



Contando a História do presente: princípios para a caracterização estrutural do jornalismo literário¹

Mateus Yuri Passos² – Unicamp, Unesp

Romulo Augusto Orlandini³ – Ufscar

Resumo

O jornalismo literário, gênero que se apropria de técnicas literárias para a narração de fatos, tem reconquistado espaço teórico e editorial no Brasil. As definições do texto que se enquadra na categoria, contudo, são díspares e em geral trazem o ponto de vista da hermenêutica. Este artigo pretende lançar bases para a caracterização do gênero e sua diferenciação do jornalismo convencional, de acordo com a classificação estruturalista de Roland Barthes sobre as funções textuais, bem como discutir a função do jornalismo literário de preservar detalhes da atualidade e narrar a História do presente, preenchendo lacunas deixadas pela cobertura cotidiana.

Palavras-chave: Jornalismo literário. Jornalismo. Linguística. Análise estrutural. História do presente.

Introdução

Recuperando o fôlego no Brasil após décadas de ostracismo nos suportes periódicos, o jornalismo literário vem despertando crescente interesse de leitores, repórteres, editores e acadêmicos. Somente nos últimos quatro anos, dedicou-se ao gênero livros (e coleções), revistas, *websites*, uma instituição de ensino (ABJL – Academia Brasileira de Jornalismo Literário), além de se recuperar espaço em jornais diários (Falaschi, 2005). Compreendem-se no gênero clássicos do jornalismo como *A Sangue Frio*, de Truman Capote, *O Segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell, *Olga* e *Chatô*, de Fernando Morais, e *Rota 66*, de Caco Barcellos, bem como as reportagens de Fred Melo Paiva para *O Estado de S. Paulo* e grande parte do conteúdo de *Rolling Stone Brasil*, *piauí*,

¹ Trabalho apresentado no II Altercom – Jornada de Inovações Midiáticas e Alternativas Experimentais.

² Jornalista graduado pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas e especialista em Jornalismo Literário pelo Centro de Educação Superior de Blumenau e Academia Brasileira de Jornalismo Literário. Cursa a especialização em Jornalismo Científico e a graduação em Estudos Literários na Universidade Estadual de Campinas. Membro do grupo de pesquisa “Gestão e Políticas de Comunicação” (Unesp). Bolsista DTI do CNPq. Contato: mpassos@faac.unesp.br

³ Jornalista graduado pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. É mestrando em Linguística na Universidade Federal de São Carlos. Membro do grupo de pesquisa “Gêneros do discurso” (Ufscar). Contato: romulo_jornalismo@hotmail.com



The New Yorker e as coletâneas anuais de jornalismo científico *The Best American Science Writing*.

Embora não seja o único caminho possível, o jornalismo literário, constantemente desenvolvido, aprimorado e teorizado ao longo do século XX, constitui uma importante alternativa comunicacional, ao permitir o uso de estilos de escrita típicos da literatura, técnicas diferenciadas de apuração dos fatos e intervenções pessoais com variáveis graus de subjetividade, sem que isso prejudique a fidelidade aos acontecimentos e detalhes técnicos.

Porém, na maior parte dos casos isso ocorre de forma intuitiva, sem haver a consciência de repórteres a respeito de uma formulação teórica sobre a prática adotada – que ainda não encontra um consenso paradigmático. Diversos autores, principalmente Tom Wolfe Norman Sims, Edvaldo Pereira Lima e Felipe Pena, lançaram reflexões sobre o jornalismo literário e suas técnicas, abrangendo diversos seus aspectos, embora utilizem majoritariamente a perspectiva da hermenêutica. Este trabalho tem como objetivo, a partir de uma revisão do estado da arte sobre o gênero, aliada à revisão de conceitos de lingüística de orientação francesa e teoria literária, propor alicerces para a caracterização do jornalismo literário de um ponto de vista estruturalista, identificando os mecanismos fundamentais de construção textual que o diferenciam do jornalismo convencional. Servirá de apoio um olhar sobre a função do jornalismo como registro da História, bem como o diferencial que o jornalismo literário apresenta nesse processo.

