como a de Ricardo Noblat: “notícia na verdade é tudo que os jornalistas escolhem para oferecer ao público” (2006:31)

CAPÍTULO II – O texto na era da autoridade da técnica

O primeiro armário que se abriu por minha vontade foi a cômoda. Bastava-me puxar o puxador, e a porta, impelida pela mola, se soltava do fecho. Lá dentro ficava guardada minha roupa. Mas entre todas as camisas, calças, coletes, que deviam estar ali e dos quais não sei mais, havia algo que não se perdeu e que fazia minha ida a este armário parecer sempre uma aventura atraente. Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então, deparava com as minhas meias que ali jaziam amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de um bolso. Nada superava o prazer de mergulhar a mão no seu interior tão profundamente quanto possível. E não apenas pelo calor da lã. Era o ‘trazido junto’ (*das Mitgebrachte*), enrolado naquele interior que eu sentia na minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundeza. Quando encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha a desembulhar o ‘trazido junto’ de seu bolso de lã. Eu o puxava cada vez mais próximo de mim até que se consumasse o espantoso: ‘o trazido junto’ tinha sido totalmente extraído do seu bolso, porém este último não estava mais. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, o envoltório e o envolvido, o ‘trazido junto’ e o bolso, eram uma única coisa e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido⁹ (Walter Benjamin).

Se, no início do período moderno, Walter Benjamin (1994a) decretou que a arte de narrar estava em vias de extinção, é oportuno retomar a discussão num momento em que o admirável mundo das novas tecnologias mexe com a paisagem das cidades, altera formas e locais de encontro e modifica, uma vez mais, as narrativas. Com a aceleração da técnica, o filósofo chamava a atenção para o fato de nos ser tirada a possibilidade de transmitir experiência ao modo tradicional onde o narrador era visto como um homem que sabia dar conselhos. Dizia o filósofo:

(...) se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (Benjamin, 1994a:200).

⁹ Trecho de “Schränke”, em alemão, “Armários”, que faz parte da obra *Infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin. O texto é citado por Jeane-Marie Gagnebin, em artigo intitulado *Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?*, que integra o dossiê sobre Walter Benjamin da Revista da USP (2010). Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/15/04-klaus.pdf> e acessado em outubro de 2011, numa tradução ligeiramente modificada, segundo a autora. Na edição da Editora Brasiliense, “das Mitgebrachte”, aqui “trazido junto”, é traduzido como “tradição”. Nesta pesquisa, tomamos a leitura de Jeane-Marie Gagnebin.

A experiência era, portanto, a fonte da narrativa tradicional. Mas com as transformações históricas surgidas com a modernidade e a perda do sentido de comunidade, o modelo tradicional de narrar acabou. Uma vez negada a possibilidade de intercambiar experiências, então, não seria mais possível narrar da forma como se concebia até então. Assim, o autor apontava primeiro o romance e depois – e mais ainda – a informação como os responsáveis pela morte da narrativa. E atribuía ao surgimento da imprensa o destaque dado a uma forma de comunicação que era ameaçadora por já apresentar os fatos carregados de explicação.

No entanto, é preciso ter em mente que esse é o pensamento que Walter Benjamin dirige ao jornalismo que só se considera legítimo se posto a serviço da informação pura e para o qual interessa o fato em si. Há que se concordar com o autor quando diz que a informação jornalística rápida, efêmera e factual não combinaria em nada com as estruturas lentas e duradouras da narração tradicional. Descartável, tal informação dura apenas o tempo de ser substituída por outra informação e mais outra e assim sucessivamente. “A informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’” (BENJAMIN, 1994a:168). E, desse modo, tira do leitor a possibilidade de ler nas entrelinhas, de apreender o que não está dito, negando-lhe quaisquer possibilidades de interpretação. Já a narrativa, nas palavras do escritor, não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada: “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994a:205).

Ao discutir a problemática levantada por Benjamin, Fernando Resende (2009) sugere que o ato de narrar não deriva apenas da oralidade mas é fruto da necessidade de compreensão do mundo. De acordo com Norval Baitello Jr., narrativizar significa “atribuir nexos e sentidos, transformando os fatos captados por sua percepção em símbolos mais ou menos complexos” (BAITELLO apud RESENDE, 2009:34). Sendo assim, se consideramos o jornalismo como uma prática que atribui sentido ao mundo dando vida, inclusive, aos sujeitos, que conta histórias e, portanto, relata experiências, e que se justifica também quando não sucumbe ao factual, podemos imaginar, contrariando o que diz Benjamin, que a narrativa não é incompatível com a informação. Concordando com Resende, acreditamos que a narrativa pode estar na matéria de jornal, na reportagem e em outros relatos midiáticos que, de alguma maneira, “recontam e

criam sentido – e, portanto, narram experiências do homem no mundo” (RESENDE, 2009:34).

Por outro lado, seria reducionista afirmar que o autor de *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* estivesse apenas a lamentar o fim da narrativa tradicional. Naqueles anos 40, quando o texto foi escrito, Walter Benjamin indicava outros caminhos possíveis para a narrativa que pudessem ser trilhados a partir dos restos e das sobras. Seriam justamente os “cacos”, as “migalhas”, a capacidade de narrar a partir dos vestígios, que permitiriam ao homem uma alternativa ao ocaso das grandes narrativas (GAGNEBIN, 2010). Eis a descoberta. Os rastros, a descrição das circunstâncias, os detalhes, as pequenas coisas aparentemente desimportantes, uma certa “significação do insignificante” estão presentes na história do narrador e de muitas maneiras na coisa narrada e aí residiria a potência narrativa, inclusive no jornalismo.

Ao recorrer ao pensamento de Walter Benjamin sobre narrativa e informação para refletir sobre o contemporâneo, queremos dizer que, na sociedade da informação, onde o que importa é a “ganância da velocidade de circulação” (MARTÍN-BARBERO, 1997:59), as narrativas da imprensa padecem de um mal semelhante ao que o filósofo vaticinava. O excesso de notícias, todas elas narradas de um modo muito parecido, escritas de forma meramente técnica, burocrática, relatorial, para dar conta de tudo ao mesmo tempo, dispensam o leitor de pensar.

Os meios de comunicação, com todos os recursos que lhes são disponíveis hoje, exploram os acontecimentos à exaustão e o público é submetido a uma enxurrada de notícias como em nenhuma outra época. Mas “os princípios da informação jornalística (novidade, brevidade, clareza e, sobretudo, ausência de qualquer correlação entre as notícias, tomadas uma a uma)” (BENJAMIN apud QUÉRÉ, 2005:22-23), se considerados ao pé da letra como na maior parte dos casos, só contribuem para fazer com que o público não incorpore aquelas informações à sua própria experiência, escape dos acontecimentos e não se afete com o que recebe.

Nesse sentido, do ponto de vista epistemológico, há um desafio que se coloca para os estudos da comunicação: levar em conta um caráter dos meios que extrapole o racional em direção ao afetivo, no sentido que vimos conceituando aqui. Ou seja, para além da razão instrumental e das tentativas de apreensão objetiva da realidade, considerar as práticas sociais como produtoras de sentido e recuperar as narrativas como produtoras de saber. De acordo com Muniz Sodré, o desafio epistemológico e metodológico da comunicação enquanto práxis social passa a ser, portanto, o de

suscitar uma compreensão, isto é, um conhecimento e ao mesmo tempo uma ampliação do que se conhece, na medida em que os sujeitos implicados no discurso orientam-se, nas situações concretas da vida, pelo sentido comunicativamente obtido (2006:15).

Se entendemos o jornalismo pelo viés dos afetos, é no mínimo contraditório pensá-lo como um campo meramente informacional, muito embora o desejo de ser “informacional” seja um dos pilares da prática jornalística hegemônica. No entanto, ao contrário do que costuma dizer de si, o jornalismo põe sujeitos em relação justamente quando narra o mundo com toda a sua carga de subjetividades. Dessa maneira, cabe perguntar, embora não se esperem respostas objetivas: Na era das tecnologias, qual o lugar ocupado pelo texto que valoriza uma dimensão humana no modo de narrar as notícias? Existe uma potência no afetivo capaz de provocar uma emancipação através da comunicação? E, ainda, em que medida as “narrativas do avesso”, cujas tessituras não abrem mão de sua dimensão poética, conseguem provocar alguma transformação no social?

A crítica que aqui empreendemos ao paradigma informacional, que institui a comunicação como mera transferência de dados ou informação, dá-se porque essa visão de mundo parece ignorar o papel do discurso como prática social e o da cultura em sua dimensão política. “O corolário desse modelo é a consolidação da informática como espírito da sociedade contemporânea” (SODRÉ, 2006:65). E, para nós, nem o aparato tecnológico nem o excesso de informação deveriam substituir a narrativa como o espaço estratégico para colocar os sujeitos em relação. O texto que sucumbe à técnica, esse sim, reduz a potência da narrativa.

Por outro lado, valorizando a narrativa como mediação (RESENDE, 2002a) e na tentativa de mapear na imprensa estratégias narrativas que se opõem a cidade desumana que está posta no espaço urbano (FOLLAIN DE FIGUEIREDO, 1999), sugerimos seguir a pista de Walter Benjamin de que o texto que se aproveita dos vestígios deixa margem para a compreensão dos acontecimentos, para além dos fatos brutos. Como na metáfora sobre a gaveta e as meias que abre este capítulo, a força da narrativa jornalística dos tempos atuais pode estar no avesso, no “trazido junto”, no jogo que se estabelece entre o que está dito e as ausências e acaba por construir uma terceira coisa. “Dito em outras palavras, sem a presença do vazio, sem a presença da ausência, não poderia haver este jogo da significação que constitui a cultura” (GAGNEBIN, 2010:46).

Nessas “narrativas do avesso”, podem se localizar as marcas de um narrador que seja a um só tempo “escritor” e “escrevente”, como denominava Roland Barthes (1999), produtores de textos onde quase tudo esteja a serviço da narrativa, inclusive a informação. Barthes afirmava que sua época daria à luz um tipo bastardo de narrador, o “escritor-escrevente”. Antes de prosseguir com as características de um e de outro tipo de narrador, é preciso entender que “a palavra é de ressonância completa” (BARTHES, 1999:32), ela existe para além do uso que se faz dela, tem eco, gera repercussão.

No entanto, de acordo com Roland Barthes, para o escrevente, a palavra é uma atividade. Para o escritor, ao contrário, palavra é gesto (1999). Enquanto para o escritor, o real lhe serve apenas de pretexto, ele nunca pode explicar o mundo, ou pelo menos, quando finge explicá-lo, é “somente para aumentar sua ambigüidade” (1999:33), os escreventes insistem em buscar um fim – seja o de testemunhar, explicar ou mesmo ensinar algo.

Barthes resume as diferenças entre os dois “ofícios” de maneira inequívoca. Para ele, escrever é um verbo intransitivo. Os escreventes, por sua vez, são homens transitivos. Assim,

o que define o escrevente é que o seu projeto de comunicação é ingênuo: ele (...) considera que sua palavra põe termo a uma ambigüidade do mundo, institui uma explicação irreversível (mesmo se ele admite que ela seja provisória) ou uma informação incontestável (mesmo se ele se considera um modesto ensinante); enquanto para o escritor é exatamente o contrário: ele sabe perfeitamente que sua palavra, intransitiva por escolha e por labor, inaugura uma ambigüidade, mesmo se ela se dá como peremptória, que ela se oferece paradoxalmente como um silêncio monumental a decifrar, que ela não pode ter outra divisa senão as palavras profundas de Jacques Rigaut: *E mesmo quando afirmo, interrogo ainda* (BARTHES, 1999:36).

O problema é que hoje existem muito mais jornalistas escreventes para quem a palavra é mera ferramenta, “não pode ser produzida e consumida senão à sombra de instituições que têm, na origem, uma função bem diversa da de fazer valer a linguagem” (Ídem). E disso a instituição mídia em seu discurso ordenador é um exemplo concreto. Mais até do que à época em que Barthes identificou a existência – e necessidade, até – de um tipo de narrador que fosse um híbrido de escritor e escrevente, na era da autoridade da técnica, melhor seria para o jornalista assumir as duas funções – o escritor-escrevente, aquele que “provoca e conjura ao mesmo tempo” (1999:38). Eles se complementam e é justamente pela linguagem que isso se deixa ver. Afinal, como diz Barthes, “a linguagem é este paradoxo: a instituição da subjetividade” (1999:39). No

mundo do jornalismo contemporâneo, o texto seria portanto o grande trunfo para se atingir os sensíveis do mundo (SODRÉ, 2009).

2.1. Do acontecimento às mediações

Pouco antes das quatro horas de uma madrugada recente, um comboio de seis veículos encostou junto à calçada da rua Visconde de Pirajá, a mais movimentada de Ipanema, no Rio de Janeiro. A picape prata da subprefeitura da Zona Sul era seguida por um carro da Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social, uma viatura da Guarda Municipal, outra da Polícia Militar, um ônibus da prefeitura e um caminhão da companhia municipal de lixo. (...)

“Bom dia”, disse o homem da picape, “os senhores queiram se conduzir ao ônibus para nós os levarmos ao abrigo”. Um dos maltrapilhos, o que havia coberto a cabeça com a camiseta, colocou parte do rosto pra fora, esforçando-se para entender o que se passava. Resignados, os mendigos começaram a se movimentar em câmera lenta. Trôpegos de sono ou pelo evidente consumo de bebida na véspera, abaixaram-se para catar alguma coisa e caminharam em direção ao ônibus vazio (...)

Há um ano e meio, a retirada de mendigos da rua passou a integrar o Choque de Ordem, a bandeira da gestão de Eduardo Paes. A tolerância zero da prefeitura carioca se estende a cachorros e futebol nas praias, aos ônibus fora da faixa destinada a eles, aos camelôs e carros nas calçadas, e aos caminhões em determinadas vias e horários. Nada disso deu certo: basta os poucos fiscais se ausentarem (com ou sem motivos pecuniários) e cachorros, bolas, ônibus, camelôs, carros e caminhões voltam tranquilamente aos locais proibidos) (...) (“Morar na rua em Ipanema”, Revista *piauí*, nº 44, maio de 2010, página 25)

A matéria “Morar na rua em Ipanema”, publicada na Revista *piauí*, nº 44, de maio de 2010, tentava apresentar “os mendigos de um dos bairros mais ricos do Brasil e o que o poder público faz com eles”, de acordo com a chamada da reportagem assinada por Paula Scarpin. Nessa reportagem, as ruas, os bairros, a cidade do Rio de Janeiro viram cenário e personagem de uma narrativa muito além do cartão-postal. Em um texto que procurar apreender a cidade pela liguagem, tal qual um escritor-escrevente, a jornalista narra com liberdade e compromisso. De sobra, desenha uma espécie de mapa topográfico do Rio de Janeiro com uma detalhada apresentação da cidade, seus lugares-referência, seus personagens, seus homens públicos, num texto que dá a ver um relevo de cidade e de narrativas possíveis para o jornalismo dos tempos atuais.

A narrativa parte de um fato bruto (há 4.800 moradores de rua no Rio de Janeiro) para a construção de um acontecimento jornalístico pela narrativa. Tomamos aqui esses trechos da reportagem para, em um primeiro momento, evidenciar que, do

ponto de vista conceitual, acontecimento e fato são duas coisas diferentes. O fato é estático e, atravessado pela estética realista, fechado, isolado no mundo, não permite uma abordagem por uma ordem complexificada; enquanto o acontecimento produz sentido, amplia os horizontes (QUÉRÉ, 2005).

De acordo com Marialva Carlos Barbosa, acontecimento seria algo que irrompe em cena e estabelece uma distinção entre aquele instante e o que lhe antecede no tempo (2007). Nesse sentido, um acontecimento jornalístico se instaura quando algo surpreendente se apresenta – importante que se tenha em mente aqui que o extraordinário não está apenas nos grandes eventos mas também nas pequenas rupturas cotidianas. No caso em especial de um “Choque de Ordem”, até mesmo o nome da operação sugere algo que produz uma interrupção, afeta os seres envolvidos. Recorrendo à definição de Louis Quéré, o acontecimento

abre possíveis e fecha outros. Revela eventualidades e potencialidades que não estavam prefiguradas no mundo antes do acontecimento (...) Reconfigura o mundo, passado, presente e futuro, dos que a ele se expõem e por causa deles sofrem. De notar que os acontecimentos podem ocasionar gozo, se são felizes ou se satisfazem as esperanças para lá das expectativas (QUÉRÉ, 2005:16).

Por essa lógica, podemos dizer que o acontecimento jornalístico ocorre sempre depois dos fatos brutos e que cabe à narrativa, como mediadora, ordenar esses fatos e, a depender do modo como narra, fazê-los transbordar. Ou seja, o acontecimento não é um dado pronto; a narrativa cria o acontecimento. De acordo com Muniz Sodré, o mundo dos fatos, que ele também chama de “estado de coisas”, é o mundo da experiência empírica – “isto é de relações contingentes, do fenômeno que pode acontecer ou não, fora de qualquer ordem necessária” (2009:28). O autor reforça a tese de que o mundo do jornalismo – pelo menos do jornalismo regido pelo paradigma informacional, prenehe da lógica positivista de objetividade e neutralidade – adere dogmaticamente aos “fatos brutos”.

Como já descrito por nós, em termos de análise, o resultado desse paradigma informacional são as “narrativas cartão-postal”. Esse não é o caso da narrativa em questão que, ao se deixar contagiar pela experiência, é tomada aqui como um exemplo de “narrativa do avesso”. Nos trechos selecionados, como se pode notar, os fatos não se encadeiam à toa. É o que Muniz Sodré define como possibilitar ao leitor uma

compreensão do acontecimento “para além de sua redução ao horizonte do fato tal como é tradicionalmente definido pelo dispositivo jornalístico” (2009:70).

Por outras palavras, não há apenas uma sucessão de fatos brutos e a jornalista, autora da matéria, produz um acontecimento jornalístico a partir do trabalho de “determinação das circunstâncias”, como pretende Sodré: “apuração dos detalhes, realização de entrevistas, portanto, a mobilização de parcelas do público que são também atores do acontecimento” (2009:59). No caso em análise, o faz impregnada dos papéis de escritor e escrevente e, por isso, produz uma narrativa mais fluida, como no trecho abaixo que, ao abrir mão de uma noção “quantitativista” em favor do “aspecto sensível das coisas”, traz uma elaboração mais lenta e reflexiva do relato, longe da urgência e do imediatismo dos fatos.

Conversei com um ex-funcionário do abrigo, que pediu para não ser identificado. Ele disse se lembrar do dia em que agentes da Prefeitura entraram no prédio dizendo que deveria ser esvaziado imediatamente. “Achei que era um incêndio”, contou. Mais tarde ele soube que a ordem de fechamento partira do próprio Eduardo Paes, que teria passado pela frente do prédio e ficara chocado com a quantidade de mendigos do lado de fora. “No dia seguinte, o Choque de Ordem já levava as pessoas para o abrigo Stella Maris, na Ilha do Governador”, disse o servidor.

O Stella Maris fica perto do aeroporto do Galeão, a 24 quilômetros de Ipanema. O prédio está a uma quadra da subida do Morro do Barbante, há anos controlado por milícias, numa área com pouco trânsito de pessoas e carros. (“Morar na rua em Ipanema”, Revista *piauí*, nº 44, maio de 2010, página 26)

Aqui, o ritmo do texto é vagaroso, espaçado. Abre passagens para camadas de narrativas que se sobrepõem a partir de digressões. O percurso da jornalista está à mostra bem como a história criada a partir das sobras e o interdito que evidencia a informação mais do que qualquer número, dado, fala oficial ou extra-oficial. Ao conduzir o texto a partir das impressões de um dos entrevistados, a repórter passa ao largo da recomendada imparcialidade. Em vez disso, escolhe deliberadamente – e isso se faz notar na própria narrativa – um fio que vai levar o leitor a uma das saídas possíveis, apresentando uma realidade entre muitas.

Se por um lado a narrativa não é garantia plena dos acontecimentos, por outro, é através da narrativa que é dada ao leitor a oportunidade de reconstituir esses acontecimentos. E aqui, para falar mais uma vez com Rosana de Lima Soares (2009), essa evidência, em vez de relativizar, fortalece ainda mais a narrativa, uma vez que ela se torna o único vestígio dos eventos que se sucederam. Aplicando tal prerrogativa ao jornalismo, podemos dizer que o texto não se torna menos verdadeiro por isso. Afinal,

narrar o acontecimento é “entrar em um campo de experiência no qual traços do passado são rememorados e transmitidos” (BARBOSA, 2007:106), sem esquecer que o passado é sempre “inverificável” e só se recompõe a partir de um jogo entre o lembrado e o esquecido.

Mas o relato foge do convencional sem abrir mão da técnica. Se se quer falar de técnica, estão lá os sinais do discurso jornalístico que apontam, por exemplo, a entrevista como ferramenta (“Conversei com um ex-funcionário do abrigo... Ele disse que... Ele soube que...”). Ocorre que essas são marcas textuais que servem para situar o leitor na reconstituição do episódio relatado. Não estão postas no texto para cumprir as regras de um manual de estilo. Do mesmo modo, na passagem seguinte, ao dar a ver a localização do prédio onde está situado o novo abrigo para moradores de rua, a narrativa não quer apenas reportar uma informação precisa. Note-se que, ao contar que “o prédio está a uma quadra da subida do Morro do Barbante, há anos controlado por milícias, numa área com pouco trânsito de pessoas e carros”, cria-se uma tensão na própria narrativa, deixando pistas para o leitor completar o raciocínio, respeitando o lugar dos silêncios, dos interditos.

Para seguir elaborando sobre a construção do acontecimento jornalístico à luz de tais narrativas, continuemos olhando para os trechos dessa reportagem da Revista *piauí*. Pela lógica de Quéré (2005), quando o acontecimento se produziu, qualquer que tenha sido a sua importância, o mundo já não é mais o mesmo: as coisas mudaram. Isto é, o acontecimento sempre introduz algo novo, mesmo que não seja o que estava previsto. Para Quéré, uma vez que o acontecimento teve lugar, é possível reduzir essa descontinuidade invocando sinais precursores, comparando-os a acontecimentos similares do passado ou reconstruindo um contexto casual.

Eis aí mais uma característica no *modus operandi* jornalístico. Na tentativa de ordenar esse tempo que não é exatamente cronológico, a narrativa jornalística tradicional recorre a algumas estratégias como o resgate de episódios históricos semelhantes, vasculha a memória da imprensa e quase sempre se cerca de números, dados, gráficos, esquemas lógicos. Mas não avança quando fica só nisso, uma vez que nem sempre o encadeamento dos dados significa mais informação. Mais uma vez, a diferença está na escolha de “como narrar”, nas opções que fazemos sobre os modos de relatar inclusive os fatos que precederam o acontecimento. Pode-se invocar o passado, comparar com o presente, reconstruir um contexto, como neste exemplo da mesma reportagem. Mas ao recusar a objetividade em nome de um relato que seja resultado da

experiência humana, a informação nunca é mera informação no sentido de apenas atualizar dados. Mesmo os números, quando chamados à cena, servem a outro propósito. Vejamos:

Em 2004, houve a primeira tentativa de se contar o número de pobres que vivem ao relento. O Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome encaminhou questionários a 76 cidades com mais de 300 mil habitantes. Das 53 que responderam, 22 informaram ser impossível precisar o tamanho do problema. O Rio foi uma delas.

A estimativa carioca foi feita há dois anos. Um censo da Secretaria de Assistência Social contabilizou 4.800 moradores de rua da capital. Desse total, 2800 estavam abrigados. Os outros vagavam perpetuamente. O município mantém 40 albergues, com 2885 vagas no total. Descompasso entre demanda e oferta é evidente. E pode ser bem maior porque ninguém garante que os números estejam corretos. (“Morar na rua em Ipanema”, Revista *piauí*, nº 44, maio de 2010, página 25)

Onde há fato, há informação, isso é certo como uma operação matemática. A diferença está na maneira de transmiti-lo. É por isso que não se pode desconsiderar a tessitura. Isto é, nada impede que uma informação traga uma preocupação estética. É Flusser quem lembra que “todo imperativo político tem aspectos científicos e estéticos. Todo gesto optativo (obra de arte) tem aspectos científicos e políticos” (2002:49). Nesse sentido, podemos dizer que, existe algo para além do fato que, ao ser tecido como uma narrativa, é passível de provocar um efeito sobre o outro. Esse tipo de narrativa nos lembra que os números e dados quantitativos existem para mostrar que o jornalismo produz sentidos outros que não se resumem ao funcional. Do contrário, como nos diz Fernando Resende, seria legitimar um fazer jornalístico que apenas mostra os fatos,

como se a escritura não se compusesse de significantes vários, geradores de significados, necessariamente, diversos; como se o jornalismo se detivesse no seu fim, o fato, e não se perfizesse no processo em que se dá o relato (2002b:67).

Nesse sentido, Quéré institui mais uma característica no rol das diferenças entre acontecimento e fato. Reside na constatação de que, diferente dos fatos, o acontecimento suscita reações, provoca respostas. O acontecimento não é, como diz Quéré, “unicamente da ordem do que ocorre, do que se passa ou produz, mas também do que acontece a alguém” (2005:14). Ora, se a experiência só existe entre seres que se afetam em relação, o acontecimento por si só não existe, ele sempre depende do efeito que irá provocar para além dos fatos. É esse o sentido do possível. Para continuar falando com Quéré, enfim, o acontecimento

foi, sem dúvida, dotado de um certo valor e de uma determinada significação, qualificado como acontecimento insignificante ou marcante, eventualmente revestido de um sentido que não tinha à partida. Terá podido tocar sujeitos, individuais ou colectivos, fazer vítimas e sobreviventes. Provocar, nos indivíduos e nas colectividades, sensações emoções, e reacções, satisfazer ou desiludir, alegrar ou horrorizar, satisfazer ou desesperar, aterrar ou traumatizar, alterar as vivências para o bem ou para o mal, resolver a situação das pessoas ou colocar-lhes novos problemas (2005:13).

No caso da narrativa “Morar na rua em Ipanema”, claro está que a entrada em cena do Choque de Ordem como política pública municipal iria atingir atores os mais variados – os moradores de rua, a classe média moradora de bairros nobres, os profissionais envolvidos nas pastas e secretarias municipais, andarilhos de todas as classes, o próprio jornalista pautado para a matéria – afetando esses personagens também de diferentes maneiras com ressonâncias da ordem do subjetivo. Para um escritor-escrevente, narrar significa apropriar-se desse acontecimento, ressignificá-lo, deixar-se contagiar, ser afetado por, e devolver isso ao mundo em forma de narrativa que, por sua vez, ganhará outro sentido quando lida. É importante ressaltar que não se trata aqui de esperar que o envolvimento do repórter com o acontecimento resulte na produção de um texto apenas emotivo – o que não seria em si necessariamente um mérito. Trata-se de perceber como essa narrativa é tecida de modo a provocar uma relação entre os sujeitos do discurso.

Recorrendo mais uma vez a Muniz Sodré, o que o autor sugere é que acontecimento é um fenômeno que afeta a existência coletiva e que

deve ser compreendido (hoje, mais do que nunca, na era das imagens e dos dígitos), para além do registro simbólico, no registro afetivo do mundo. Quer dizer, não se põe em jogo apenas a lógica argumentativa das causas mas principalmente o sensível de uma situação, com sua irradiação junto aos sujeitos e a revelação intuitiva do real que daí poderá advir. Assim, em vez de mera transmissão de um conteúdo factual, se trata da conformação socialmente estética de uma atitude (2009:58).

Pedindo licença à metáfora benjaminiana sobre a gaveta e a meia, o relevante não é descobrir uma verdade escondida, mas o prazer da brincadeira de desfazer e refazer os sentidos do mundo (“a forma e o conteúdo, o envoltório e o envolvido, o ‘trazido junto’ e o bolso, eram uma única coisa e, sem dúvida, uma terceira”). Como isso vai se fazer presente no texto, depende das estratégias utilizadas no momento de narrar – são elas as responsáveis por deixar os fatos enclausurados ou fazê-los transbordar.

2.2 A tessitura da intriga

Numa trilha que considera a linguagem como parte da experiência humana, parece relevante voltar o olhar para a forma como a narrativa se configura ou para a “tessitura da intriga” nos modos apontados por Paul Ricoeur (1994). Para o pensador francês, acontecimento é não somente aquilo que “acontece”, mas tudo o que contribui para a progressão de uma história, que só pode ser estruturada se for de modo narrativo, uma vez que está sempre ligada à ação humana e isso implica agentes, finalidades, circunstâncias e resultados (BARBOSA, 2007a).

Nas palavras de Ricoeur, “o tempo torna-se humano na medida em que é articulado de um modo narrativo e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição de existência temporal” (1994:85). Sob essa perspectiva, o autor nos recorda que narrar é uma forma de estar no mundo e, conseqüentemente, de entendê-lo. Assim, o texto seria um meio apropriado para fazer uma ponte entre o narrado e o vivido (BARBOSA, 2007a). Dialogando com o autor, podemos dizer que, se é através da narrativa que ordenamos o tempo e representamos o mundo, nossas perspectivas serão tão mais ampliadas quanto mais plurais forem os textos.

Para pensar a narrativa, é preciso entender que esta recria o mundo mas isso se dá em um jogo com o leitor a partir do texto, que se projeta para além dele mesmo numa interface com quem o recebe. Ou, como Ricoeur sinaliza, faz-se necessário “reconstruir o conjunto de operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada por um autor a um leitor que recebe e assim muda o seu agir” (1994:86). Essa prerrogativa seria a base de composição da “tríplice mimese”, que Paul Ricoeur elabora, partindo do pressuposto de que o mundo do autor, o mundo do texto e o mundo do leitor – também considerados, respectivamente, os mundos “prefigurado”, “configurado” e “reconfigurado” – estão intrinsecamente ligados. Marialva Carlos Barbosa, de modo didático, assim descreve a “tríplice mimese”:

Mimesis I designa a pré-compreensão da vida cotidiana, ou seja, a qualidade narrativa intrínseca à própria experiência. A mimese II é a auto-estruturação da narrativa baseada em códigos narrativos internos ao discurso. E finalmente a mimese III, o equivalente narrativo da refiguração do real pela metáfora (2007a:19).

Dito de forma simplificada¹⁰, na primeira etapa, estamos falando de uma compreensão subjetiva do mundo em que se vive, enquanto na mimese II, o texto propriamente dito, trata-se da narrativa “inventando” um mundo que, por sua vez, vai ser reconfigurado pelo leitor no terceiro momento do processo. Assim, o “mundo do texto” (mimese II) do qual fala Ricoeur será sempre ofertado à apropriação crítica dos leitores, nos diz Marialva Barbosa. E é no ato da leitura que se entrecruzam o mundo do texto, o mundo do autor e o mundo do leitor. “Se o mundo do texto é sempre imaginário, o mundo do leitor é real, mas ao mesmo tempo capaz de remodelar a esfera do imaginário” (BARBOSA, 2007a:19).

Considerando que não existe diluição do autor, imanência do texto ou autonomia do leitor (RESENDE, 2009), uma vez que a “tríplice mimese” é um movimento circular e não um processo estanque, a nós interessa investigar a mediação. A liga conectiva desse processo seria a “intriga”, entendida aqui como um mecanismo que articula as mimeses e fornece a mediação entre tempo e narrativa. Intriga, para Ricoeur, corresponde à representação da ação, a “composição verbal” que transforma o texto em narração ou um conjunto de combinações que convertem os acontecimentos em história, fazendo com que o tempo só exista enquanto ideia (BARBOSA, 2007a). Desse modo, compor a intriga já seria “fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico” (RICOEUR, 1994:70).

À luz do pensamento do autor francês, que rejeitava a secular dicotomia que põe de um lado as narrativas com pretensão à verdade absoluta (e entre essas estaria o jornalismo) e de outro aquelas de natureza ficcional, continuemos analisando a tessitura da intriga na narrativa jornalística “Viver na rua em Ipanema”. Ao narrar, neste trecho, uma reunião de uma associação de moradores para discutir o policiamento do bairro, o texto nos conta:

Apesar de seus companheiros não lhe darem muita atenção, a senhora continuou. “Uma vez, um moleque veio me roubar. Eu prendi o braço dele com o vidro do carro, e o arrastei por dois quarteirões. Eles dizem que são ‘de menor’, mas eu sou idosa, já posso revidar”.

Ninguém disse nada e ela continuou: “Mendigos, ladrões, são todos uns delinquentes... tem que matar! Vai pôr na cadeia pra eles ficarem pondo fogo nos colchões?” A coordenadora do grupo, Ignez Barreto, uma senhora de cabelo preto e liso, vestida com elegância, interveio: “O.k., o.k., vamos

¹⁰ Ricoeur ancora sua noção de mimese numa relação entre as *Confissões*, de Santo Agostinho, e a *Poética*, de Aristóteles, e sua elaboração sobre a “tríplice mimese” leva em conta ainda as noções de tempo fenomenológico, tempo histórico e tempo cronológico, numa classificação bem mais complexa do que a que estamos esboçando aqui. No entanto, para efeitos desta pesquisa, interessa centrar foco nos pontos levantados o que significa considerar a narrativa e a sua tessitura como mediadoras das relações.

ficar no primeiro item da pauta que é o policiamento do bairro”, disse. (“Morar na rua em Ipanema”, Revista *piauí*, nº 44, maio de 2010, página 26)

Presente na cena, a repórter reproduz o tempo de um acontecimento tecendo a intriga mas não se propõe a explicar os fatos. Em vez disso, fornece elementos para o leitor seguindo uma lógica não ordenadora, a partir dos vestígios que se apresentam na tessitura da intriga. Até porque, para Ricoeur, “a tessitura da intriga nunca é o simples triunfo da ordem” (1994:113). Nesse caso, a operação mimética está na descrição do clima e na ambiência. Está também na reprodução contextualizada da fala obtusa de uma das personagens e na interrupção brusca desta por uma outra. Há, nesse texto, lacunas a serem completadas pelo leitor, vazios que evidenciam conflitos. No fim da narrativa, é o trajeto cumprido pelo próprio texto que leva o leitor a reconfigurar o mundo narrado. Revelada no próprio ato da narrativa, essa ausência exibida no nível da linguagem produz relação entre os sujeitos. Os encontros, portanto, se dão no tecer da intriga.

Como em mais essa passagem, pista deixada no caminho pela repórter: “Como ocorreu com todos os entrevistados que moravam na rua, ao final da entrevista ela pediu dinheiro”. Ela é Fátima Aguiar da Silva, 49 anos, moradora de rua ouvida na matéria, que “costuma tomar banho nos Postos 8 e 9 da praia, onde se cobra 1 real pela chuveirada” (Revista *piauí*, nº 44, maio de 2010, página 27). Naquela manhã, sabe-se também pela narrativa, Fátima “cheirava a sabonete”.

Bem diferente das marcas que localizamos nesta outra matéria, exemplo do que encontramos no jornalismo hegemônico, em que os discursos são monocórdios e os sentidos, todos homogeneizados. Aqui, os fatos apenas se encadeiam numa sequência de informação em excesso. Mas, ao final da leitura, o que ficou para o leitor?

Dois moradores de rua foram assassinados na manhã de ontem em Águas Claras, cidade-satélite do Distrito Federal. Segundo a Polícia Federal, os dois foram mortos com tiros na cabeça enquanto dormiam na Quadra 11, na região de Areal. Ainda não há suspeitos para o crime, que ocorreu por volta das 6h. As vítimas ainda não foram identificadas. A delegada de plantão Silvana Quintana, do 21.º DP (Taguatinga-Sul), diz que ninguém viu o homicídio. Há cerca de duas semanas, outros dois moradores de ruas foram incendiados em Santa Maria, a 26 km de Brasília. Uma das vítimas morreu e a outra está internada e corre risco de morte (“Dois moradores de rua são assassinados no DF”, *O Estado de São Paulo*, 11 de março de 2012).

Analisar a narrativa jornalística, tomados pela ótica de Ricoeur, significa respeitar a narrativa como plena de significados. Trata-se de perceber o aspecto

inacabado do texto, que vai permitir leituras diferentes de um mundo também inacabado (BARBOSA, 2007a). Afinal, na perspectiva desta pesquisa, comunicação é incompletude. E, nesse sentido,

o mundo, que afinal o texto é, não passa de uma sequência de frases que precisam ser transformadas em um todo. Há um ponto de vista viajante em qualquer leitura, o que faz com que nenhum texto possa ser percebido em sua totalidade de uma só vez (2007a:25).

2.3 O local do texto

“Estendo a palavra poético para além da poesia, no sentido de rimado e ritmado, ao sentido de produção de sentido” (Paul Ricoeur)

O caminho para pensar o texto também poderia se dar a partir de uma distinção entre os campos do jornalismo e da literatura. No entanto, jornalismo e literatura são termos fronteira que flertam entre si desde os primórdios da imprensa. Segundo Antônio Olinto (2007), o jornalismo é a literatura do imediato, sujeito às pressões do tempo e do espaço, uma contínua luta pela fixação de realidades, uma tentativa de captar nos acontecimentos cotidianos algumas verdades particulares e permanentes da vida do homem. Para além de suas semelhanças e diferenças, interessa pensar que ambos os discursos têm como matéria-prima a palavra, o que significa que se sujeitam às leis da narrativa enquanto produtora de sentidos. Assim, a tão alardeada verdade jornalística, quando representada em um texto, como nos recorda Fernando Resende, “não é mais que uma verdade possível, e as personagens e fatos ditos reais são parte de mais uma narrativa, de mais um relato” (2002b:57).

Dessa maneira, não se trata de dotar o jornalismo de uma função de verdade e a literatura, de uma função poética. A questão não pode se resumir a identificar o que há de verdadeiro na ficção e de invenção no factual, uma vez que as narrativas, em um e no outro campo, também são ambíguas ou híbridas. Considerando que a função do jornalismo não é apenas a de informar mas a de produzir sentidos, o interesse desta pesquisa está em pensar esse fazer jornalístico como um campo capaz de produzir algo com valor estético, exatamente, por tomar a palavra como dispositivo. Assim, parece-nos relevante localizar historicamente movimentos que introduzem no jornalismo uma certa potência inventiva.

Do ponto de vista cronológico, Ciro Marcondes Filho (2002) divide a história do jornalismo em cinco fases: 1) Pré-história do jornalismo (1631 a 1789), caracterizada por uma economia elementar, produção artesanal e forma semelhante ao livro; 2) Primeiro jornalismo (1789 a 1830), fase que preza por um conteúdo mais literário e político, onde os textos são mais críticos e as páginas da imprensa, ocupadas por escritores, políticos e intelectuais; 3) Segundo jornalismo (1830 a 1900), também chamado de “imprensa de massa”, que marca o início da profissionalização dos jornalistas, a produção de reportagens, a publicidade e a consolidação da economia de empresa; 4) Terceiro jornalismo (1900 a 1960), etapa marcada pelos monopólios, as grandes tiragens, a influência das relações públicas e fortes grupos editoriais que tomam conta do mercado; e 5) Quarto jornalismo (1960 em diante), a era da informação eletrônica e interativa, caracterizada pela velocidade da informação e por mudanças das funções do jornalista, onde a tecnologia é a grande vedete, com valorização visual e crise da imprensa escrita.

Por essa classificação, a imprensa sofre uma maior influência literária nos ciclos denominados por Marcondes Filho de Primeiro e Segundo Jornalismo, ainda nos séculos XVIII e XIX, período de consolidação do jornalismo durante a Revolução Industrial. Nessa época, escritores de renome descobriram nas páginas dos periódicos uma fonte de leitores, passando a publicar romances em capítulos seriados nos jornais.

Mas as primeiras tentativas de relacionar literatura e jornalismo, com toda a fluidez entre os conceitos, da maneira que se entende hoje, remontam aos anos 60 do século passado, quando a imprensa norte-americana batizou de *New Journalism* (Novo Jornalismo), um movimento no terreno jornalístico que rompia com certas regras da objetividade do texto, ao defender que, mesmo sem abrir mão dos princípios do jornalismo, esse deve valer-se de técnicas literárias na redação das notícias.

Nessa definição, encontram-se as principais linhas balizadoras dessa tendência¹¹, que se caracteriza ainda por ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lead, evitar os definidores primários (os entrevistados de plantão) e principalmente garantir perenidade e profundidade aos relatos (PENA, 2006).

¹¹ O *New Journalism* ou Novo Jornalismo americano também recebe outras denominações: literatura do fato, nonfiction novel, jornalismo ficcionalizado e jornalismo literário são algumas delas. Ver mais sobre o assunto em *Textuações – ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe*, de Fernando Resende, editora Annablume, 2002.

Provenientes da literatura ou inspirados por essa, estouravam na imprensa escrita relatos minuciosos de fatos, reportagens que apostavam no tom humanista em que o jornalista apreendia o acontecimento jornalístico antes de narrá-lo.

Testemunhas de um mundo em mutação com a experiência do pós-guerra, os jornalistas eram instigados ainda por provocações de ordem estética que se materializava, por exemplo, na literatura com a influência dos escritores da Geração *beat*, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs. Nesse contexto, o Novo Jornalismo surge como uma maneira de fazer jornalismo que bebia na fonte do romance do século XIX, usando dos mesmos procedimentos narrativos da literatura realista. Exponentes maiores do Novo Jornalismo, Truman Capote, Gay Talese e Norman Mailer viram suas convicções em relação à linguagem ganhar forma de manifesto, em 1973, pelas mãos de Tom Wolfe, outro nome de prestígio dessa corrente, considerado “o mais radical” dos “novos jornalistas” (PIZA, 2003).