Jornalismo literário: breve histórico e conceitos

O termo “jornalismo literário” tem levado a muitos equívocos acerca de sua natureza – pode ser confundido com jornalismo sobre literatura (crítica literária, por exemplo) ou a ficção baseada na realidade factual⁴. Por essa razão, a expressão para o que se procura significar, o texto jornalístico que empresta técnicas da literatura e apresenta uma apuração de informações diferenciada, é também nomeado por “Literatura da realidade”, “Literatura de não-ficção”, “Escrita criativa de não-ficção”, “Narrativas da vida real”, “Literatura do fato”.

⁴ Uma possível razão para isso é o fato de, nos termos cunhados em inglês, um substantivo ter a incumbência de indicar o assunto de que trata determinado gênero jornalístico (como ocorre em *science journalism*), enquanto um adjetivo indica estilo, técnica ou procedimento (caso de *literary journalism*). Em português, porém, *science journalism* torna-se “jornalismo científico”, e *literary journalism* “jornalismo literário”. Daí a dificuldade em interpretar a expressão.



Embora já houvesse narrativas da realidade calcadas em um estilo literário (ou vice-versa), desde muito antes (como as produções setecentistas de Daniel Defoe), no final do século XIX o uso de técnicas narrativas no jornalismo se intensificou. Exemplo disso é *Os Sertões*, obra não-ficcional de Euclides da Cunha sobre a Guerra de Canudos. Lançado em 1905, o livro baseou-se nas reportagens que o jornalista publicou em *O Estado de S. Paulo* quando, em 1897, foi enviado como correspondente do periódico ao palco do massacre. Já se ensaia aí o uso de técnicas da História oral: não estando presente no fim do episódio, Cunha redigiu partes da obra a partir de relatos.

Nos Estados Unidos, a partir da década de 1930 o jornalismo literário encontrou locais propícios para se desenvolver em revistas semanais, como a *New Yorker* e a *Esquire*. Na primeira, brilharam Joseph Mitchell, grande escritor de perfis, e John Hersey, que em 1946 trouxe um dos primeiros marcos do gênero: *Hiroshima*, narrativa sobre os sobreviventes da bomba atômica Big Boy, lançada em agosto de 1945 sobre a cidade japonesa referida no título. A reportagem ocupou todo um número da *New Yorker* (incluindo a capa) e a seguir foi publicada em livro.

Na década de 1960, no período chamado de Novo Jornalismo, ganharam destaques jornalistas literários como Gay Talese e Tom Wolfe, além de Hunter S. Thompson, que produziu a primeira variação do gênero, o Jornalismo Gonzo. Os anos 60 também atraíram para a não-ficção romancistas de renome como Norman Mailer e Truman Capote, que produziu o grande marco do jornalismo literário no período, o romance de não-ficção *A Sangue Frio*, relato do assassinato de uma família presbiteriana do interior do Arkansas, também publicado inicialmente na *New Yorker*, em três partes. Também nessa época (cf. Wolfe, 2005) o livro-reportagem foi ganhando importância e status literário.

No Brasil, apesar de ser praticado de forma esparsa anteriormente (por Euclides da Cunha e Joel Silveira, por exemplo), o jornalismo literário ganhou força em 1966, com a criação da revista *Realidade*, pela editora Abril, e do *Jornal da Tarde*, diário vespertino do Grupo Estado. Nas décadas seguintes, o jornalismo literário perdeu força, estando presente de modo quase exclusivo em livros-reportagem e biografias (cujos expoentes foram Ruy Castro e Fernando Morais).

Desde 2003, houve um resgate do gênero em coleções de livros com grandes reportagens nacionais e estrangeiras. Isso se espelhou nas publicações periódicas – alguns jornais passaram, gradualmente, a utilizar também textos “criativos” ou literários para informar. O jornalista e pesquisador Celso Luiz Falaschi (2005) apontou



quantitativamente a presença crescente de reportagens literárias na imprensa diária. Em 2004, identificou que 37,1% do material noticioso do *Correio Brasiliense* se compunha de narrativas ao menos criativas, proporção que em *O Estado de S. Paulo* foi de 23,1% e no portoalegrense *Zero Hora* de 18%. Conforme apurou Falaschi, a iniciativa não foi motivada pelo preciosismo textual, mas pela expectativa de um retorno em vendas. Enquanto a maior parte dos jornais perde leitores a cada ano, em 2004 o *Zero Hora* teve um aumento de 2,5 % nas vendas e a perda dos outros se reduziu de modo significativo.