O ensaio de Tom Wolfe sobre o Novo Jornalismo é um libelo contra o “tom bege pálido” do jornalismo praticado na época. Era assim que Wolfe (2005) se referia às matérias jornalísticas repletas de objetividade que deixavam o jornalismo mais próximo de um relatório do que de uma narrativa mais subjetiva. Em defesa da tendência que começava a aparecer na imprensa, ele se coloca de forma veementemente contrária “a voz-padrão” do jornalismo que, segundo Wolfe, era como a voz de um locutor, “arrastada, monótona” (2005:32). Para subvertê-la, Tom Wolfe sai então enumerando outras técnicas narrativas que vão desde a mudança de ponto de vista do narrador até a atenção nos detalhes, passando pela disponibilidade em olhar cada cena como se estivesse dentro dela, pelo registro dos diálogos, pela aposta exaustiva nas entrevistas, por uma descrição completa “e mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram que procurar em romances e contos, como a vida subjetiva ou emocional dos personagens” (SANTOS, 2005:241). Tom Wolfe dizia que o novo estilo era

a descoberta de que é possível, na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto... para excitar tanto intelectual quanto emocionalmente o leitor (2005:28).

Foi exatamente isso o que Tom Wolfe jornalista fez em *The Kandy-kolored tangerine-flake streamline baby* (“o aerodinâmico bebê floco de tangerina cor de caramelo”), que ele dizia se tratar de um “bazar de quinta, esse texto... vinhetas, retalhos

de erudição, trechos de memórias, breves explosões de sociologia, apóstrofes, epítetos, gemidos, risos” (WOLFE: 2005, 27-28). Para que não restem dúvidas, assim começava a matéria de Tom Wolfe publicada na Revista *Esquire*, repleta de sinais gráficos, onomatopéias e outros experimentos com a linguagem que não se localizava até então no lugar marcado do jornalismo:

Lá vai (Brrrum! Brrum!) aquele aerodinâmico bebê (Rahghhh!) floco de tangerina cor de caramelo (Thphhhhh!) virando a esquina (Brummmmmmmmmmmmm) (WOLFE: 2005:27)

Atente-se para o fato de que o Novo Jornalismo desestabilizava o jornalismo nos moldes que acontecia e pregava uma ruptura total dos gêneros, valendo-se das técnicas literárias despuadoradamente sem que isso comprometesse a sua eficácia. A ordem era fazer jornalismo com subjetividade. Como escreveu outro expoente do Novo Jornalismo, Norman Mailer, em carta datada de 1974 ao jornalista Harper Barnes¹²:

Não me ocorre maldição mais ameaçadora para o jornalismo do que a objetividade, cujo único efeito é ocultar de nós as preferências do autor, que nos permitiriam reinterpretar o que ele escreve e, assim, fazer alguma ideia do que realmente terá ocorrido. Em vez disso, o que nos passam são as preferências, sem as pistas.

Depois do Novo Jornalismo, qualquer tentativa de lançar luzes sobre a narrativa jornalística merece considerar esse movimento como parâmetro comparativo. Joaquim Ferreira dos Santos define a tendência como a descoberta por parte dos jornalistas de que todas as formas de apreensão da realidade são possíveis, “até mesmo lançar mão do suspiro e da reticência”. Com essa tendência, fica clara a possibilidade de contar as histórias jornalísticas “sem reduzir a complexidade do mundo ao tatibitati e, acima de tudo, salpicando o enredo com técnicas que os teóricos reconheciam como privilégio dos textos de ficção” (SANTOS, 2005:238).

A título ilustrativo, vejamos como Gay Talese, celebrado nome do Novo Jornalismo, narra a cidade de Nova York em “NY: a jornada de um serendiposo”, mais uma obra-referência do Novo Jornalismo. “Nova York é uma cidade de coisas que passam despercebidas” (2004:19). Assim começa a reportagem, escrita no início da década de 1960. O texto revelava a cidade que escapa, o mendigo que pega táxis para o

¹² O trecho da carta foi selecionado de reportagem intitulada “O mundo nas cordas”, publicada na Revista *piauí*, nº 27, de dezembro de 2008.

Bowery, o homem alinhado que retira lixo dos latões da *Sixth Avenue*, o médium das imediações da *West Seventy Street* que afirma ser “clarividente, clariudiente e clari-sensorial”.

Talese prossegue apostando numa outra forma mais imaginativa de narrar as cidades no jornalismo, provando que a natureza do jornalismo pode agregar subjetividades e valor estético. Arrisca-se dizer que é justamente a dimensão estética presente nesse tipo de narrativa, por transcender o mecanicismo da técnica e dos manuais e se aproximar dos enunciados poéticos, que pode subsidiar um jornalismo mais comprometido com as causas da coletividade e dos valores cidadãos.

Nova York é uma cidade de homens sem cabeça que ficam dia e noite enfiados em guichês de metrô, vendendo bilhetes para pessoas apressadas. A cada dia da semana, mais de 4 milhões de usuários passam por esses homens que parecem não ter cabeça, nem rosto, nem personalidade – apenas dedos. A não ser quando dão informações, seu vocabulário é constituído basicamente de três palavras. “Quantos, por favor?”

Mas na *Fourteenth Street* há um bilheteiro chamado Wilson DeVilles que se rebela abertamente contra o anonimato. Do lado de fora de sua cabine, na *Eighth Avenue*, ele pregou o cartaz: “Por favor, sorria. Este trabalho já é duro demais”.

As pessoas sorriem (2004:39).

No Brasil, o jornalismo que vigora nos anos 1950 é tomado pela noção de que, enquanto na literatura, a forma é compreendida como portadora de informação estética em si mesmo, no jornalismo, a ênfase desloca-se para o que é informado (LAGE, 1990). Por esse raciocínio, o texto jornalístico procura conter informação conceitual, o que significa “suprimir usos linguísticos pobres de valores referenciais, como as frases feitas da linguagem cartorária” (1990:36).

Os *stylebooks* ou livros de manuais de redação surgiram exatamente nessa época, meados dos anos 50, carregados de fórmulas para que a escrita jornalística seguisse objetiva e imparcial. Nesses manuais, vigoram orientações que aprisionam o discurso em regras como, por exemplo, a substituição de “adjetivos testemunhais e aferições subjetivas” por “dados que permitam ao leitor ou ouvinte fazer sua própria avaliação” (LAGE, 1990:40). O uso do lead e da pirâmide invertida estão no topo das normas que prosseguem ainda com recomendações de aberturas de parágrafos, tópicos frasais e estratégias outras que privilegiam a informação nos esquemas textuais. Segundo Nilson Lage, os manuais

atendiam, por um lado, à necessidade de generalizar procedimentos e técnicas de redação que estavam sendo adaptados de modelo estrangeiro; de outro, a ausência de critérios estabelecidos para a solução de muitos problemas ortográficos, desde o uso de maiúsculas até a grafia de nomes originalmente escritos com ideogramas ou em alfabeto latino (1990:50).

Transcreve-se aqui tal trecho completo para evidenciar o quão específicas podiam ser as regras de enquadramento do discurso jornalístico. Aos poucos, isso foi transformando os jornalistas em “escravos dos manuais”, para usar uma expressão de Tom Wolfe. Segundo Clóvis Rossi (1984), ao serem tomadas ao pé da letra, técnicas como a do lead, por exemplo, que bem poderiam ser uma maneira criativa de seduzir o leitor para a matéria, acabaram por se transformar no maior alçoz dos textos jornalísticos.

(O lead) se transformou muito mais num resumo de toda a matéria, como se o leitor estivesse interessado apenas no início de cada notícia e não no seu conjunto. Diga-se que essa norma (...) se baseia não em pesquisas rigorosamente científicas sobre o comportamento do leitor diante da notícia, mas na impressão, puramente empírica, de que ninguém, hoje, tem tempo de ler toda uma notícia de 50, 60 ou mais linhas – e, assim, se contenta apenas com as dez ou quinze linhas iniciais, que, por isso mesmo devem conter um resumo de toda a reportagem (ROSSI, 1984:25-26).

Para romper com a burocratização do jornalismo informacional é que o Novo Jornalismo surge como um alento. Sua inspiração em práticas literárias possibilita ir além da camisa de força que, para atender a uma demanda industrial, asfixia o jornalismo, padroniza a informação e faz parecer que a notícia é a mesma e que todo texto é igual, independente do veículo por onde circula. Para Rossi (1984), isso fez com que o repórter e o redator abandonassem um estilo pessoal e se transformassem em especialistas na técnica de redigir informações que apenas respondessem a “o quê?”, “quem?”, “como?”, “quando?”, “onde?” e “por quê?”.

O Novo Jornalismo no Brasil se faz mais presente na revista Realidade, que surge no país em 1966, e serve de abrigo para textos de autores como José Hamilton Ribeiro e Sergio de Souza. O Jornal da Tarde é um outro exemplo que surge no cenário nacional rompendo com o padrão clássico e valorizando o texto adotando posturas que o afastam da diretriz de que um narrador precisa se distanciar do fato para melhor alcançar a imparcialidade. Porém, anos antes, no jornal Diário da Noite, Joel Silveira defendia a tese de que a grande reportagem – como ele se referia aos textos que aliavam o rigor da apuração à sedução da linguagem –, mais do que uma mera alternativa de

imprensa, era a válvula de escape para toda a voz reprimida na ditadura do Estado Novo, de 1937 a 1945 (PENA, 2006).

De autoria do próprio Joel Silveira, a reportagem “A milésima segunda noite da avenida paulista” foi publicada ainda em 1945, no *Diários Associados*, antecipando-se em duas décadas, por exemplo, ao Novo Jornalismo dos norte-americanos e a sua percepção de que as notícias não são apenas uma reprodução da vida real. Ao narrar um acontecimento trivial, a reportagem acaba por revelar um retrato do país. Conta a história de duas festas de casamento: a primeira delas, o matrimônio da filha do conde Francisco Matarazzo Júnior, em um palacete da Avenida Paulista; a segunda, essa celebrava a união de uma operária da fábrica dos Matarazzo, no Rio de Janeiro, Vila Romana, Zona Oeste. Diga-se que o repórter não esteve presente ao primeiro casamento e acabou narrando o fato pelas vozes de outros, o que de partida já denota o caráter diferenciado da reportagem. Além disso, a tessitura dessa narrativa não apenas descreve o fato mas torna as cenas parte de um contexto, recorre a figuras de linguagens – metáforas, ironias –, traços da oralidade e diálogos. Assim, é nas páginas de jornal e pela narrativa, que as duas famílias, separadas pelo muro das diferenças econômicas e sociais, encontram-se. Como se pode ler nestes trechos:

1.

Confesso que durante toda uma semana, em São Paulo, andei esfaimado atrás de um convite para o casamento da filha do conde Francisco Matarazzo Júnior com o “pracinha” João Lage. Dois ou três elementos da finesse, mesmo cômicos da traição que iriam praticar, me prometeram o ingresso disputadíssimo, mas falharam completamente. Um deles, visivelmente encabulado, me procurou no domingo, véspera da fase mais importante do acontecimento, e tentou suavizar meu desespero com a seguinte promessa:

- Não se aborreça. Você não vai mas eu vou e lhe conto tudo.

A bem da verdade, digamos que o grã-fino cumpriu com a sua palavra: a descrição da festa que me desfiou na terça-feira foi a mais completa e detalhada possível. (SILVEIRA, 2003:29)

2.

“O conde gastou só em fogos de artifício 300 mil cruzeiros”, é o que me revela figura insuspeita e bem informada. (SILVEIRA, 2003:35)

3.

“- Leio todos os dias notícias do casamento da filha do conde e pensei que os senhores podiam publicar uma notinha qualquer sobre o noivado da minha filha. Ela se casa sábado”.

Como d. Olívia chegara num momento bastante oportuno, teve mais do que “uma notinha”. Teve toda uma reportagem. (SILVEIRA, 2003:37)

4.

“Moço, será que só a filha do Matarazzo tem o direito de ver o seu casamento noticiado pelos jornais? Gente pobre também não casa?”, perguntou d. Olívia

ao repórter. E lá fomos nós para o casamento de sua filha. Era, afinal, uma compensação um tanto melancólica, para quem não pôde romper a terrível e impraticável parede que separa o mundo dourado do palácio da Avenida Paulista e o mundo prosaico da rua, o nosso mundo. E de tais compensações vivem os repórteres otimistas (SILVEIRA, 2003:38).

A fronteira entre jornalismo e literatura é tão tênue que Daniel Piza (2003) chega a considerar que o Novo Jornalismo vem desde os romancistas ingleses dos séculos XVIII e XIX, a exemplo de Daniel Defoe e Charles Dickens. Não por acaso, Tom Wolfe era chamado de “Balzac da Avenida Park”, exatamente por conta da semelhança com o autor de romances realistas, evidenciando mais uma vez a porosidade dos conceitos. Nessa perspectiva, podemos dizer que mesmo antes de “A milésima segunda noite da Avenida Paulista” vieram muitos jornalistas brasileiros que poderiam figurar no rol do que se convencionou chamar depois de Novo Jornalismo – Lima Barreto, João do Rio e mesmo Euclides da Cunha e a narrativa de “Os Sertões” são alguns exemplos. O escritor Antonio Callado, com a série de matérias publicada em 1959 no pernambucano Correio da Manhã sobre a luta pela terra no Brasil na ótica das Ligas Camponesas, também poderia ser considerado um “novo jornalista”. O trecho abaixo evidencia essa proposição:

Que é, no Engenho Galileia, que desperta o entusiasmo do repórter calejado? Umas 500 pessoas adultas recusaram-se a ser despejadas das terras que ali cultivavam – e ficaram (...). O que faz a gente se entusiasmar (...) é que se libertaram eles próprios. E dá mais alegria a cara de um caboclo que se salvou sozinho do que todo um povoado que se salvou arranjando emprego no DNOCs (CALLADO, 1960:39-40).

Também hoje, em um momento tomado pela instantaneidade da internet e pulverização das narrativas cada vez mais breves, quando o jornalismo se pergunta sobre o seu destino, o exercício de uma prática que agrega o discurso poético ao factual na tessitura do relato se faz notar – como vimos evidenciando em exemplos que costuram esta dissertação. Uma boa medida é a Revista piauí. A publicação da editora Alvinegra, impressa pela Abril, surgiu no mercado editorial brasileiro há 68 edições (até maio de 2012) sob a tutela do documentarista João Moreira Salles e do editor Luiz Schwartz. O projeto provocava estranhamento desde o seu formato – maior que o das revistas convencionais – mas principalmente pela narrativa que subvertia os cânones do jornalismo ao apostar no texto e nas boas histórias, dando importância ao que, “por

ignorado, é tido como insignificante”, achando novidades naquilo que, “por esquecido, parece velho ou ultrapassado”¹³.

Complexificando um pouco mais a discussão, o que estamos propondo aqui é entender esse modo mais, por assim dizer, subjetivo de fazer jornalismo não como privilégio de uma corrente como a do Novo Jornalismo ou de um período histórico ou mesmo de um paradigma. Se comunicação é um processo complexo que comporta a contradição, o conflito, o opaco e tudo aquilo que está além do tranquilo vai-e-vem da informação, cabe a nós pensar que há um atravessamento dos modelos informacional e relacional. Como já apontamos antes, da mesma forma que ficção e realidade se cruzam, a informação também está na narrativa.

Nesse sentido, reforçamos que as notícias são correspondentes da realidade exterior à medida que afetam e se deixam afetar pela sociedade e vão além das funções tradicionais do jornalismo de informar e explicar. São histórias no sentido de que informam e, claro, de que se aprende com o acontecimento jornalístico. “No entanto, muito do que aprendem pode ter pouco a ver com os ‘factos’, ‘nomes’ e ‘números’ que os jornalistas tentam apresentar com exatidão” (BIRD & DARDENE, 1999:265). É esse o esforço investigativo da nossa pesquisa neste próximo ponto.

2.4. Quem lê tanta notícia ou Da arte de contar histórias

Como pretende Nelson Traquina (1999) em artigo em que põe em xeque as notícias como “espelho do real”, saber o modo como as notícias são produzidas é a chave para compreender o que significam (1999:176). Dessa maneira, a pretensa objetividade jornalística não pode ser considerada nem mesmo sinal de transparência. O paradoxo é assim explicado por Bird e Dardene: “Quanto mais objetivos forem, mais ilegíveis se tornam, e quanto melhores contadores de histórias forem, melhor resposta terão de seus leitores” (BIRD & DARDENE, 1999:273). De acordo com os autores,

os acontecimentos parecem mais reais aos leitores quando são relatados em forma de história (...) Porque as melhores histórias, as mais lidas e convincentes são aquelas construídas com mais força para que os contornos sejam nitidamente delineados – isto é, as histórias apresentam um ponto de vista (1999:277).

¹³ Trechos do texto publicado em encarte promocional enviado para assinantes da Editora Abril, em setembro de 2006, e que tinha por objetivo apresentar a Revista *piauí* aos leitores.

Por outras palavras, de acordo com Bird & Dardene, as formas narrativas são mais do que construções literárias, elas conferem às pessoas um esquema para perspectivar o mundo. Ou, como sugeriu Gay Talese (2004), as técnicas literárias no jornalismo são uma forma de “exercitar leitor” e de buscar uma verdade mais ampla que a obtida pela mera compilação de fatos passíveis de verificação, pelo uso de aspas e observância dos rígidos princípios organizacionais à moda tradicional.

Na mesma linha de raciocínio, Gaye Tuchman diz que os relatos de acontecimentos noticiosos são histórias – nem mais nem menos (1999b). Ela recorre ao conceito de “frame” de Goffman (1975), como princípios de organização que o jornalista lança mão para acomodar os acontecimentos no formato de narrativa, enquadramentos que faz de determinados aspectos da realidade, a partir de sua percepção. Ao fazer disso, cria recortes e estrutura uma determinada história em detrimento de inúmeras outras sobre o mesmo acontecimento. “Como *frames*, as ‘estórias’ oferecem definições da realidade social” (TUCHMAN, 1999b:259).

De acordo com a autora, ao lançar mão do uso do *frame*, o jornalista está aprendendo a contar histórias, o que no jornalismo significa identificar o aspecto mais importante da notícia (que na linguagem técnica do jornalismo tradicional seria o *lead*), a fazer uma transição suave entre parágrafos “potencialmente disjuntivos” e a encadear os parágrafos naturalmente numa pirâmide invertida. Importante recuperar também o que nos diz Traquina, para quem, “aplicado ao estudo das notícias, o enquadramento é um dispositivo interpretativo que estabelece os princípios de seleção e os códigos de ênfase na elaboração da notícia, na construção da estória” (2000:28).

Mas a questão é muito mais complexa do que essas abordagens. Isso porque, como já vimos, o próprio acontecimento também faz exigências ao jornalista enquanto contador de histórias, cobra dele uma tomada de posição quanto ao modo de narrar. E nesse sentido, pode-se dizer que não existe um catálogo de *frames* à disposição do narrador como uma fórmula matemática, cabendo ao jornalista enquadrar os acontecimentos de acordo com sua própria percepção. Os relatos noticiosos são, portanto, parte de uma realidade seletiva.

Dizer que uma notícia é uma ‘estória’ não é de modo nenhum rebaixar a notícia, nem acusá-la de ser fictícia. Melhor, alerta-nos para o facto de a notícia, como todos os documentos públicos, ser uma realidade construída possuidora de sua própria validade interna (TUCHMAN, 1999b:262).

Decorre daí a existência na imprensa de dois tipos de narrativas: uma que privilegia torrentes de informação e, sem uma preocupação com o modo como se narra, acaba por se distanciar do leitor; e uma outra que, sem abrir mão da informação, consegue tecer uma história e, ao fazê-lo, aproximar-se de quem a recebe. Fernando Resende (2002a) identifica esses textos, respectivamente, como “cegos” e “ruidosos”. No caso do “texto cego”, a narrativa é “apenas mais uma, pouco ou nada elucidativa”. Trata-se de narrativas que

no esforço de ser o relato de uma verdade não se expõem ao olhar, distanciam-se do leitor, tornando-se desprovidas da troca que o olhar dirigido ao outro permite. Assim, tornam-se cegas porque estão excessivamente presas a um referencial que se faz presente na figura do jornalista-deus ou na ideia de verdade que este traz como objeto do seu trabalho (2002a:164-165).

De outro lado, os “textos ruidosos” são assim chamados porque se propõem às múltiplas falas dos sujeitos das narrativas e, como tal, estão propensos a ruídos de ordem objetiva e subjetiva. Essas são as chamadas “narrativas de resistência, que eclodem em um lugar onde impera a dureza do relato” (RESENDE: 2002a:167). Nesta pesquisa, os “textos cegos” seriam componentes intrínsecos às “narrativas cartão-postal” tanto quanto os “textos ruidosos” caracterizariam as “narrativas do avesso”.

À luz desse tipo de narrativa, retomemos a análise de “Morar na rua em Ipanema”, que rasga o postal ao reinventar a realidade, dando aos leitores a possibilidade de “consumir notícia como um texto simbólico” (Bird & Dardene (1999:265). Façamos uma reflexão agora à procura das marcas textuais deixadas na própria narrativa que manifestam a presença de um narrador do relato.

Villas-Boas é muito magro, tem a pele tomada por escaras, vários hematomas ao longo das pernas e, de fato, seu mau cheiro era percebido de longe. Ele disse ter 16 anos, mas levando em consideração datas e situações que menciona, é provável que tenha mais. Falou que foi expulso de casa pelo padrasto aos 5 anos e desde então passou a morar na rua.

Desde os 12 anos, vive com a mulher, Patrícia, com quem tem um filho de 3 anos. Ela está grávida novamente. Villas-Boas a conheceu depois que “um gringo muito bacana” lhe deu de presente 350 reais. “Eu ficava olhando para ela na praia e, quando peguei o dinheiro, fomos ao McDonald’s. Gastamos tudo. Aí, ela viu que eu era um cara legal”.

Para ele, os dias, meses e anos na rua são quase indistinguíveis. “Eu sei que o tempo está passando quando o Banco coloca enfeites de Natal na calçada”, disse. “Aí, já é dezembro. Quando é Páscoa, tem coelho por todo o lado”.

(“Morar na rua em Ipanema”, Revista *piauí*, nº 44, maio de 2010, página 26) (*grifos meus*)

Note-se que, pela narrativa, ficamos conhecendo mais um dos personagens do relato sobre moradores de rua. Muito da personalidade do entrevistado é dada a ver sem que a repórter tenha recorrido a dados que enquadrem a população de rua em uma estatística. Há informação e há também uma história sendo contada através de uma situação narrativa rica e singular que vem à tona em riqueza de detalhes e se presta a explorar um determinado contexto social. Mesmo quando opta por reproduzir o discurso do entrevistado, há uma sutileza nas escolhas para revelar algo inclusive no que não está dito. Por exemplo: a declaração dada por Villas-Boas sobre a passagem dos meses do ano, ao ser realçada pelas aspas, revela também um discurso que nem precisa estar escrito.

Tudo isso é parte de uma estratégia textual que nesse caso significa a presença do autor da matéria na cena, ainda que o relato não esteja em primeira pessoa. Ao descrever o personagem, suas características físicas, seu “mau cheiro percebido de longe”, ou mesmo confrontar a idade real do entrevistado com a idade aparente, a narrativa nos leva a reconhecer a existência de um terceiro. Fernando Resende nos lembra que, no jornalismo, esse recurso que põe em cena um sujeito para narrar a história produz um deslocamento significativo das narrativas burocráticas em direção às narrativas de resistência. Nas narrativas burocráticas – e entre essas se incluem as “narrativas cartão-postal” –, não existe “dissociação sujeito do enunciado/sujeito da enunciação, ou narrador/autor” (2002a:219). Ou seja, na perspectiva da narrativa jornalística tradicional, sujeito da enunciação se confunde com sujeito do enunciado, não deixando espaço para alguém que conta a história, e isso é um elemento que atrofia a narrativa.

Vale sublinhar que o enunciado, na perspectiva da comunicação, corresponde ao fato narrado, à história em si, enquanto a enunciação pode ser tomada como o equivalente ao ato de narrar, processo no qual se tece a história (RESENDE, 2006). Avançando um pouco mais, podemos dizer que, no jornalismo, o narrador é o sujeito do enunciado, enquanto o autor, jornalista real, é o sujeito da enunciação. Essa digressão é importante para perceber um dos grandes problemas da escritura jornalística: a voz do narrador.

Nessa perspectiva, Fernando Resende (2002) nos oferece uma categoria que ajuda a entender melhor o lugar que o jornalista ocupa no texto, quando narra. Trata-se do “narrador-jornalista”, que se coloca um passo além e de um modo muito mais afinado com os pressupostos da narrativa. “Esvaindo-se da ação narrada, o jornalista,

habilidosamente, cria um outro que dialoga na cena, e este outro, invariavelmente é o narrador”, diz Resende (2002:223). Por outras palavras, o jornalista é quem escreve mas há na narrativa um personagem que narra criado por esse que escreve e que aparece na cena de forma explícita e incisiva.

Vejamus uma outra sequência da narrativa “Quem mora na rua em Ipanema”, que estamos analisando ao longo deste capítulo, à cata das marcas de um “narrador-jornalista”. Observe, neste trecho, o diálogo/entrevista e os respectivos papéis desempenhados por jornalista/narrador/entrevistado:

Às três em ponto, conforme o combinado, o prefeito Eduardo Paes abriu a porta do seu gabinete, de onde se avista o grande relógio da Central do Brasil. Dispensou o assessor de imprensa (“*Pode ir, não preciso de babá*”) e ofereceu água e café. Perguntei-lhe o que a prefeitura pretendia fazer com os mendigos que tira da rua.

“Esse é um dos problemas mais difíceis de resolver”, respondeu. “É o tipo de área onde você não tem uma política pública uniforme. Você está lidando com o drama de indivíduos, com as histórias as mais loucas possíveis”. Para Eduardo Paes, há um dilema insolúvel entre “o lado humanitário e...” – *parou para escolher a melhor palavra* – “...essa demanda de limpar a cidade. Tem o cara que reclama e tem o cara que acha que tem que permitir. E aí você tem os mais variados tipos de descargo de consciência da burguesia: o pessoal vem e liberta sua alma distribuindo um sopão” (“Morar na rua em Ipanema”, Revista Piauí, nº 44, maio de 2010, página 30).

Paes se irritou quando perguntei se as operações não teriam o objetivo de preparar o Rio para a Copa e as Olimpíadas. “É, põe aí que é por causa da Copa do Mundo, da Olimpíada”, *disse com sarcasmo*. Agora tudo o que a gente faz é por causa disso. O acolhimento de hoje é só para 2016. Depois pode voltar tudo para a rua” (grifos meus) (“Morar na rua em Ipanema”, Revista *piauí*, nº 44, maio de 2010, página 30). (*grifos meus*)

Outra vez, temos acesso ao percurso como a um fio que percorre o labirinto da narrativa polifônica sobre um acontecimento em uma cidade humanizada. Conhecemos os bastidores, espreitamos o que figura por trás da cena, descortinamos ambientes e personalidades a partir dos olhos do escritor-escrevente – se não pela narrativa, de que outro modo isso seria possível? Ocorre que, aqui, mesmo sendo narrado em primeira pessoa, quem está na cena não é o jornalista real. A esse coube o papel de imaginar um personagem (um repórter “de papel”) para a cena, oferecendo ao leitor uma perspectiva muito mais ampla. Assim, “aquele que narra a história, além de contar com as personagens-fontes locais – ou seja, aqueles com os quais qualquer jornalista deve falar para realizar uma matéria – faz da personagem-repórter um aliado, alguém que, como ele, também investiga a história” (RESENDE, 2002a:221).

Esse narrador foi quem enxergou o relógio da Central do Brasil da sala onde se deu o diálogo e, mais do que isso, foi quem percebeu e depois relatou, portanto, o estado de espírito do entrevistado, o prefeito Eduardo Paes: primeiramente, pontual e atencioso, oferecendo água e café à repórter; depois, disponível mas indelicado, ao dispensar o assessor de imprensa de uma forma irônica (“pode ir, eu não preciso de babá”); para, em seguida, se mostrar irritado e sarcástico diante das perguntas da entrevista. Longe de comprometer o pacto de credibilidade entre jornalista e leitor, essa estratégia ao contrário contribui para estabelecer uma certa aproximação entre os sujeitos do discurso.

Saber que o entrevistado hesitou antes de prosseguir com um raciocínio, como nos foi dado a ver na narrativa por meio da suspensão do discurso aspeado – inclusive com o recurso da reticência e de uma interferência direta do narrador informando a interrupção – oferece ao leitor mais uma possibilidade de ressignificar o fato. A própria narrativa encarregou-se de juntar as peças do quebra-cabeça. As verdades – ou a falta delas – não estão necessariamente nas aspas. Aqui, o contraditório se revela é na própria tessitura.

Nesse caso, ao contrário da narrativa jornalística tradicional, as aspas servem menos para sinalizar uma declaração do entrevistado e mais para evidenciar um ponto de diálogo estabelecido entre repórter e entrevistado. Ou seja, o outro lado não é ouvido apenas para cumprir uma regra do jornalismo ou para contrapor depoimentos. O outro lado se esboça na própria narrativa, onde a relação acontece. Dessa forma, os sentidos explodem no texto. Mas é provável que todas essas informações, essenciais numa “narrativa do avesso”, fossem subvalorizadas ou apagadas enquanto marcas em uma “narrativa cartão-postal”.

Parece relevante considerar ainda que, do ponto de vista da técnica, o jornalista autor da matéria tinha diante de si algumas opções de “como narrar” o fato, entre elas, a entrevista pingue-pongue – que reproduz a situação na forma de pergunta e resposta – ou o texto corrido que lança mão das marcas discursivas tradicionais – com as declarações entre aspas seguidas e/ou precedidas dos conectivos “disse”, “falou”, “de acordo com fulano”, “segundo sicrano”. No entanto, ao lançar mão de um híbrido, fez valer a tese de que a escolha de “como narrar” é imprescindível na arte de contar histórias, considerando aqui o jornalismo como tal.

Frente a essa leitura, fica a constatação de que atravessamos um período que altera consideravelmente os modos de criar e produzir informação bem como as

maneiras de narrar, mas esse é um movimento cíclico que se repete sempre que novas máquinas são introduzidas em determinado contexto. Guardadas as devidas proporções, o surgimento da fotografia e do cinema também provocaram um profundo impacto no mundo do final do século XIX. O que se modifica ao longo dos períodos históricos é o modo como as comunidades sentem e percebem esses efeitos (BENJAMIN, 1994b). É fato que, na contemporaneidade, a “revolução” digital, o aparecimento das novas mídias e o avanço da técnica criam outros e variados cenários comunicacionais.

Nosso problema, portanto, passa a ser encontrar saídas, em meio ao discurso celebratório da máquina, que apontem para as brechas, os escapes, os dribles a um universo pautado pela autoridade da técnica. Ao olhar para o texto como objeto primeiro da comunicação, valorizamos a técnica não como um fim mas também como mediação. Traçando um paralelo com o clássico de Walter Benjamin sobre “a obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”¹⁴, podemos dizer que todo o aparato tecnológico modifica o jornalismo mas os aparelhos não podem prescindir do humano sob o risco de transformar o campo da comunicação em algo totalitário que não serve a outro propósito se não o de manutenção de uma ordem vigente.

Dito de uma outra maneira, vivemos um avanço sem precedentes no mundo da técnica, com a instantaneidade da notícia, a velocidade dos meios e o excesso de informação que, ao mesmo tempo em que atualiza, ofusca o espectador. Mas isso não pode ser superestimado em detrimento de uma relação entre sujeitos. Nesse sentido, arrisca-se dizer que é necessário valorizar o afeto e o simbólico na economia e na cultura, no social e no político e, sobretudo, no campo da comunicação. Assim nos sugere Muniz Sodré, “neste momento de transição histórica, de Baixa Modernidade ou de mutação civilizatória para produzir, precisa-se cada vez menos de razão e mais de afeto” (2006:55).

¹⁴ O texto de Walter Benjamin foi escrito em 1936 e toma os conceitos de autenticidade, unicidade, valor de culto e valor de exibição de uma obra de arte para discutir a noção da perda da aura durante os processos de reprodução técnica que surgem a partir daí. O autor avança na sua teoria sobre cultura de massa e capitalismo diante da sociedade pós-industrial e de consumo que se formava desde o final do século XIX. E ainda que reconheça todas as possibilidades inclusive políticas que surgem com o avanço da técnica, o autor nos lembra onde se pode chegar quando se mobilizam todos os recursos técnicos em detrimento do humano. “A guerra imperialista é uma revolta da técnica, que cobra em ‘material humano’ o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob a forma dos exércitos. Em vez de tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar a aura” (1994b:196).

CAPÍTULO III – As cidades visíveis

A cidade é o lugar onde todo o possível é convocado
(Ítalo Calvino)

No mapa das ruas de uma cidade, o que salta aos olhos é uma centena de traços, grafismos aparentemente indecifráveis, um mundo em miniatura. Rio de Janeiro. Santo Cristo. Rua Teixeira Coelho. Avenida Presidente Vargas. Linha Vermelha. Praça Medalha Milagrosa. Favela Baronesa. Caju. Catedral de São Sebastião. Lapa. Largo da Segunda-Feira. Maracanã. Ainda assim, funcionam como pontos de referência que servem ao propósito de orientar. Contudo, “saber orientar-se numa cidade não significa muito” (BENJAMIN, 2000:73), perder-se nela é o mais difícil, é algo que exige esforço e requer instrução; algo que se deve aprender a fazer.

À primeira vista, as vias urbanas desalinhadas são como artérias de um corpo sem alma. A cartografia meramente física de um lugar não diz muito acerca dos desejos, dos sonhos, dos afetos, dos problemas, das intenções dos cidadãos desse lugar. Ou seja, não se pode reduzir uma cidade a seu traçado gráfico. Citando Ítalo Calvino, Renato Cordeiro Gomes nos lembra que, muito mais do que um desenho terminado, “a cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” (2008:24). Sendo assim, a Lapa não é apenas um território que abriga uma obra arquitetônica do período colonial. Do mesmo modo que a Avenida Presidente Vargas não se resume a uma via com quatro corredores de ônibus que conecta a Zona Norte à região central. Existe vida pulsando em múltiplas direções.

Desse modo, pode-se dizer que, para situar-se em uma cidade – e, mais importante, perder-se nela –, é necessário construir mapas imaginários que se compõem também de uma memória afetiva e privilegiam o espetáculo das ruas para além do seu ordenamento geográfico. Por levar essa ideia ao extremo, Walter Benjamin, “o grande narrador das cidades” (CANEVACCI, 2004:105), acalentava o projeto de fazer um mapa da sua vida que fosse uma espécie de labirinto onde cada uma das relações importantes que manteve ao longo de sua existência surgisse como uma ‘entrada’ possível (SONTAG, 1992).

Na obra *Infância em Berlim por volta de 1900*, por exemplo, o autor vai configurando pontos topográficos de um mapa da capital alemã “não como ela se

encontra num mapa Pharus, mas tal como se inscreveu na memória de um dos seus habitantes” (Bolle, 2000:332). O que Benjamin procurava, de acordo com Willi Bolle (2000), era a existência de afinidades entre as estruturas da cidade e dos indivíduos que a habitavam. A busca era, antes de tudo, pelas sensações que lhe provocavam uma rua, uma esquina, uma praça. Nessa ponte construída entre o mapa topográfico e o mapa afetivo, residiria por fim a alma dos lugares.

Imagem cara para o jornalismo, a rua – “a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas”, para falar com João do Rio (2005:48) – ganha status de mito. Para alguns jornalistas, a profissão só se realiza fora das redações, dentro do espaço urbano, nas dobras da cidade. Ricardo Kotscho tem por definição de ofício que “lugar de repórter é na rua”. Na opinião do jornalista que prefere ser chamado de repórter, “é lá que as coisas acontecem, a vida se transforma em notícia” (KOTSCHO, 2000:12). Mas a retórica até certo ponto melancólica sobre a ida às ruas não pode ser tomada ao pé da letra, sob pena de se transformar em reducionista. Nas palavras do próprio Ricardo Kotscho, ir à rua não significa apenas sair na rua e “gastar a sola do sapato”. Mas aguçar todos os sentidos para o labirinto das ruas que desenham a cidade e sua cartografia física e simbólica. Além disso, como vimos, a rua pode ser reconstituída na narrativa a partir de estratégias textuais. Ou seja, para além das rotinas da profissão, ir à rua significa perceber a cidade, como alerta ainda Renato Cordeiro Gomes, como “máquina de narrar” (2008:59) onde residem as histórias todas.

Nesta pesquisa, as cidades devem ser vistas como metáfora e, ao mesmo tempo, lugar de trânsito e passagem, a fim de que avancemos sobre a linguagem das ruas em narrativas jornalísticas impressas. Não por acaso, o termo “Cidades” também é emblemático para o jornalismo, servindo em muitos casos para batizar a editoria considerada a principal escola para a profissão, o cartão de visitas para estudantes recém-saídos da academia¹⁵. Não obstante referir-se a uma editoria específica, o espírito das cidades deveria estar presente em todas as páginas e seções do noticiário, da economia à política, da cultura ao esporte.

Apesar disso, a leitura que se faz das ruas e das cidades hoje no jornalismo está geralmente em dissonância com a cidade polifônica, o “organismo vivo, mutante e

¹⁵ A Editoria de Cidades nos jornais impressos corresponde à seção do jornal que, historicamente, é responsável pela cobertura das notícias consideradas factuais, ligadas aos fatos do dia-a-dia. São também chamadas de “Cotidiano” ou “Local” e, em muitos lugares, recebem o nome da cidade-sede do veículo. É o caso da editoria Rio, n’*O Globo*, ou Fortaleza, no jornal *O Povo*.

ágil”, capaz de “agasalhar as relações sociais que caracterizam uma cidade” (FERRARA apud GOMES, 2008:24). Concordando com Renato Cordeiro Gomes (2008), o que se faz urgente, antes de mais nada, é recuperar a rua como símbolo fundamental da vida moderna. Porque a rua é “um fator da vida das cidades. As ruas têm alma” (RIO, 2005:47).

3.1 A alma das ruas

Nelson Brissac (1992) alerta para o fato de que, no mundo contemporâneo, a alma dos lugares parece ter se perdido para sempre, graças a habitantes conformados com traçados pré-estabelecidos, reduzidos a locais moldados pelo hábito. Como antídoto a esse estado de desencantamento, o autor sugere ser preciso “redescobrir a paisagem das cidades” (1992:72). Ainda que na era da velocidade e da técnica ver a cidade e se deixar seduzir pelas ruas pareça um exercício mais difícil, é preciso ter em mente que é justamente esse o momento em que a metrópole possibilita uma experiência ainda mais rica, com um entrelaçamento de linguagens nunca visto, uma obra aberta em todos os sentidos e direções.

De acordo com Brissac, as cidades são as “paisagens contemporâneas” (2003:11). Mas, uma vez que o mundo não se descortina mais como nas perspectivas tradicionais, não se pode pretender olhá-lo hoje “como fazia o pintor, com seu cavalete armado no alto de uma colina” (2003:9). É necessário descobrir novas maneiras de enxergar o espetáculo das ruas e construir outras imagens da cidade que passem a compor a paisagem urbana. Trazendo essa leitura para o jornalismo, podemos dizer que, enquanto sujeito que escreve a cidade e portanto constrói a cidade, o jornalista não deveria se conformar com o território chapado, aquele que se encaixa na moldura. A narrativa pode ser também um convite à cidade e, sendo assim, deveria comportar a desordem, o burburinho, tudo aquilo que transborda e seduz e que constitui, por isso mesmo, o traço mais forte da paisagem urbana.

Aqui, nos parece importante recorrer à figura do *flâneur* como o primeiro dos paisagistas de uma cidade. Era assim que Walter Benjamin (1997) via aquele que caminha pelas ruas, à deriva, despretensiosamente, mas com atenção suficiente para perceber o charme de uma esquina ou o nome de uma rua, interessado que está em descobrir um desenho urbano feito de uma matéria mais sensível do que

paralelepípedos. Para o filósofo alemão, a cidade é a paisagem do *flâneur* e ela ganha novos relevos a partir do seu olhar de detetive, de investigador.

João do Rio (2005), *flâneur* por excelência, dizia que, para compreender a “psicologia da rua”, é preciso ter o espírito vagabundo e praticar o mais interessante dos esportes: “a arte de flanar”, algo que ele definiu como “o vírus da observação ligado ao da vadiagem”:

Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde (...) flanar é a distinção de perambular com inteligência (2005:50).