Também surgiram publicações que se propõem a explorar o estilo: em outubro de 2006, as revistas *piauí* e *Rolling Stone Brasil*, ainda em processo de consolidação de mercado e formato, chegaram às bancas com a promessa de um espaço dedicado exclusivamente ao jornalismo literário.

Consolidado há décadas, nos Estados Unidos o jornalismo literário é corriqueiro em jornais, revistas e livros. Os repórteres especializam-se em determinados assuntos (ciência, esporte, perfis) e neles desenvolvem excelência (Sims, 1995) – caso de Richard Preston, cujas reportagens e livros se voltam à cobertura científica, utilizando cientistas como personagem e suas histórias de vida, bem como o processo em que se gesta o conhecimento científico, como parte integrante do material informativo. Essa prática não compromete a veracidade ou a qualidade da informação – pelo contrário, a humanização do processo de investigação da ciência, tanto em relação aos pesquisadores quanto sujeitos pesquisados, é de utilidade pública (Gawande, 2006).

É possível definir o jornalismo literário como uma oposição ao que se chamará aqui de jornalismo convencional, o modelo diário baseado nas técnicas do lead (ou lide) e da pirâmide invertida. Porém, essa definição traria uma idéia falsa de que o jornalismo literário é uma corrente de negação – na verdade, é um gênero jornalístico que se desenvolveu paralelamente ao convencional, tendo suas origens no realismo social novecentista (do qual Daniel Defoe foi um dos precursores, no século XVIII), representado por autores como Honoré de Balzac e Charles Dickens, narrativas ficcionais, constituído principalmente por romances, que buscavam retratar a vida dos mais diferentes estratos sociais da época – incluindo, para tanto, a realização de pesquisas de campo, assemelhadas ao método etnográfico.

O realismo não é meramente outra postura ou atitude literária. A introdução do realismo detalhado na literatura inglesa do século XVIII foi igual à introdução da eletricidade na tecnologia das máquinas. Elevou o nível da arte a uma grandeza inteiramente nova. E qualquer um que tente, na ficção ou não-ficção, melhorar a técnica literária abandonando o realismo social será como um engenheiro que tente



melhorar a tecnologia das máquinas abandonando a eletricidade.
(Wolfe, 2005, p.7-8)

Como aponta Edvaldo Pereira Lima (2004, p.181), o principal traço inovador do realismo social nos séculos XVIII e XIX foi um trabalho de captação do real (incluindo a visita ou residência dos autores entre pessoas do estrato social que se propuseram a retratar), que permitiu o registro fiel dos traços do cotidiano e a utilização de pontos de vista além daquele da própria classe média, a que pertencia a maior parte dos escritores.

Tom Wolfe (cf. 2005, p.53-55) identificou quatro características diferenciais principais do realismo social, todas adaptáveis ao jornalismo: a construção cena a cena de acontecimentos, o registro de diálogos completos (em vez de se utilizar falas ilustrativas), a descrição de pessoas e ambientes de modo a simbolizar seu status de vida (que será melhor explicada no capítulo quatro) e o uso de pontos de vista, já mencionado.

Quanto ao jornalismo literário, há diversos elementos que o pesquisador norte-americano Norman Sims (1995) apresentou como características essenciais. Edvaldo Pereira Lima (cf. CONCEITOS) resumiu a lista apresentada por Sims de forma esparsa nos sete pilares do jornalismo literário: imersão do repórter na realidade ou assunto abordado, uso de voz autoral, estilo próprio, precisão de dados e informações, uso de símbolos e metáforas, digressão⁵ e humanização. Nem todos precisam estar presentes simultaneamente num texto de jornalismo literário, mas é obrigatório haver a precisão informativa (essencial ao jornalismo), a imersão (pois do contrário o texto resultaria superficial) e a humanização, principal diferencial do gênero, que pretende revelar a fonte como pessoa, não um instrumento de informação.

O também jornalista e pesquisador Felipe Pena (2006) apresentou sua versão dos sete traços essenciais do jornalismo literário no que chamou de estrela de sete pontas: potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites do acontecimento cotidiano, proporcionar uma visão ampla da realidade, exercitar a cidadania, romper com as correntes do *lead*, evitar os definidores primários⁶, buscar a perenidade do texto.

As sete características apontadas por Felipe Pena são deontológicas, dizendo respeito à atitude do jornalista. As que Sims identifica e Pereira Lima organiza tratam do texto e

⁵ A digressão deve ser entendida como um desvio narrativo do tema principal para um assunto relacionado, de modo a expandir a percepção da realidade apresentada.