O *flâneur* é tomado aqui de exemplo não com o interesse melancólico de reproduzir as características dessa figura-chave do imaginário do início do século XX. Passear pela metrópole naquela época remetia a uma experiência bem diferente da relação que o cidadão estabelece hoje com a sua cidade, uma vez que agora ela se assemelha mais a um “videoclipe”, como nos alerta Canclini, “montagem efervescente de imagens descontínuas” (1996:131). Recorremos à figura do *flâneur* porque, a exemplo deste, o jornalista também possui um olhar capaz de redescobrir a paisagem das cidades, a partir de suas pistas, seguindo rastros, localizando vestígios seja nesse ou num outro tempo. Nesses casos, ao modelo de um *flâneur* – e, por conseguinte, de um paisagista –, cabe ao jornalista que não se rende à rotina e agendas oficiais encontrar um ponto de equilíbrio entre o que está próximo e o longínquo, desenvolver a capacidade de surpreender-se com o trivial, o corriqueiro, ao mesmo tempo em que torna familiar aquilo que lhe é estranho.

No mundo midiático contemporâneo, a explosão tecnológica gerou uma avalanche de informações sobre as cidades que são derramadas diariamente sobre os cidadãos, provocando uma sensação de aproximação entre os distantes e uma certa ilusão de familiaridade eletrônica. Sobre esse aspecto, Arjun Appadurai aponta: “O mundo em que hoje vivemos (...) requer teorias do desenraizamento: da alienação e da distância psicológica entre indivíduos e grupos por um lado, das fantasias (ou pesadelos) da contiguidade eletrônica por outro” (2004:45).

No mesmo sentido, Máximo Canevacci (2004) afirma que, diante dessa nova configuração provocada pela expansão dos meios de comunicação de massa, é necessário desenvolver a capacidade de se desligar de tudo aquilo que nos é familiar e

costumeiro e sistematizá-lo como se fosse vivido pela primeira vez. O autor insiste que, apesar do avanço das novas tecnologias que causam a fantasia de proximidade eletrônica, é preciso

colocar e colocar-se fora dos próprios lugares tradicionais, do próprio lugar-comum. Sentir-se estranho e estrangeiro entre fluxos comunicativos urbanos, cada vez mais dominados por aquele excesso de familiaridade mundializada constituída pela expansão dos meios de comunicação de massa (2004:105).

Se concordamos com a proposição de Canevacci de que “a cidade é o lugar do olhar” (2004:43), podemos dizer que ela será tão mais pulsante quantas forem as possibilidades de leitura que os sujeitos lançam sobre ela. De acordo com o autor, a cidade é narrada por um coro polifônico, no qual os vários itinerários simbólicos cruzam com os percursos materiais e se fundem, “obtendo harmonias mais elevadas ou dissonantes, através de suas respectivas linhas melódicas” (2004:15). Sobre a cidade polifônica, ele acrescenta:

É uma cidade narrada com diversas técnicas interpretativas, cada qual diferente uma da outra, mas convergindo todas para a focalização de um paradigma inquieto: a abstração epistemológica da forma-cidade e as emoções do perder-se no urbano, a seleção fotográfica de alguns edifícios arquitetônicos significativos e a linguagem ‘literária’ da sua representação, Lévi-Strauss e Walter Benjamin, Sant’Elia e Guimarães Rosa, Ítalo Calvino e Gregory Bateson (2004:18).

Nessa perspectiva, podemos elencar também o noticiário da TV e as narrativas da imprensa cotidiana, em suma, o jornalismo, como mais um a integrar o coro de uma cidade, composto que é, ainda, pela tessitura de vozes da literatura, da arquitetura, da música, do cinema, da fotografia. Somente a partir desse canto de muitas vozes e da soma total dos ruídos e silêncios que compõem sua partitura, e que ora desafinam ora harmonizam-se, é que se tornaria possível representar o mapa de uma cidade. Um mapa onde a escala subjetiva invade o desenho em sua escala matemática de representações da cidade e que, de acordo com Canevacci, não “coincidirá nunca com o seu território” (2004:18).

Dessa maneira, compreender a cidade significa colher fragmentos, “lançar entre eles estranhas pontes, por intermédio das quais seja possível encontrar uma pluralidade de significados. Ou de encruzilhadas herméticas” (CANEVACCI, 2004:35), entendendo a realidade como uma construção da linguagem onde só é possível reconstruir a cidade a partir de “cacos, fragmentos, rasuras, vazios” (GOMES, 2008:39), jamais na íntegra. E

sob essa perspectiva, narrar uma cidade não significa realizar uma cópia do seu território, mas rascunhar uma entre as muitas cidades possíveis. Eis uma chave de que o jornalismo precisa se apropriar.

3.2 A cidade como texto

Pelo exposto até aqui, podemos avançar na ideia de que cada texto escrito sobre uma cidade é ele próprio uma cidade, feito de ruas, esquinas, pontes, praças, ruínas. Palavras, silêncios, pausas, ruídos, reticências. A narrativa, como sugere Renato Cordeiro Gomes, é também a história de si mesma, é o ponto em que “a experiência do sujeito e a experiência da escritura tramam-se” (2008:156). Dessa maneira, pode-se dizer que essa cidade geográfica, cartográfica, vira apenas ponto de partida para cidades feitas de textos, no plural. Isso porque é na tessitura da narrativa que essa cidade se revela para nós, toma forma, ganha sentido.

Se, como nos diz Fernando Resende, “toda cidade é um texto que eu invento enquanto vivo e reinvento enquanto teço” (2012)¹⁶, podemos imaginar a cidade em seu espaço físico como um labirinto a ser percorrido sem o fio de Ariadne e que só se desenha de fato à medida que a vivenciamos e, mais tarde, a narramos. Nesse sentido, há que se considerar as muitas cidades que existem em uma. Walter Benjamin, por exemplo, apontava que a paisagem vista de cima corresponde a uma ideia de cidade que jamais será compreendida verdadeiramente se não caminharmos por ela (2000).

Seguindo o mesmo raciocínio, Michel de Certeau (1994), que também enxerga a cidade como um texto, parte da premissa de que existe a cidade planejada, dos arquitetos e suas pranchetas, dos peritos e suas disciplinas, mas que só se desenha de fato no momento em que seus homens ordinários trafegam por ela. Para o autor, a cidade do “discurso utópico urbanístico” é uma, mas é o pedestre, o caminhante, o andarilho quem reescreve a cidade, fazendo surgir “uma cidade transumante, ou metafórica, (que) insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível” (1994: 172).

¹⁶ Trecho de artigo intitulado “Cidades, culturas e narrativas: espaços de negociação e produção de sentidos”, que integra o livro *Comunicação, arte e cultura na cidade do Rio de Janeiro*. Organizadores: João Maia e Carla Helal. Rio de Janeiro: Eduerj. 2012. No prelo.

Vejamos a narrativa “Cuidado com essa pia...”, publicada na Revista *piauí* (nº 10, julho de 2007), que nos ajuda a ler a cidade por um prisma menos cartesiano, evidenciando a cidade que extrapola o espaço disciplinado e desordena os sentidos a partir das histórias de vida dos sujeitos que negociam com ela seus modos de existir.

Manoel Messias tem emprego fixo no calçadão da Princesinha do Mar. Do lado de cá, a ondulação das areias e a beleza das ondas. Do lado de lá, atravessando a avenida, a imponência do Copacabana Palace. Pena que ele não veja nada. Fica tudo lá em cima.

Messias, de 39 anos ("mas pode falar que eu tenho 26"), é um dos responsáveis pelo banheiro subterrâneo que recebe transeuntes em geral e, em particular, clientes do tradicional Bar Luiz, que mantém um quiosque naquele ponto. (“Cuidado com essa pia...”, Revista *piauí*, nº 10, julho de 2007, página 12)

Assim tem início a narrativa sobre o Projeto Orla, que vai espalhar quiosques pelas praias cariocas, do Leme até a Prainha, no Recreio. O relato é construído de modo a revelar que a cidade fachada do discurso ordenador é uma, mas os modos de vida da cidade real que irrompem na cena acabam por transformar ainda que involuntariamente o desenho urbano. É a narrativa que nos mostra isso ao apresentar fragmentos de uma cidade personificados em um trabalhador que vive a metrópole e faz uso dela e sente na pele a interferência provocada por suas transformações, reapropriando-se assim do espaço urbano. É através dele, “Messias”, o personagem escolhido como protagonista da narrativa, que o leitor é convocado para conhecer essa outra cidade que emerge dos subterrâneos.

Pelas brechas, a narrativa vai dando pistas de um enredo muito maior, calcado em histórias de vida que acabam por revelar contextos socioeconômicos e políticos. A escolha é pelo singular, pelo detalhe e por tudo aquilo que particulariza uma situação e que, por isso mesmo, acaba sendo revelador das muitas diferenças que convivem em uma cidade.

(...) Os toques futuristas estão por toda a parte, mas, nas pias, atingem a glória: placas de vidro inclinadas a 45 graus do chão descem da altura do umbigo até o rodapé, permitindo, assim, que o cliente fique olhando a água desaparecer lá embaixo, no ralo. O chato é que os mictórios funcionam igualzinho. "Muita gente confunde", diz Messias. "Já cansei de ver marmanjo urinando na pia."

(...)

As noites mais concorridas, previsivelmente, são as do Ano-Novo. É quando ele faz jus ao título de 'salvador das bexigas'. Copacabana recebe 3 milhões de pessoas. Não são poucas as que chegam ao banheiro no limite da incontinência. "Só deixo entrar de três em três e divido a fila. Como as mulheres demoram mais, aloco algumas para o masculino"

Messias pega no serviço às 4 da tarde e permanece a postos, sem ver a luz do dia, até que o último boêmio do Bar Luiz resolva que já deu, o que nunca

acontece antes das 2 ou 3 da manhã. Mora na Praça da Bandeira, na zona norte da cidade, perto do Maracanã. De madrugada, o ônibus não gasta mais de vinte minutos. Solteiro, vive com a tia, numa casa com dois banheiros. "São normais, têm o basicão", diz ele, enquanto separa um kit toalha para um turista havaiano. ("Cuidado com essa pia...", Revista *piauí*, nº 10, julho de 2007, página 12)

O desafio desse relato é, antes de reproduzir o visível, "tornar a cidade visível através dos mecanismos da linguagem" (GOMES, 2008:35). Há uma diferença considerável entre as duas proposições. No primeiro caso, a lógica jornalística pretensiosa de abarcar o mundo desconsidera que "a cidade moderna é um mundo inenarravelmente concentrado, impossível de ser reconstruído, ou representado, senão por fragmentos, colagens e refração" (GOMES, 2008:157). É o que se faz na segunda opção, quando a cidade aparece em suas "dobras", no proliferar de pequenas narrativas. Messias, no caso, é apenas mais um no meio da multidão de pessoas da cidade, mas o suficiente para nos dar uma leitura possível dela. É a partir de sua relação com a cidade que temos acesso à pluralidade dos discursos que cabem na metrópole, essa que comporta todos os códigos e que nos chega pela narrativa.

Voltando a Certeau, é o filósofo ainda quem chama a atenção para o fato de que, se no discurso hierarquizante a cidade serve de marco totalizador para estratégias socioeconômicas e políticas, "a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía" (1994:141). Há toda uma rede de outros discursos que não se rendem a essa concepção positivista de cidade e que, não por acaso, corresponde exatamente ao discurso ordenador do jornalismo, considerado epistemologicamente um herdeiro da doutrina de Augusto Comte. Essa "cidade transumante" elabora a todo instante textos que fazem conhecer subjetividades e marcas próprias e que não podem passar despercebidos seja do discurso do Estado, do discurso midiático ou do discurso das próprias intervenções urbanas. Para Certeau:

Se é verdade que, por toda a parte se estende e se precisa a rede da vigilância, mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade inteira não se reduz a ela: que procedimentos populares (também minúsculos e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los (1994:41).

Em síntese, essa cidade vista como um texto, escrita por seus caminhantes, "espaço em que as experiências se revelam como produtoras de sentido (RESENDE, 2012), evoca textos diferenciados no jornalismo que já denominamos aqui de "narrativas do avesso". Ao contrário do "texto sobre a cidade", aquele tomado pela

técnica, que em vez de multiplicar as leituras do espaço urbano, apenas reproduz o discurso ordenador e acaba por reduzir a cidade ao cartão-postal.

3.3 Via de mão dupla

Nesta cartografia de paisagens possíveis para o jornalismo, propomos a leitura do jornal ou revista como se fossem eles próprios uma experiência urbana ou uma cidade polifônica onde letreiros, placas, sinais de trânsito, pichações e outros ícones tipicamente urbanos saltam das ruas para as páginas, compondo assim, um palimpsesto. Trata-se de exemplos de “narrativas do avesso” que guardam singularidades e constroem uma via de mão dupla entre a cidade-texto e o texto sobre a cidade que pode resultar em uma espécie de “breviário” de narrativas sobre a cidade. Investiguemos, portanto, em que medida a página impressa de jornal ou revista consegue abrigar essa “escrita da cidade”, o texto urbano que salta de suas ruas, e desse modo é capaz de ampliar as leituras e representações da cidade.

Surpresas de uma cidade – por vezes de uma forma bem silenciosa, misteriosa até, que zomba com a desatenção nossa de cada dia. Um sujeito, que ninguém viu, nem sabe quem é, se homem ou mulher, menino ou o quê, deve ter pego um cavalete (daqui a pouco o leitor há de concordar) e pintou uma folhinha no “verde” do semáforo da avenida Visconde do Rio Branco com a rua Padre Valdevino, quando a primeira encontra a Aguanambi, fechando a bifurcação.

O semáforo é daqueles de chão (daí o cavalete) e a pintura parece (impossível afirmar com precisão) ser feita de tinta spray. Um adesivo simples, na forma da folha da cannabis sativa ajudou a definir a forma que ali ficou, há cerca de três meses. Quase quatro, talvez. Mais que dois, com certeza. (“Acende e passa”, *Jornal O Povo*, Fortaleza, 10 de agosto de 2011)

A narrativa acima publicada no *Jornal O Povo* (Fortaleza-Ce) dá conta de uma intervenção em um semáforo em um dos cruzamentos mais movimentados da cidade. Em matéria que ocupa uma página, a narrativa investiga o desenho-adesivo que vem chamando a atenção – às vezes nem tanto – de motoristas e pedestres que trafegam pelo local. Num jogo com o leitor, a matéria não sai em busca do autor da intervenção para uma entrevista, tampouco investiga, como é mais comum em matérias desse tipo que ocupam os jornais diários, o significado da ‘novidade’. Se se trata de uma intervenção artística, uma subversão às leis do trânsito ou ainda um libelo anti-repressão em tempos de polêmica sobre a descriminalização da maconha, isso vai aparecer no modo como a jornalista escolheu para narrar o acontecimento. Ao fazer do passeio pela cidade uma experiência sensorial, essa narrativa nos ajuda a conhecer o cotidiano de Fortaleza.

A matéria foi veiculada na mesma edição do jornal *O Povo* que, oito páginas antes, trazia a narrativa “PM é morto com tiro na cabeça” (Jornal *O Povo* 10/08/2011), sobre um assassinato num bairro da periferia. Nesse caso, a matéria se desenrola com parágrafos inteiros de rigorosa apuração técnica calcada nas fórmulas do jornalismo hegemônico: “De acordo com o major...”, “segundo testemunhas...”, o que evidencia o jornalismo como uma prática plural que comporta tanto as “narrativas cartão-postal” quanto as “narrativas do avesso”. As duas matérias dão a ver a cidade. Num caso, como no outro, o leitor é conduzido a pistas que, somadas às outras matérias sobre Fortaleza também publicadas naquela edição, ajudam a montar um panorama do território e funcionam como peças do grande quebra-cabeças que é a cidade.

Mas as estratégias narrativas são diametralmente opostas. A matéria sobre a intervenção no semáforo, desde o título (“Acende e passa”), dá dicas de uma transgressão no modo considerado legítimo de narrar no jornal. Nela, lê-se:

“Era só o que faltava”, comentou o motorista de ônibus, avexado com o dito sinal – mais pela pressa que pela curiosidade. Comandando uma linha freguesa daquela via, ele nunca tinha atentado para a mudança. Queria até saber se era como aqueles que tem uma bicicleta desenhada. Era não. O Osmanir, que é Alves Ferreira e dono do restaurante na pontinha de quadra que se forma com a junção da Visconde com a Aguanambi, não tinha tanto tempo para conversas na última segunda-feira, pelo começo do expediente. Ele, que mora em cima do estabelecimento, não prestou atenção na marca do semáforo” (“Acende e passa”, Jornal *O Povo*, 10 de agosto de 2011).

Pode-se argumentar, seguindo o senso comum, que a narrativa sobre a morte do policial não permite o deslocamento das fórmulas, enquanto à segunda, de caráter mais leve, seria dado o salvo-conduto de experimentar a linguagem. Pensar assim é enclausurar a narrativa e também a cidade. Neste ponto da dissertação, não nos cabe qualificar os formatos narrativos. Por ora, fiquemos com a constatação que há opções no modo de contar uma história, mesmo se a história é a notícia de um conflito urbano. E, nesse sentido, é preciso treinar o olhar para enxergar a cidade como “o lugar enfeitado por excelência, feito de facticidade e magias, que devem ser filologicamente interpretadas, na sua brutalidade ou na sua assepsia” (CANEVACCI, 2004:117).

Em meados dos anos 1920, Walter Benjamin começa a elaborar um projeto que mais tarde viria se materializar nos livros *Rua de Mão Única*, *Diário de Moscou*, *Crônica Berlinense*, *Infância em Berlim por volta de 1900* e no não concluído *Passagens*. Em todas essas obras, o objetivo principal do filósofo era “representar a grande cidade contemporânea como espaço de experiência, sensorial e intelectual, da

Modernidade” (BOLLE, 2000:272), obras que podem ser lidas como constelação de “retratos urbanos” que revelam a metrópole moderna.

Rua de Mão Única, que tomamos como referencial aqui, trata-se de uma representação da metrópole a partir de uma aglomeração de textos triviais que aparecem diariamente aos seus habitantes na forma de uma placa de trânsito, um outdoor, um anúncio qualquer, cartazes, folhetos, tabuletas. Por outras palavras, um *fac-símile* do que o cidadão enxerga no meio da rua a exemplo de “Casa Mobiliada”, “Canteiro de Obras”, “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, “Posto de gasolina”, “Atenção, degraus!”. Para Willi Bolle, o livro de Benjamin é um breviário sobre as condições de vida na metrópole moderna,

um livro de horas montado de parábolas secularizadas. Num mundo regido pelas coisas, a aventura da formação é abordada em fragmentos, imagens de pensamento, tabuletas de escrita entre cujas frestas se faz ouvir a voz do indivíduo, antes que seja totalmente encoberto (2000:296).

Ao exercitar essas narrativas, Benjamin acaba por revelar a cidade como palco de conflitos socioeconômico e políticos, mas também um território lúdico, labirinto de invenções que combina multidão incalculável de pessoas com uma profusão ainda maior de palavras. Só a título de ilustração, vejamos o que a tabuleta “Posto de Gasolina”, dessas que encontramos em cada esquina na metrópole, acaba por suscitar em Benjamin:

A construção da vida, no momento, está muito mais no poder dos fatos que de convicções. E aliás de fatos tais, como quase nunca e em parte nenhuma se tornaram fundamento de convicções. Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se *dentro de molduras literárias* – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de *cultivar formas modestas* – que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro – em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento. As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer (2000:11). (*grifos meus*)

O trecho selecionado de *Rua de Mão Única*, além de exemplificar como a cidade fala por meio de seus textos-ruas, mostra como a cultura cotidiana é valorizada pelo autor que não reconhece supremacia da atividade literária sobre as demais formas de escrita e até, pelo contrário, valoriza muito mais a comunicação das ruas como se a

cidade pudesse, além de tudo, influenciar um estilo narrativo. Da mesma maneira, o jornalismo não deveria ter a pretensão de desenrolar-se dentro de ‘molduras jornalísticas’. Nesse sentido, esta outra narrativa, também publicada nas páginas de *O Povo*, diz de um jornalismo que não apenas reage aos fatos mas que também enxerga o pulsar das ruas transportando-o para suas páginas impressas:

Sem conversa, sem explicação, um homem (dizem) pintou o asfalto. Reverenciava o amor por alguém. ‘Te amo’. ‘Te quero’. ‘Te desejo’. Quem? Não se sabe. Nem mesmo ele tem identidade definida, e parece – só parece – que foi um cara de bigode, de cabelo grande, na bicicleta. Apareceu faz duas semanas – ou seria quase um mês? – com um balde de tinta branca na mão, no início da rua Bento Albuquerque, no bairro Papicu, onde as praças são muitas. Foi lá pela meia-noite. Ou era madrugada, mais ou menos quatro horas da manhã? Bom, o certo é que as frases surgiram da noite para o dia. Quer dizer, tem gente que diz que foi aos poucos (...)
‘Essas coisas são de gente bem ousada... O pessoal do prédio comentou. Fica todo mundo querendo saber quem foi. A gente só sabe que não foi para ninguém daqui. Aqui só tem velho!’, brinca uma moradora das redondezas que, do alto do seu andar, pode ver que um desconhecido deseja alguém. Tem gente que não se importa com isso. Só de saber que o amor move alguém a ponto de deixar rastros na cidade, já dá pra ficar feliz. ‘Imagina se esse monte de pichação fosse declaração de amor? Fortaleza ia ficar linda!’, comenta Francilda Ratts” (“Foi tudo culpa do amor”, *Jornal O Povo*, 18 de novembro de 2009)

No caso dessa reportagem sobre uma pichação nas ruas de Fortaleza, mais uma vez, notamos uma subversão das técnicas tradicionais. A narrativa não explica o mundo nem encontra respostas precisas. Não localizamos nesse relato as marcas típicas do discurso autoritário do jornalismo como horário exato, local averiguado ou responsáveis pela ação. Muito pelo contrário. Aqui, o “quem”, o “quando” e o “onde” são menos importantes do que o modo “como” o fato é narrado.

Tomando como mote (ou pauta) a investigação de práticas cotidianas que subvertem o espaço das cidades, a narrativa traz o desenho urbano para a página do jornal e tece uma narrativa que lança mão de todas as técnicas jornalísticas (entrevistas, descrição de cena, investigação de um fato) mas vai além delas numa abordagem mais imaginativa e nem por isso menos representativa de uma realidade cotidiana. Mais uma vez, a narrativa ressignifica os símbolos da cidade que estão por aí, à deriva, espalhados pelas ruas. Essa “coletânea de textos” que é a própria cidade, quando ocupa as páginas de periódicos (jornais e revistas), acaba provocando uma relação de intimidade versus estranhamento com a cidade e, para além, uma espécie de empatia entre emissor e receptor da notícia, um intercâmbio cuja tônica é afetiva.

É preciso estar dentro e fora do espaço urbano – nos diz Máximo Canévacchi. “Saltar na cidade” (2004:21). Pensando em termos de narrativa jornalística, essa proposição conta muito sobre cultura, entendendo o termo não no seu sentido mais restrito, usado comumente para legitimar o poder, ou seja, usado como ideologia. Mas no sentido sinalizado por Stuart Hall de cultura como “práticas vividas” ou “ideologias práticas que capacitam uma sociedade, grupo ou classe a experimentar, definir, interpretar e dar sentido às suas condições de existência” (EAGLETON, 2005:55).

Sob essa perspectiva, a cultura nunca pode ser interpretada como o lugar do consenso. É, pelo contrário, o território do conflito, espaço de disputa, luta contra a uniformidade, como lembra Arjun Appadurai (2004), alertando para a capacidade de mediação da narrativa no contexto das grandes transformações políticas, econômicas, sociais, por que passa o mundo a partir das últimas décadas do século XX, quando foi tomado de assalto por uma explosão tecnológica de velocidade estonteante. De acordo com Appadurai (2004), esse mundo em que vivemos, que tem a máquina como personagem fundamental, se caracteriza também por um outro protagonista: o novo papel da imaginação na vida social.

Para o pensador indiano, a imaginação ocupa hoje o mesmo peso que o surgimento da imprensa em outras épocas. Imaginação, bom que se diga, não no sentido de fantasia, mas de prática social. Segundo Appadurai (2004), a imaginação não seria mais privilégio de uns poucos que lançariam mão disso na arte, por exemplo, mas trabalho mental cotidiano de todos.

Imagem, imaginado, imaginário: são tudo termos que nos orientam para algo de fundamental e de novo nos processos culturais globais: a imaginação como prática social (...) já não é simples fuga, já não é passatempo de elites, já não é mera contemplação. A imaginação tornou-se um campo organizado de práticas sociais, uma maneira de trabalhar (tanto no sentido de labor como no de prática culturalmente organizada) e uma forma de negociação entre sedes de ação (indivíduos) e campos de possibilidade globalmente definidos (2004:48).

Em mais este exemplo de como a cidade é inspiradora e palco para o exercício da diferença, uma “guerra de relatos” (CERTEAU, 1994), mensagens escritas em forma de código nos muros de uma cidade sugerem uma matéria “Gritomudonomuro” (Revista piauí, fevereiro de 2012) que se propõe a desvendar os segredos de uma escrita em código que há tempos ‘insulta’ os moradores da zona Sul do Rio de Janeiro. O texto vai abrindo caminho para o leitor, deixando pegadas, construindo um itinerário à medida

que se narra, exigindo uma tomada de posição por parte do narrador – e também do leitor – sobre que rumo seguir.

...Era uma sequência de símbolos, pintados em tinta branca, que ocupava toda a altura do pequeno muro. Estendia-se por mais de 100 metros e tinha quase 400 sinais compridos e estreitos. Vários deles eram repetidos, o que sugeria tratar-se de um alfabeto. As letras tinha ângulos retos e poucas curvas. Algumas lembravam a escrita latina – era possível identificar um I, um X, um Y espelhado, um U de ponta-cabeça. Não havia espaço que delimitasse as palavras. Se aquilo fosse mesmo uma mensagem, era incompreensível (“Gritomudonomuro”, Revista *piauí*, nº 65, fevereiro de 2012, página 14).

Assim tem início a narrativa que acompanha “o embate de dois matemáticos com as confissões cifradas e eróticas que uma artista plástica espalhou pelas ruas do Rio”, como diz a chamada da matéria. Apesar de revelado, o conteúdo das mensagens aqui não interessa tanto o que estava escrito. Também não havia novidade do ponto de vista do ineditismo da informação jornalística. Em janeiro de 2011, mais de um ano antes, o jornal O Globo havia feito uma matéria com a autora do código urbano. A diferença aqui está nas escolhas que o narrador faz para descortinar essa cidade.

A opção é por deixar todo o processo à mostra, evidenciar as marcas da sua escrita e dar a ver os mistérios e a pluralidade de uma trama urbana. Como nos diz Roland Barthes (2002), o prazer de uma narrativa é imposto pelo ritmo produzido por aquilo que se lê e pelo que não se lê. “O que eu aprecio, num relato, não é pois diretamente o seu conteúdo, nem mesmo sua estrutura, mas antes as esfoladuras que imponho ao belo envoltório: corro, salto, ergo a cabeça, torno a mergulhar” (2002:18).

Aqui, a história é apresentada com o enredo sendo desfiado ponto por ponto, em uns momentos avança, noutros recua, dá piruetas, vai-e-vem na informação, lançando mão de artifícios para traduzir em linguagem textual todo o intrincado de símbolos do código, um alfabeto inteiro, criado por uma artista plástica – uma das personagens do enredo que conta ainda com dois matemáticos e uns tantos transeuntes. Trechos de cidade. Fragmentos de linguagem.

Depois de cinco páginas de uma narrativa que não se preocupa em simplificar a cidade para o leitor, o texto culmina com o encontro entre criador e criatura, artista plástica e matemático, mediado então pelo repórter que já existe na cena enquanto “narrador-jornalista”. Nesse exemplo de como a cidade vai parar nas páginas impressas, a narrativa sela uma impressão – do dicionário: “marca ou sinal que fica (ao imprimir)” – sobre a cidade. Por essa estratégia textual, o repórter e também o leitor viram testemunhas da cena da cidade e do seu desdobramento.

Joana revelou o sentido de sua assinatura, RR é o nome com que é conhecida na 'rua'. Contou como surgiu Raguezo, uma criatura sofrida e solitária – no fundo uma alegoria dela mesma. E o enigmático aposto NHVMIDFOMT reúne as iniciais de “nenhum homem vai me impedir de fazer o meu trabalho”

Orenstein repetiu que achava as inscrições muito bonitas. Contou que cogitava estudar desenho industrial. “Queria ter sido artista”, disse. Joana Cezar lembrou o dia em que um bêbado praticamente saiu lendo seus textos depois de ela lhe dar algumas dicas. E disse ao matemático: “Se seu olhar fosse completamente livre, talvez você conseguisse entender o alfabeto sem a matemática” (“Gritomudonomuro”, Revista *piauí*, nº 65, fevereiro de 2012, página 18).

E aí está o ponto. A narrativa também enriquece a cidade que, para Renato Cordeiro Gomes, pode se revelar como um “tecido de letras” que o narrador faz e desfaz enquanto escreve (2008:159). Se Michel de Certeau (1994) tem razão em afirmar que o cotidiano existe não apenas em práticas culturais institucionalizadas mas inventa-se através de mil maneiras e, se, concordando com Appadurai (2004), a imaginação tem papel essencial no mundo contemporâneo, podemos arriscar que a narrativa é o lugar para exercitar a imaginação e ressignificar o mundo, recuperar o tempo, contar da vida, provocando assim uma interação com o Outro. Ao narrar subjetividades, o jornalismo recria modos de vida oferecendo ao público leitor a possibilidade de imaginar o mundo (e de recriá-lo) a partir do que lhe chega por essas narrativas midiáticas diversificadas e plurais.

3.4 Paisagens

É Nelson Brissac quem nos recorda que a redescoberta das cidades enquanto paisagem passa por uma valorização das narrativas e do ato de narrar, “como se essas paisagens urbanas tivessem que ser resgatadas do limbo escuro em que ficaram confinadas e só se constituíssem nessas histórias” (2003:28). Nesse sentido, torna-se imperativo exercitar um olhar transversal para as cidades e as narrativas no jornalismo – considerando uma visão de cidade para além dos aspectos funcionalistas e racionais (GOMES, 2008) e de narrativa como um elemento de ligação entre os vários sujeitos que habitam esta cidade enquanto espaço territorial e simbólico.

Nessa cartografia de textos impressos que, por vezes, são a própria cidade (cidade-texto), e, em outros casos, o discurso que se constrói sobre ela (texto sobre a cidade), localizamos algumas pistas enunciativas que se desenham durante o processo de narrativização dos fatos e dão a ver outros possíveis para o jornalismo. Nesse

sentido, como um indicativo de percursos afetivos, tomemos quatro modos como essas “paisagens” se configuram em narrativas jornalísticas sobre a cidade que, em vez de aprisionar, valorizam a potência para o diálogo que há no próprio ato jornalístico. Afinal, se comunicação é o terreno do conflito, como nos diz Canevacci (2004) e ainda desvio e ruído, para falar com Flusser (2007), a narrativa é mais do que nunca o lugar do encontro, a esquina possível.

3.4.1 Primeira paisagem: os homens ordinários

Em janeiro de 2011, a cidade de Nova Friburgo foi invadida pelas chuvas. A chuva alagou toda a região central do município. Três mil encostas deslizaram na cidade. Devido a diversas quedas de barreira, dois trechos da rodovia que liga Nova Friburgo ao Rio de Janeiro foram fechados. O Hospital Municipal Raul Sertã, o único do município, não conseguia dar conta do grande número de pacientes. O fornecimento de energia elétrica foi interrompido e vários pontos ficaram sem energia. 12 mil pessoas perderam suas casas. 440 morreram. Todas essas informações foram extraídas ao acaso de recortes de jornais da época. Mas elas também constam na narrativa “O fim do mundo”, da Revista *piauí*, número 56, que, além disso, dá notícias de “Edemilson, o artesão”, “Salma, a educadora”, “Alex, o Operário”, “Sonia, a professora”, “Rodolfo, o músico”, “Dacoberto, o médico”, “Leonard, o Bombeiro”, “João, o farmacêutico”, “Cláudio, o geólogo”.

Acordou às cinco da manhã, foi até a porta de casa, uma construção de dois quartos, de paredes sem reboco, e olhou o céu. Chovia. Aborrecido, Edemilson da Silva pensou que não poderia trabalhar. Em sociedade com três irmãos, ele explora uma pequena pedreira, herdada do avô, que fica a pouco mais de um quilômetro de sua casa. Fazem bancada de pia, lajota e outros trabalhos em pedra (...) Quando jovem, durante uma tempestade, recebera uma violenta descarga elétrica. Desde então, passa a ter medo de chuva (“O fim do mundo”, Revista *piauí*, nº 56, maio de 2011, página 45).

Com os pés cortados por cacos de vidro, Victor Gomes foi com a avó, Salma, tomar vacina antitetânica. O médico que o atendeu disse que ele tivesse coragem, porque a vacina doeria. O menino respondeu: “O senhor viu o seu avô morrer? O senhor viu a casa da sua avó cair? O senhor andou no meio da lama cheia de rato e caco de vidro? O senhor acha que eu vou ter medo dessa vacina? Eu vim para esse mundo para sofrer.” (Revista *piauí*, nº 56, maio de 2011, página 50).

Narrar a tragédia a partir dos sobreviventes e não dos discursos declaratórios e dados oficiais é a primeira característica que queremos enfatizar mais uma vez como

uma marca na condição das “narrativas do avesso”. Mas aqui, do ponto de vista textual, notam-se ainda outras diferenças em relação às “narrativas cartão-postal”. O relato nos chega em blocos de pequenas histórias, onde cada personagem é apresentado ao leitor por suas singularidades. Em algum momento da narrativa, suas histórias de vida se cruzam no texto assim como eles, os personagens, se cruzam também na cena viva da cidade que habitam.

A opção do relato é pela reconstituição da noite da tragédia na vida de cada personagem, mais como um ponto de partida para nos dar a conhecer quem são essas pessoas, o que fazem, como vivem, no que crêem, do que propriamente para realçar um efeito de “choque do real” (JAGUARIBE, 2007). Apesar da riqueza de detalhes, há uma constatação até certo ponto lógica de que o jornalista não tinha como estar presente no momento dos episódios relatados. No entanto, ao descrever que “os médicos corriam, aparvalhados, as macas eram insuficientes e os feridos foram sendo colocados no chão, sobre colchões e cobertores” (página 50), é como se estivesse exatamente ali.

No jornalismo, a única maneira de reconstituir um fato do passado é a partir do testemunho de quem o vivenciou e isso se dá pela técnica da entrevista. Mas, como nos lembra Cremilda Medina, a entrevista pode ser apenas uma técnica eficaz para extrair respostas como num questionário ou transformar-se num dispositivo que, na comunicação humana e mais precisamente no jornalismo, é capaz de provocar o diálogo (MEDINA, 2008). Aqui, ao lançar um olhar para o outro a partir dessa escuta, temos como resultado uma narrativa dialógica e não, “atrofiada”. É o caso do trecho seguinte, que só pôde se materializar em texto porque precedido por uma entrevista, em que o outro foi escutado:

Com tantos feridos à sua volta, uma enfermeira de Prainha arrombou a porta do laboratório desativado e montou um abrigo. Fazia os curativos com os poucos recursos que descobrira. Ao ser levada para lá, no final da manhã, Raquel, a filha de Edemilson, tinha cortes profundos pelo corpo. Parte do corpo e das nádegas estava em carne viva. Sem chorar, apesar da dor lancinante, ela limitou-se a dizer para a mãe, enquanto lhe faziam um curativo. “Deus não é bom. Se fosse, não teria feito isso comigo” (“O fim do mundo”, Revista *piauí*, nº 56, maio de 2011, página 50).

É imperativo recorrer novamente ao “narrador” de Walter Benjamin – aquele que só narra a partir de sua própria experiência – em contraposição ao “narrador-jornalista”. Silviano Santiago sustenta a tese de que há uma forma contemporânea de narrar e situa o jornalista como um “narrador pós-moderno”, aquele que transmite algo

ao “narrar a informação” (SANTIAGO, 1989:39). Perceba-se que as duas coisas não são contraditórias ou excludentes. A esse narrador, cabe observar para contar aquilo que viu. “É como se o narrador exigisse: deixem-me olhar para que você, leitor, também possa ver.” (1989:45). Ou seja, para Santiago, nos tempos atuais, a experiência é proporcionada por um olhar lançado a uma vivência alheia a ele e, portanto, um olhar lançado ao outro.

...a figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo Outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado (1989:45).

Nessa perspectiva, o relato não pode ser considerado menos autêntico pelo fato de ocorrer fora da experiência direta. “Real e autêntico são construções da linguagem” (SANTIAGO, 1989:40). Os vestígios para a reconstituição desse real estão na fala dos entrevistados que nos chega pela narrativa e que, no caso em análise, prescinde dos códigos da linguagem jornalística tradicional para contar a experiência do outro. Ou seja, o outro não é um terceiro, aquele que apenas “conta”, “diz”, “explica”. O outro está falando pelo texto. Ao lançar mão dessa estratégia, o jornalista cria um certo grau de intimidade com o leitor que, por sua vez, identifica-se com a narrativa.

No final do relato, depois de atualizar as informações sobre cada personagem, tal qual um filme ou um livro costumam situar o espectador/leitor, o narrador-jornalista volta a cena de uma cidade que se reconstrói. Mais uma vez, a narrativa se sobressai por um artifício que, mesmo se distanciando da técnica jornalística, não destitui o pacto de credibilidade com leitor.

A Prainha continua abandonada. Ninguém apareceu para tirar os entulhos. O encanamento de água se rompeu e os moradores temem a contaminação da água pelo esgoto. Edemilson da Silva pediu aos operários que trabalham na remoção de entulhos que, pelo menos, tirassem a carcaça de um fusca que, levado pela enxurrada, estacionara na frente da sua casa. Numa manhã de abril, o caçula Gabriel, ainda com cicatrizes nas pernas, brincava de motorista do carro. As outras crianças se fingiam de passageiro. (“O fim do mundo”, Revista *piauí*, nº 56, maio de 2011, página 51).

3.4.2 Segunda paisagem: o labirinto

De acordo com Gérard Genette¹⁷, “narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos” (1995:23). Como um modo de contar as histórias, portanto, a narrativa se legitima como característica fundamental do jornalismo, se quisermos pensar jornalismo, como nos lembra Fernando Resende (2009), como uma prática discursiva de forte viés narrativizante, aquele que narra experiências e tem o direito de contar histórias do presente.

Por esse segundo indicativo de percurso para o jornalismo, chamamos a atenção para os indícios que o narrador-jornalista vai deixando pelo caminho como uma forma de guiar o leitor ou, pelo menos, de oferecer outras passagens secretas no labirinto da narrativa. Nesse caso, a matéria se propõe a narrar o dia-a-dia de uma Delegacia de Repressão às Ações Criminosas Organizadas e de Inquéritos Especiais, a Draco, no Rio de Janeiro. Sob o título de “O caçador de milícias”, escolhe um personagem como fio condutor e é pelo perfil deste que vai costurando outras vozes do discurso.

Desde o início, o narrador-jornalista faz questão de deixar o seu percurso à mostra. Chega-se no texto como o repórter entra na delegacia, vagorosamente. “Deve ser a única delegacia de combate ao crime organizado, no mundo, onde se entra sem dar satisfação a ninguém, de dia, de noite, ou mesmo de madrugada. ‘É a pocilga da pocilga’, avalia um de seus 50 agentes, inspetor Jorge Gerhard” (Revista *piauí*, nº 27, dezembro de 2008, página 42). Assim, o leitor é convidado a descortinar o ambiente ao mesmo tempo em que o repórter. Há passagens em que essas marcas apresentam-se de modo ainda mais explícito.

Nadinho, que foi o nono vereador mais votado do Rio nas eleições de 2004, não conseguiu se reeleger em outubro passado. Ele foi indiciado em vários crimes, e ficou 24 dias preso por ter sido acusado de matar o inspetor Felix dos Santos Tostes, seu antigo aliado. “Olhe bem para minha cara e me diga se eu tenho jeito de matar ou mandar matar alguém”, pediu-me Nadinho. *Quando ouviu a resposta afirmativa*, se disse ofendido” (“O caçador de milícias”, Revista *piauí*, nº 27, dezembro de 2008, página 44). (*grifos meus*)

¹⁷ Além dessa definição, o teórico Gérard Genette classifica ainda a narrativa como sendo 1) “a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição (1995:24); e 2) um acontecimento; já não todavia aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo” (1995:24). Optamos por usar aqui essa definição de narrativa de Genette que centra foco no enunciado narrativo porque assim ela se volta para o modo como as histórias são contadas e isso se aplica melhor aos nossos propósitos.

Ainda que, na matéria, todos os personagens sejam descritos em pormenores como é característico das “narrativas do avesso”, sobre esse em especial é dada ao leitor a possibilidade de imaginar o retrato sem que nem ao menos seja revelado um só traço da fisionomia do entrevistado, mas por outros caminhos, pistas que estão no próprio jogo da enunciação. Aqui, o jornalista não apenas aparece na cena como também emite opinião e não se escusa de fazer comentários sob a desculpa da imparcialidade jornalística.

Se estamos tomando a tessitura da narrativa como fundamental para repensar o ato jornalístico, é importante avaliar esse modelo de paisagem aqui elencado porque, seguindo sua trilha, ele nos conduz ainda a uma outra passagem no labirinto da cidade e da produção de notícias. Espécie de metanarrativa, constrói-se ela própria como um antidiscurso ao formato de cobertura midiática tradicional.

Vejamos este trecho:

O jornalista queria saber por que o assunto milícias irrompera com força no período eleitoral. O delegado simplificou a explicação para o estrangeiro. “Tinha um governador, Garotinho, e depois veio a Rosinha. Ambos investiram nesse tipo de relacionamento. Garotinho foi indiciado e seu chefe de polícia está preso. O novo governador optou pelo enfrentamento com esse tipo de atividade. É por isso que o pau está comendo.”

O repórter fez que entendeu e Ferraz não precisou mencionar que ele mesmo assessorou a cúpula da polícia durante os dois governos Garotinho em que a parceria com a milícia se solidificou (“O caçador de milícias”, Revista *piuí*, nº 27, dezembro de 2008, páginas 44-45). (*grifos meus*)

Vejam como a narrativa é tomada por informação sem que o jornalista tenha recorrido à lógica padrão do jornalismo declaratório. Mesmo reproduzida entre aspas, a fala oficial é desacreditada pela própria fala do narrador-jornalista que acrescenta uma informação extra-oficial ao relato. O modo como o narrador-jornalista trouxe à tona a informação omitida pelo personagem a um terceiro da cena, um jornalista empírico representante de um outro veículo, revela nas entrelinhas mais sobre o jornalismo – e ao mesmo tempo sobre a cena política da cidade do Rio de Janeiro – do que páginas inteiras de objetividade.

Continuemos acompanhando. Mais à frente, para dar conta de um traço da personalidade de seu personagem principal – o titular da delegacia, Cláudio Armando Ferraz, o “caçador de milícias” do título –, a narrativa representa mais um componente desse lugar outro de onde fala. A pedido do corregedor com quem o personagem principal da reportagem mantém uma relação cordial – e isso é sabido também pela

narrativa –, uma advogada esteve na sala do delegado Ferraz. Queria que ele armasse um flagrante para prender um perito de quem ela houvera sofrido achaque. Assim, as relações perigosas que se cruzam no cotidiano da cidade são expostas e, mais uma vez, a mídia tradicional é exposta a críticas:

Pedido feito, pedido atendido. Foi disso que a Draco se ocupou pelo resto daquela tarde. Na sala de operações, um técnico da TV globo adaptou a câmera que ia filmar o flagrante na bolsa da advogada. Ensinou-a pacientemente a usar o equipamento. Na hora marcada, final de tarde, Nazaré trouxe uma amiga para lhe dar coragem.

Ferraz comandou a operação. Onze policiais à paisana, todos armados, saíram em três viaturas em direção ao centro da cidade, invadiram um edifício sob os protestos do porteiro e postaram-se entre o 10º e o 11º andar. Pelo equipamento técnico da TV Globo, os policiais podiam ver, numa sala, as tratativas entre o perito e Nazaré. O homem demorou quase uma hora para botar a mão nos 1500 reais que a advogada levou. Foi preso nessa hora. Estava com a esposa e filho universitário e protestou contra a armação do flagrante (“O caçador de milícias, Revista *piauí*, nº 27, dezembro de 2008, página 46).

Assim, a narrativa é reveladora dos traços da personalidade de seu personagem, tanto quanto linhas antes definiu a fisionomia de um outro entrevistado. Na sequência desse trecho, conta que o delegado prendeu o perito mas quis voltar atrás e pediu ao corregedor que o soltasse: “Zveiter (o corregedor) aquiesceu, mas só depois de ter concedido uma entrevista sobre o caso para o noticiário local da Globo” (Revista *piauí*, nº 27, dezembro de 2008, página 46). O fato é por demais relevante para uma matéria que pretende mostrar o método de combate ao crime organizado no Rio de Janeiro.

Como nos diz Rosana Lima Soares, um relato, ao contar o que aconteceu, descreve algum fato, narra uma história sobre aquilo que se viu, ouviu e observou. “Testemunhamos o desenrolar do relato não apenas na leitura e escrita mas também no processo de apreensão compreensão e reelaboração desses textos” (SOARES, 2009:58). O percurso de uma narrativa, a autora acrescenta, é também cheio de possibilidades, assemelha-se a um “labirinto” ou a um “novelo de lã” e muitas vezes fica à espera “que um dos fios seja puxado e possa enfim ter sua trama desenrolada” (idem).

3.4.3 Terceira paisagem: a rua

“Algumas dão para malandras, outras para austeras; umas são pretensiosas, outras riem aos transeuntes e o destino as conduz como conduz o homem, misteriosamente, fazendo-as nascer sob uma boa estrela ou sob um signo

mau, dando-lhes glórias e sofrimentos, matando-as ao cabo de um certo tempo. Oh! Sim, as ruas tem almas” (João do Rio).

Foi o cronista e jornalista carioca João do Rio quem melhor definiu a alma encantadora das ruas. Em suas crônicas e matérias de jornal publicadas na imprensa carioca do início do século XX, um Rio de Janeiro inteiro se narrava. Concordando com Canclini, podemos dizer que os discursos do jornalismo – para além dos gêneros – têm hoje uma influência maior sobre as cidades do que a literatura. No entanto, no reino dos discursos sobre a cidade, o discurso normalizador, ao mesmo tempo que celebra o crescimento da metrópole, hierarquiza e suprime outros prismas e outras vozes, uniformiza cidadãos como sujeitos-modelo, retira-lhes a subjetividade (ORLANDI, 2001). Nesse sentido, a imprensa surge como portadora de mais um discurso autoritário que, em sua presunção de objetividade, pretende abarcar todos os espaços sem dar lugar à explosão de outros sentidos que emergem das ruas, pelas histórias e detalhes do cotidiano, pelo que surge na cena.

A cidade chapada não nos importa enquanto modelo de produção de narrativas para o jornalismo. Interessa a cidade outra, que escapa; a cidade do burburinho das ruas. Para tanto, sugerimos um terceiro percurso a partir da narrativa “O Estouro da Boiada Metálica” (Revista *piauí*, número 36, setembro de 2009), que trata exatamente de ver o que existe por trás do discurso institucional e ordenador da cidade. Propomos aqui um duplo fluxo: que a cidade seja lida em todo o caos de sua vivência urbana; e que a narrativa jornalística também transite pela cidade, indo ao encontro dos seus sujeitos.

No túnel escuro, o “Bom dia!” luminoso no ônibus 25 510 é quase insolente, como um enfeite de Natal fora de hora e lugar (...) O motorista do 25 510 sequer apeia. Permanece na cadeira alta, cheia de regulagens anatômicas, manejando alavancas que comandam portas e trocam os itinerários do painel eletrônico. O “Bom dia!” do letreiro era só o começo da conversa. Atrás do encosto, cobrindo o biombo de vidro que isola a cabine, um pano bordado entrega o ônibus às mãos de Deus. À frente dele está Marcelo Catarino Corrêa Couto, um “Motorista Cidadão” certificado (“O estouro da boiada metálica”, Revista *piauí*, nº 36, setembro de 2009, página 40).

A narrativa convida o leitor para um passeio de ônibus. O “narrador-jornalista” não economiza palavras para descrever o seu personagem, apresentado em minúcias. No entanto aqui a sua presença na cena não serve apenas para transmitir o real, mas para captar aquilo que é relevante para a narrativa.

Viajar com ele comporta várias surpresas, Marcelo Catarino cumprimenta, um a um, todos os passageiros. Num turno de oito horas, são mais ou menos

450 bons-dias. Trabalha, de preferência, em dupla com o cobrador Othelo Afonso Ferreira Filho. Othelo, “com agá, como o traído”, retribui o elogio dizendo que “alguns passageiros deixa o ônibus da frente passar só pra ir em Marcelo” (Revista *piauí*, nº 36, setembro de 2009, página 40).

E continua:

A vantagem dessa escolha aparece dez minutos depois que o ônibus emerge do Mergulhão e, na avenida Presidente Vargas, recolhe uma passageira que passa pela roleta sem parar, deixa o dinheiro da passagem e vai se sentar no banco do fundo. Othelo chama de volta: “A senhora me deu dois reais a mais”. Começa ali uma troca de “obrigados” e “vai com Deus” que dura até Lins de Vasconcelos (Revista *piauí*, nº 36, setembro de 2009, página 40).

Ao olhar para esse sujeitos, é que a trama urbana se revela. Não de forma transparente ou em sua totalidade, que a cidade também é enigma. O cotidiano e seus mistérios geram possibilidades ilimitadas e narrar passa a ser também dar a conhecer os segredos de um lugar. Essa cidade invisível, deslocada, que ninguém enxerga, torna-se possível pela narrativa. Essencial é reconhecer que, como nos ensina Roland Barthes, inumeráveis são as narrativas do mundo.

É de início uma variedade prodigiosa de gêneros, eles próprios distribuídos entre substâncias diferentes como se toda matéria fosse boa para o homem confiar-lhe a sua narrativa: a narrativa pode ter como suporte a linguagem articulada, oral ou escrita, a imagem, fixa ou móvel, o gesto e a mistura ordenada de todas essas substâncias: está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, no quadro pintado (pense na Santa Úrsula de Carpaccio, nos vitrais, no cinema, nas histórias em quadrinhos, nas notícias de jornal, na conversa (2001:103).

Na narrativa em análise, assim como nos balanços imprevistos provocados em uma viagem de ônibus, somos surpreendidos pelo que acontece fora dos espaços de controle. A narrativa é o esforço de dar a ver esse mundo, a partir de suas histórias, sem desconsiderar o poder dos discursos em disputa. Nessa narrativa, fragmentos da cidade entram e saem do quadro para revelar que “o Rio de Janeiro é a capital brasileira dos ônibus, e por isso mesmo está fugindo deles” (Revista *piauí*, nº 36, setembro de 2009, página 40).

Em 1967, durante uma Conferência em que propunha uma Semiologia Urbana¹⁸, Roland Barthes dizia que a cidade é um discurso e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem, acrescentando ainda que, ao mesmo tempo que a cidade fala com seus habitantes, “nós falamos a cidade”. Na ocasião, em um texto seminal, o pensador francês voltava o olhar para a literatura e a experiência urbana como modo de dar uma abordagem semântica para as cidades.

Roland Barthes diz que quem se move pela cidade é uma espécie de leitor que, de acordo com suas obrigações e movimentos, retira fragmentos do texto para utilizá-los em segredo. Ao trafegar pela cidade, cada cidadão age como se fosse um leitor capaz de encontrar um poema diferente a cada verso alterado (BARTHES, 1967). Segundo Barthes, mais importante do que aumentar o número de inquéritos ou estudos funcionais sobre a cidade é multiplicar o número de leituras sobre essa cidade. Como dizia o título de seu ensaio: “A cidade é um poema mas não é um poema clássico”.

Dialogando com Barthes, Renato Cordeiro Gomes (1999) defende que as relações entre literatura e experiência urbana tornam-se cada vez mais contundentes. Nesse contexto, mapear as vozes e grafias de uma cidade é “uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade” (1999:25). A mesma assertiva serve como analogia para jornalismo e experiência urbana, uma vez que, na nossa reflexão, procuramos cartografar narrativas jornalísticas que, ao levar em conta os trajetos, ajude a construir uma cidade feita de percursos.

3.4.4 Quarta paisagem: esquinas

Para Walter Benjamin, a cidade era um palco por onde desfilava uma “procissão” sem fim de tipos que se desdobra em outros e atinge uma multidão incalculável. “Um tableau formigante, uma massa compacta de transeuntes, ora circulando, ora represada, bloqueada por outras multidões, e retomando seu fluxo – eis o movimento subjacente ao texto”. (BOLLE, 2000:398). Tornar visível essa multidão,

¹⁸ Tradução livre do texto de Roland Barthes: *The city is a poem, however, it is not a classical poem.* <http://www.zimbio.com/news+people/articles/AsIW4qYxR2l/Roland+Barthes+city+poem+not+classical+poem>

dando-lhe um nome e “conjurando sua presença”, era, segundo Bolle, a missão que o filósofo alemão tomava para si.

Pois são as figuras humanas em toda a sua carga de subjetividade o interesse primeiro desse percurso que ora sugerimos para as narrativas de cidade no jornalismo. O homem é a espinha dorsal de qualquer enredo, a despeito de – e principalmente por – vivermos a era da autoridade da técnica. Se olharmos para trás, singularizar o fato no sujeito e em suas invenções cotidianas tem sido a marca registrada de todas as “narrativas do avesso” analisadas ao longo desta dissertação. Se numa cidade, esquina é lugar de encontro, cruzamento, ângulo entre ruas, pode-se tomar de empréstimo a terminologia para sugerir que, além de jornalismo e literatura, nessas narrativas também ocorre uma convergência de culturas, saberes, visões de mundo.

Em mais este exemplo, “Baraquio Bama vale nota 10” (Revista *piauí*, número 56, maio de 2011) observemos como a narrativa cresce ao tomar partido pelo relato dos indivíduos comuns em seu encontro com a cidade de concreto:

O subchefe Antônio Bonfim Ferreira, um baixinho branquelo muito musculoso, destacou a papeleta curva da impressora. “Xis... xis é peixe. Nando, vê pra mim aqui se é gurjão ou filé”. O auxiliar Nando, sem muita paciência, leu: “Prato feito de filé de peixe”. Cozinheiro há mais de quinze anos, Antônio Bonfim enfrenta diariamente um adversário desigual: a automatização das comandas, introduzida no Garota (*de Ipanema, restaurante da orla do Rio*) em 2007. Até então, os garçons iam à cozinha e cantavam os pedidos em alto e bom som. Hoje, digitam o código do pedido numa registradora manual do próprio salão do restaurante e o nome do prato sai inscrito na impressora cinza-clara instalada na cozinha” (Revista *piauí*, número 56, maio de 2011, página 34).

Trata-se de uma matéria sobre os índices de analfabetismos e os cursos de Educação para Jovens e Adultos no Rio de Janeiro. E é por um desses sujeitos por trás da estatística que se chega à narrativa. A participação do personagem não se resume aos primeiros parágrafos como se se tratasse de um *lead* sedutor. Há um sentido em tomá-lo como fio condutor do enredo. Ao longo dos outros 44 parágrafos do texto, o leitor fica a par de uma série de outras informações sobre o cozinheiro que é analfabeto e veio do Ceará, casou, teve filhos e hoje mora no Complexo do Morro do Alemão. A casa da família fica em uma ladeira estreita, transversal à rua principal do bairro Nova Brasília. Ele tem uma abundância de móveis e enfeites como uma televisão de 32 polegadas cuja parcela de 300 reais paga mensalmente nas casas Bahia. Já foi assaltado e a sua dificuldade com a escrita é compensada com toda uma habilidade para consertar eletrodomésticos. Como no método benjaminiano de leitura do contexto urbano, nesse

tipo de narrativa, a colheita de ‘dados’ significativos e a sua própria montagem já constitui uma interpretação. (CANEVACCI, 2004).

Recorrendo uma vez mais a Certeau, o autor nos diz que uma teoria do relato é indissociável de uma teoria das práticas cotidianas. Ele parte da premissa de que, se a arte de fazer alguma coisa só existe quando praticada por alguém e se é no relato dessa prática que tal arte se materializa, estaria na linguagem e nas práticas discursivas a grande ferramenta para execução do processo. A narrativização das práticas seria, portanto, uma “maneira de fazer textual, com seus procedimentos e táticas próprios” (CERTEAU, 1994:152).

Essa “arte de dizer” à qual se refere Certeau não seria difícil de reconhecer na narrativa em análise. Note-se que, para dar conta do cotidiano pulsante de um lugar de trânsito na grande metrópole, o jornalista lança mão de estratégias retóricas que irão compor uma narrativa sobre aqueles que inventam, teimam, ousam pelas ruas; um estilo de narrar que, segundo Certeau (1994), comporta “suspenses, citações, elipses, metonímias, uma arte da conjuntura (a atualidade, o público) e das ocasiões (epistemológicas, políticas); em suma, uma arte de fazer golpes, lances com ficções de histórias” (1994:154).

Vejamos mais este trecho:

“-Vamos lá, pessoal. Vocês já sabem. Que palavra é esta aqui no quadro? A chuva que caía no Compelxo do Alemão espantou quase todos os dezenove alunos da turma das 20 horas. Os cinco gatos pingados que não faltaram a aula desviaram o olhar da professora para evitar que o contato visual fosse confundido com a participação.

- vou ajudar, hein. L com A... G com O...

- GO... Bigode? – arriscou Antonio Bonfim, como se se tratasse de um exercício de adivinhação.

- Não, Antonio! L com A é “LÁ”, G com O é “GÓ”, LA-GO

Sempre que tenta ler uma palavra, Bonfim parece esquecer a sílaba anterior assim que parte para a próxima. Quando vê a palavra “boneca”, ele lê alto: B, com Ó, “BÓ”. N com É, “NÉ”. C com A, “CÁ”... é CASA? (Revista *piauí*, número 56, maio de 2011, página 36).

As reticências, o diálogo, a caracterização do personagem como num romance, as minúcias e uma série de outros recursos estilísticos da literatura, são marcas textuais que destoam do lugar-comum do jornalismo. Entre relatos de seres inquietantes, teimosos, inventivos, singulares que talvez não se revelem para um apressado olho nu de quem só enxerga a cidade de concreto das cartografias urbanas, a cidade se conta também em “histórias tagarelas, cotidianas e astuciosas” numa espécie de “errância do semântico”, produzida por massas que “fazem desaparecer a cidade em certas regiões,

exageram-na em outras, distorcem-na, fragmentam e alteram sua ordem” (CERTEAU, 1994:182). Esse o modelo narrativo que estamos averiguando nesta pesquisa, a partir de experiências textuais onde o ato de caminhar, assim como propõe Certeau em sua “retórica da caminhada”, esteja para o sistema urbano tanto quanto a enunciação está para a língua ou para os “enunciados proferidos”.

Entendendo por enunciação ou ato enunciativo aquilo que: 1) opera no campo de um sistema lingüístico; 2) coloca em jogo uma apropriação ou reapropriação da língua por locutores; 3) instaura um presente relativo a um momento e a um lugar; 4) estabelece um contrato com o outro (o interlocutor) numa rede de lugares e relações, Michel de Certeau (1994) traça um paralelo entre o ato de enunciar e o ato de caminhar. Por outras palavras, o autor nos diz que, se é no ato de caminhar que o pedestre desorganiza o espaço, inventa passagens onde havia muros, ultrapassa obstáculos, improvisa caminhos, cria atalhos, subverte as regras, pode-se argumentar, por analogia, que o narrador procede de igual maneira no quadro da enunciação ao elaborar um texto. “A arte de moldar frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos” (1994:179).

Nessa ideia central que Certeau apresenta como ‘enunciações pedestres’ ou ‘retóricas ambulatórias’, é como se houvesse uma correspondência direta entre as “figuras ambulatórias” e as “figuras verbais”, onde a cidade planejada estaria para a cidade vivida assim como a linguagem dos gramáticos aparece para os sentidos figurados da língua. Desse modo, os ambulantes constituem um fraseado próprio no grande texto da cidade com seus gestos que não poderiam jamais caber num quadro nem o sentido de seus movimentos ficar circunscrito aos limites de um texto. Diz Certeau:

As relíquias verbais de que se compõe o relato, ligadas a histórias perdidas e gestos opacos, são justapostas numa colagem em que suas relações não são pensadas e formam, por esse fato, um conjunto simbólico. Elas se articulam por lacunas. Produzem, portanto, no espaço estruturado do texto, antitextos, efeitos de dissimulação e de fuga, possibilidades de passagem a outras paisagens, como subterrâneos e arbustos: ó maciços, ó plurais (1994:188).

Em última análise, os acontecimentos do mundo são maiores, mais dinâmicos, mais plurais do que o noticiário apresenta. Inclusive porque há, nos eventos que permanecem escondidos, como nos lembra Marialva Carlos Barbosa (2007b), uma série de situações que não são consideradas acontecimento porque se dão na fronteira do invisível. No entanto, quanto mais o jornalismo comportar a pluralidade e a sutileza, tirando proveito da “experiência da metrópole, cidade como horizonte, que possibilita

esse entrelaçamento de linguagens” (BRISSAC, 2003:14), mais chances tem de colocar sujeitos em relação. E se por um lado isso afasta o fazer jornalístico da técnica, por outro aproxima-o da interlocução e do diálogo. Ao tecer histórias que dão conta de uma cidade plural, ruidosa e polifônica que nasce das experiências vivenciadas por seus habitantes, o jornalismo é, enfim, a possibilidade de encontros.

Conclusão

Há os que vivem a cidade e o jornalismo procurando aquilo que apazigua. E há aqueles que transitam por ambos os espaços desconstruindo os lugares de certeza. Permitam uma pequena narrativa sobre um texto publicado no Jornal *O Povo* (Fortaleza-Ce) que se revela emblemático para este momento de conclusão da pesquisa. Esta narrativa sintetiza as quatro paisagens elencadas como indicativos de percurso para o jornalismo (os “homens comuns”, o “labirinto”, a “rua” e as “esquinas”) e serve de pista para outros itinerários.

Fortaleza, julho de 2001. Uma fotografia encontrada casualmente numa calçada da cidade, com dedicatória e marcas da passagem do tempo, é o mote para uma narrativa que habita as páginas de um jornal ao longo de um mês, num formato que remete aos folhetins e discorre sobre os achados e perdidos da metrópole. Na parte superior do relato, uma “cartola” o identifica como crônica, mas a narrativa em questão embaralha os gêneros do discurso, tomando páginas inteiras nos dias em que era publicada, preenchendo assim o espaço das matérias que, pela lógica jornalística tradicional, é reservado ao factual. Aqui, a sobra da cidade ocupou a página nobre do noticiário local.

Em meio a tantas narrativas ortodoxas, esta abria um atalho no próprio espaço materializado do jornal, mostrando que, na página impressa, há espaço para múltiplos narrares, cabe tanto a cidade do condomínio fechado quanto a que sobra nas calçadas; a reportagem investigativa e a crônica. Em primeira pessoa, assim começava o relato “Aluísio, achei seu ‘Palito’!”:

À esquina do Esquina (do Catatau) (*nome de um bar da cidade*), no chão, rente à roda traseira do carro estacionado, a moça do fusca, em preto & branco, estática, olhou para mim. Curiosa, fui ter com ela apanhando a fotografia. Surpresa e exaltação: a imagem retratada da moça em mangas compridas e chininho de dedo, posando satisfeita ao lado de um invocado fusquinha de calotas espelhadas, farto milharal como pano de fundo, trazia no verso uma singela dedicatória manuscrita: “Aluísio, guarde esta fotografia como lembrança do seu Palito”. Sinceramente, Amelita”.

O texto é um convite ao leitor e, nesse caso, a tal fotografia (ela também um texto) deixa margem para muitas perguntas que a narrativa esboça sem pudor. Quem são

os personagens envolvidos nessa história? Que destino tomaram? Por que a fotografia foi jogada no lixo da cidade entre as coisas de ontem? Teria sido um gesto proposital? “Palito” seria o apelido do carro ou da moça do retrato? Todas essas questões que vieram à tona na escrita da repórter, uma narradora-jornalista, e as outras que o leitor quisesse elaborar poderiam ficar sem resposta, ao final da narrativa veiculada na edição de 13 de julho. No entanto, oito dias depois, o jornal publica “Faltou Palito” (*Jornal O Povo*, 22 de julho/2001), uma narrativa que desdobra a anterior.

- Alô, é Ethel?

- Sou eu

- Meu nome é Maninho Brígido, sou publicitário e queria lhe parabenizar pela crônica publicada hoje no *Via & Arte*. Mas também dizer que conheço a Amelita da fotografia, assim como o Aluisio. São meus amigos da juventude. Acompanhei boa parte do namoro deles. A Amelita é Amelita Coelho, o seu pai foi fundador e diretor do *Náutico* durante anos. O Aluísio é Aluísio Dutra. A última notícia que tive dele é que trabalhava em uma indústria em Maracanaú. Mas tenho o telefone do primo dele, Avelino, que trabalha no *Náutico*.

- Não acredito. Maravilha!

O diálogo com travessões marca o começo da conversa entre um dos afetados pela notícia da fotografia encontrada e a jornalista. Pela nova narrativa, o leitor toma conhecimento de outras tantas informações. Descobre, por exemplo, que a repórter ligou para a dona da fotografia; que Aluísio e Amelita – a “Palito” – foram casados, tiveram filhos e se separaram; que a fotografia ficara com ela e que foi ela mesma quem, anos depois, se desfez da relíquia encontrada em seguida pela repórter, ao rés do chão. E ainda que, em decorrência do primeiro relato publicado no jornal, um encontro fora marcado com mediação da jornalista. Amelita não compareceu. Mas o silêncio falou na narrativa. Como se pôde notar ao final do texto, onde foi sinalizado um p.s.

- Amelita, qualquer coisa você me liga.

A última narrativa da série data do dia 12 de agosto (“Almoço com Palito”) e conta o encontro da jornalista com Amelita ou “Palito”, que acaba rendendo uma entrevista (publicada em forma de texto-corrído) com a personagem, mais uma caminhante da cena multifacetada da metrópole.

Ao cartografar narrativas sobre cidades procurando localizar, no jornalismo, o lugar da produção de sentidos, me deparo com um jornalismo dialógico e polifônico, tal

qual uma cidade. Ainda que estruturadas sob o bastão da disciplina, as cidades transformam-se cotidianamente pela ação de seus homens comuns. Da mesma maneira, apesar do jornalismo desejar um ordenamento do mundo, sua diversidade de narrativas aponta para uma prática muito mais rica e plural onde cabe também o desvio, aquilo que está em desalinho.

Durante o percurso pelo labirinto de textos que na imprensa contemporânea dão a ver o espaço urbano, é fácil localizar narrativas ainda presas à racionalidade técnica, aos dados objetivos e modelos esquemáticos que acabam por gerar um “texto sobre a cidade” que se revela autoritário e reducionista, um cartão-postal de natureza asséptica. Por outro lado, também se identificam narrativas que conseguem se aproximar dos enunciados poéticos e valorizam o enredo simbólico da “cidade como um texto”, trazendo à tona o avesso da cena, a partir daquilo que escapa, dos resíduos, das sobras. Trata-se, respectivamente, do que foi chamado nesta pesquisa de “narrativas cartão-postal” e “narrativas do avesso” que co-existem não como vias paralelas, mas que se cruzam dentro do próprio terreno do jornalismo.

Por analogia, pode-se dizer que o caminho que me trouxe até aqui é o mesmo que me levou do jornalismo de informação ao jornalismo dos afetos – entendendo aquele como o exercício de uma prática marcada por princípios positivistas e pela busca da verdade dos fatos; e esse como um processo, que toma a linguagem como parte da experiência humana e não pretende apenas transmitir informação mas colocar sujeitos em relação. E, nesse sentido, a narrativa sobre a Palito funciona como um corolário desta investigação.

É inegável que há nessa narrativa – assim como nas outras que nos serviram de guia – uma habilidade do jornalista que se revela nas estratégias textuais utilizadas, na estrutura do discurso, na sensibilidade para descrever o fato como um texto dialógico. Afinal, como quer Roland Barthes (2004), um texto tem que dar provas de que “deseja” o leitor. São essas marcas e estratégias que se colocam no jogo da enunciação discursiva que interpelam o leitor, aproximam-no da narrativa e estabelecem um lugar de contato no próprio texto.

Mesmo que nas “narrativas do avesso” também esteja evidente a tentativa de dar conta do mundo, herança de uma prática tomada pela estética realista, não existe nesses casos uma intenção de apagar percursos. Desse modo, a travessia é valorizada no texto como uma ferramenta preponderante para uma relação interdiscursiva, e não meramente retórica, o que provoca uma diferença no campo da comunicação e contribui para alterar

o mapa do jornalismo enquadrado pela moldura. No cenário contemporâneo da comunicação, não se trata mais de apreender o real e dar conta de verdades absolutas mas de perceber as diferenças, reconhecer alteridades e encurtar as distâncias entre os muitos sujeitos da comunicação.

Paralela a essa constatação, estende-se uma outra, de caráter epistemológico: o jornalismo que se distancia do racional em direção ao afetivo tende a transformar a técnica em favor da narrativa, não se limitando a relatar os fatos mas valorizando a tessitura da informação, o modo como a história é contada. É justamente ao contar histórias de vida, dando a ver as diversas realidades e não uma única, que o jornalismo se justifica como espaço de relação, afetando sujeitos, possibilitando encontros. Até porque, os fatos muitas vezes não significam por si só; ao passo que em outros momentos fazem exigências ao jornalista. Narrar, então, passa a ser importante porque é uma maneira de dar sentido ao mundo.

Se o leitor-*flâneur* está lembrado, disse, na apresentação deste trabalho, que encarava esta pesquisa como uma travessia. Parece relevante acrescentar, neste ponto da travessia, que todo o percurso feito até aqui conduz a algumas indagações que se insinuam para outras pesquisas que preencham lacunas deixadas nesta dissertação. Será que essas paisagens que se descortinam na narrativa jornalística a partir dos restos podem se constituir como um indício de resistência no jornalismo impresso praticado na era da convergência midiática, quando as novas tecnologias estão modificando em uma velocidade acelerada o modo de produção e de consumo de notícias? Ou, ainda, em que medida esses outros possíveis do jornalismo podem provocar uma mudança de paradigmas e afetar a própria condição da profissão de jornalista?

Esta dissertação é também percurso que se constrói à medida que avança e não tem a pretensão de apagar suas omissões nem encontrar uma saída única. Mas o traçado de um percurso é feito de muitas voltas, recuos, avanços, obstáculos, desafios inesperados, boas surpresas. Entre elas, a descoberta de que, no universo da práxis jornalística, a existência das “narrativas do avesso” significa uma possibilidade de reinvenção para uma imprensa contemporânea crítica e emancipatória mais comprometida com as causas da coletividade para além da racionalidade instrumental. São essas narrativas que evocam um tipo de texto que leva o leitor a ressignificar a notícia ou ainda a recriar as cidades e por este motivo, aqui, nos interessaram mais enquanto sintoma de um outro jornalismo que se sobressai na era da autoridade da técnica, um jornalismo que, em vez do código do real, seja tomado pelo signo dos afetos

e da relação. Porque, assim como nas cidades de Ítalo Calvino (2006), “sempre cabem outros escritos nas páginas escritas de uma cidade”. Assim também nas páginas do jornalismo.

Referências bibliográficas

AMARAL, Luiz – **Jornalismo – matéria de primeira página**. Fortaleza: Edições UFC, 1982.

APPADURAI, Arjun – **Dimensões culturais da globalização – a modernidade sem peias**. Lisboa: Teorema, 2004.

AUSTER, Paul – **Cidade de Vidro**. IN: *Trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAKHTIN, Mikhail – **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____ – **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 4.^a ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____ – **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. São Paulo: Ed. Unesp/Hucitec, 1998.

BARBOSA, Marialva Carlos – **Revolução, espaço e tempo: reflexões sobre o mundo tecnológico**. In: *Percursos do Olhar: comunicação, narrativa e memória*. Niterói: Eduff, 2007a.

_____ – **História Cultural da Imprensa – Brasil - 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007b.

BARTHES, Roland – **The city is a poem, however, it is not a classical poem**. Disponível em <http://www.zimbio.com/news+people/articles/AsIW4qYxR2l/Roland+Barthes+city+poem+not+classical+poem>. Acessado em setembro de 2010.

_____ – **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____ – **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter – **Passagens**. Org. Willi Bolle. São Paulo: IMESP, 2006.

_____ – **Obras escolhidas II – Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1997a.

_____ – **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1997b.

_____ – **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____ – **Obras Escolhidas I – Magia, Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1994b.

BOLLE, Willi – **Fisiognomia da metrópole moderna – representação da história em Walter Benjamin.** São Paulo: Edusp, 2000.

BRISSAC, Nelson – **É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?** In: *Dossiê Walter Benjamin.* Revista USP, número 15, páginas 49-75, 1992. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/15/05-rouanet.pdf>. Acessado em outubro de 2011.

_____ – **Paisagens urbanas.** São Paulo: Editora Senac, 2003.

CALLADO, Antonio – **Os industriais da seca e os “galileus” de Pernambuco: aspectos da luta pela reforma agrária no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

CALVINO, Ítalo – **As cidades invisíveis.** São paulo: companhia das letras, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia – **Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação.** Opinião Pública (online). Volume VIII, páginas 40-53, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/op/v8n1/14873.pdf>. Acessado em setembro de 2010.

_____ – **Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo, Edusp, 1997.

CANEVACCI, Máximo – **A cidade polifônica – ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana.** São Paulo: Studio Nobel, 2004

CARONI, Ítalo – **Prefácio.** IN: ZOLA, Émile. *Do romance.* São Paulo: Edusp, 1995.

CERTEAU, Michel – **A invenção do cotidiano 1 – Artes de fazer.** Petrópolis/RJ: Ed. Vozes, 1994.

CEVASCO, Maria Elisa – **Um plano de trabalho: Culture is Ordinary.** IN: Para ler Raymons Williams. São Paulo, Perspectiva, 2001.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. – **Cartografias dos estudos culturais – uma versão latino-americana.** Ed. On-line. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

EAGLETON, Terry – **A ideia de Cultura.** São Paulo, UNESP, 2005

FERRARA, Lucrécia – **Radical indeterminação: epistemologia e objeto científico da comunicação.** Trabalho apresentado no GT “Epistemologia da Comunicação”, durante o VII Encontro da Compós. São Paulo, junho de 2008.

FOUCAULT, Michel - **A ordem do discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.

FLUSSER, Villém – **O mundo codificado – por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Cosac Naify: 2007.

_____ – **A filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel – **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FOLLAIN DE FIGUEIREDO, V. L – **Encenação ou realidade: fim ou apogeu da ficção?** Revista Matrizes. Ano 3, Nº 1, dez/1999, p.131-143.

FRANÇA, Vera – **Paradigmas da comunicação: conhecer o quê?** In: MOTTA, L.G.; WEBER, M.H.; FRANÇA, V.; PAIVA, R. (org). *Estratégias e culturas da comunicação*. Brasília: Ed. UnB, 2002. cap. 1, p. 13-29

_____ - **Sujeito da Comunicação; Sujeitos em Comunicação**. IN: FRANÇA & GUIMARÃES (orgs). *Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 61-88

GAGNEBIN, Jeanne-Marie – **Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?** In: *Dossiê Walter Benjamin*. Revista USP, número 15, páginas 39-47, 1992. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/15/05-rouanet.pdf>. Acessado em outubro de 2011.

_____ – **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____ – **Os cacos da História**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GENETTE, Gerard – **Discurso da narrativa**. Lisboa: Editora Vega, 1995.

GIDDENS, Anthony – **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOMES, Renato Cordeiro – **A Cidade, a Literatura e os Estudos Culturais: do tema ao problema**. Revista Ipotesi: revista de estudos literários, Juiz de Fora, Vol. 3, N 2, páginas 19-30, 1999. Disponível em <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/A-CIDADE-A-LITERATURA-E-OS-ESTUDOS1.pdf>. Acessado em julho de 2010.

_____ – **Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

GUMBRECHT, Hans U. – **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HACKETT, Robert A. – **Declínio de um paradigma? A parcialidade e a objetividade nos estudos dos media noticiosos**. IN TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: Questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega Editora, 1999. p. 101-130.

HALL, Stuart – **Representation – cultural representations and signifying practices – culture, media and identities**. Londres: Sage Publications, 2009a.

_____ – **Notas sobre a desconstrução do popular, Para Allon White e Estudos Culturais: dois paradigmas**. IN: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, editora UFMG, 2009b.

_____ – **A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. IN: *Educação e Realidade*. 1997.

HALL apud HACKETT, Robert A. – **Declínio de um paradigma? A parcialidade e a objetividade nos estudos dos media noticiosos**. IN TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: Questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega Editora, 1999. p. 101-130.

JAGUARIBE, Beatriz – **O choque do real – estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro, Rocco: 2007.

KELLNER, Douglas – **Guerras entre teorias e estudos culturais**. IN: *A cultura da mídia*. Bauru, Edusc, 2001.

KOTSCHO, Ricardo – **A prática da reportagem**. São Paulo: Ática, 2000.

LAGE, Nilson – **Linguagem jornalística**. São Paulo, Ática, 1990.

MARCONDES FILHO, Ciro – **A Saga dos cães perdidos**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

_____ – **Jornalismo Fin-de-Siècle**. São Paulo: Página Aberta, 1993.

_____ – **A sociedade Frankenstein**. São Paulo, 1991.

MARQUES DE MELO, José – **A Opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1994.

MARTIN-BARBERO, Jesús – **Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação e da cultura**. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2004.

_____ – **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ Editora, 1997.

MATOS, Olgária – **Discretas Esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo**. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

_____ – **A Cena Primitiva: Capitalismo e Fetiche em Walter Benjamin**. In: *Pensar a República*. Org. Newton Bignotto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MEDINA, Cremilda – **Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos**. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

_____ – **A arte de tecer o presente**. São Paulo: Summus Editorial, 2003.

MENDONÇA, Kleber – **Epistemologia, discurso e notícia: possíveis aproximações entre as análises de discursos e a pesquisa em jornalismo**. In *Brazilian Journalism Research*, vol. 6, número I – 2010. Disponível em <http://bjr.sbpjor.org.br/index.php/bjr/article/view/250/249>. Acessado em julho de 2011.

NOBLAT, Ricardo – **A arte de fazer um jornal diário**. São Paulo: Contexto, 2003.

ORLANI, Eni – **Cidade atravessada – os sentidos públicos no espaço urbano**. Campinas: Editora Pontes, 2001.

OLINTO, Antonio – **Jornalismo e Literatura**. Porto Alegre: JÁ Editores, 2007

PENA, Felipe – **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006

PIZA, Daniel – **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2003.

QUÉRÉ, Louis – **Entre facto e sentido. A dualidade do acontecimento**. Lisboa: Trajectos, 2005.

RESENDE, Fernando – **Cidades, culturas e narrativas: espaços de negociação e produção de sentidos**. IN: *Comunicação, arte e cultura na cidade do Rio de Janeiro*. Organizadores: João Maia e Carla Helal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012. No prelo.

_____ – **Às desordens e aos sentidos: a narrativa como problema de pesquisa**. Livro da Compós, 2011. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____ – **O jornalismo e suas narrativas. As brechas do discurso e as possibilidades do encontro**. Revista Galáxia, número 18. 2009. Disponível em <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2629/1671>. Acessado em julho de 2010.

_____ – **O discurso jornalístico contemporâneo: entre o velamento e a produção das diferenças**. Revista Galáxia, número 14, São Paulo: 2007.

_____ – **O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista**. In: LEMOS, A; BERGER, C; BARBOSA, M. (orgs.). *Narrativas midiáticas contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____ – **O olhar às avessas – a lógica do texto jornalístico**. Tese apresentada ao Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicação e

Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de doutor em Ciências da Comunicação. São Paulo, 2002a.

_____ – **Textuações: ficção e fato no Novo Jornalismo** de Tom Wolfe. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002b.

RICOEUR, Paul – **Tempo e Narrativa**. V. I. Campinas, SP: Papirus, 1994.

RIO, João do – **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROSSI, Clóvis – **O que é jornalismo**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SANTOS, Joaquim Ferreira – **Posfácio. Abaixo o jornalismo bege**. IN: WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

SANTIAGO, Silviano – **O narrador pós-moderno**. IN: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SCHUDSON, Michael – **A política da forma narrativa: a emergência das convenções noticiosas na imprensa e na televisão**. IN: TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: Questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega Editora, 1999. p. 278-293.

_____ – **Discovering the news**. New York: basic books, 1978.

SILVEIRA, Joel – **A milésima segunda noite da avenida Paulista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOARES, Rosana de Lima – **Margens da comunicação: discurso e mídias**. São Paulo: Annablume, 2009.

SODRÉ, Muniz – **A Narração do fato – notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____ – **As estratégias sensíveis – afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____ – **Técnica de Reportagem – notas sobre a narrativa jornalística**. São Paulo: Summus editorial, 1986.

SONTAG, Susan – **Prefácio: Sob o signo de Saturno**. IN: BENJAMIN, Walter. *Rua de sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Lisboa: relógio D’água, 1992.

SOUSA, Mauro Wilton de – **Recepção e comunicação: a busca do sujeito**. IN: SOUSA, Mauro Wilton de. *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 2002. p. 13-38

TALESE, Gay – **Fama e anonimato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

TRAQUINA, Nelson – **Teorias do jornalismo. Volume I. Porque as notícias são como são**. Florianópolis, Ed. Insular: 2004.

_____ – **O poder do jornalismo – análise e textos da Teoria do Agendamento**. Coimbra: Minerva, 2002.

_____ – **O estudo do jornalismo no século XX**, São Leopoldo, UNISINOS: 2001

_____ – **O poder do jornalismo – análise e textos da Teoria do Agendamento**. Coimbra: Minerva, 2000

_____ – **As notícias**. IN TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: Questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega Editora, 1999. p. 167-176.

TUCHMAN, Gaye – **Contando “estórias”**. IN TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: Questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega Editora, 1999a. p. 258-262.

_____ – **A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas**. IN TRAQUINA, Nelson (Org.). *Jornalismo: Questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega Editora, 1999b. p. 74-90.

WEBER, Max – **Ciência e política: duas vocações**. São Paulo: Cultrix, 1972.

WEEDWOOD, Barbara – **História concisa da lingüística**. São Paulo: Parábola, 2002.

WOLFE, Tom – **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ZOLA, Emile – **Do romance**. São Paulo: Edusp, 1995.