⁶ “Entrevistados de plantão”, fontes já legitimadas, como pesquisadores de universidades famosas – evitar os definidores primários implica em buscar fontes alternativas, ouvir pontos de vista nunca abordados pela imprensa diária.



de sua preparação de forma mais direta, reunindo seis técnicas e um efeito (humanização). Ambas são, desse modo, não excludentes, mas complementares.

Princípios para uma caracterização estrutural

Já se afirmou aqui que o elemento fundamental em jornalismo literário é o efeito de *humanização*, dependente da transposição de entrevistados e fontes de informação para personagens de uma reportagem. A distinção entre bons e maus personagens, decisiva na qualidade da literatura, foi introduzida na crítica principalmente a partir dos conceitos desenvolvidos por E.M. Forster (2005): a classificação dos personagens como “planos” ou “redondos”.

Os primeiros são definidos como tipos, caricaturas, indivíduos que possuem um ou poucos aspectos subjetivos apresentados ao leitor e que podem ter seu comportamento definido por uma frase. Em contrapartida, os personagens redondos são aqueles apresentados e desenvolvidos de forma complexa por seus autores – aqueles que possuem uma dimensão psicológica. A necessidade de distinguir o bom personagem (aquele a quem se conhece de modo complexo) do mau (o que é difuso, superficial) leva o autor a decretar a incompatibilidade entre pessoas da realidade e da ficção. Forster afirma, assim ser impossível transportar uma vida para o papel e vice-versa. O problema dessa classificação, de um modo geral, é o tratamento de personagens fictícios como pessoas completas, não representações por meio da linguagem.

Por outro lado, a visão estruturalista de Roland Barthes (1972) define o personagem não como um ser vivo independente, mas como um participante de uma narrativa, construído a partir de índices. Desse modo, a narrativa é um sistema composto de ações (funções) e notações. Há dois tipos de funções: cardinais (núcleos) e catálises (cf. 1972, p.32). Núcleo é a ação de impacto, cujo desenrolar abre uma alternativa conseqüente para o seguimento da história – são os momentos de risco da narrativa. Já as catálises são ações menores, como o deslocar de um personagem entre diferentes pontos no espaço. Sua função é “manter o contato entre narrador e narratário” (p.34). Ambas as funções possuem vulto ao conferir identidade à narrativa. Se, como afirma Barthes, “não se pode suprimir um núcleo sem alterar a história”, tampouco é possível “suprimir uma catálise sem alterar o discurso” (p.34).

As notações, por sua vez, são informações distribuídas ao longo do texto: descrições de ambientes e personagens, adjetivações, dados que situem o leitor no contexto



apresentado. “Uma notação, na aparência expletiva, tem sempre uma função discursiva: ela acelera, retarda, avança o discurso, ela resume, antecipa, por vezes mesmo desorienta” (p. 33). Há dois tipos de notação: índices, “unidades verdadeiramente semânticas” que “remetem a um significado” (p.31), e informantes, dados conotados, utilizados principalmente para situar o receptor no tempo e no espaço. Na concepção de Barthes, informantes apresentam uma funcionalidade fraca no processo de fruição: “os índices implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem um conhecimento todo feito” (p.34)

Personagens são construídos a partir de índices caracteriais, que delineiam não apenas aparência, mas formas de comportamento e pensamento que não podem ser resumidas em frases nem ser definidas com facilidade. De acordo com Barthes, “o ‘caráter’ de um personagem não pode ser jamais nomeado, mas entretanto ininterruptamente indexado” (p. 31). Também a descrição dos elementos que permeiam o ambiente de um personagem revela símbolos do seu status de vida que permitem desvendar melhor o personagem e contribuem para sua humanização. O jornalista literário pode, por meio do poder simbólico de tais descrições, criar uma empatia entre leitor e personagem.

[Essa descrição] trata-se do registro de gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. Simbólicos de quê? Simbólicos, em geral, do *status de vida* da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo o padrão de comportamento e poses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse. O registro desses detalhes não mero detalhe em prosa. Ele se coloca junto ao centro de poder do realismo, assim como qualquer outro recurso da literatura. (Wolfe, 2005, p.55)

Os dois exemplos a seguir, extraídos de *The Mountains of pi* (As montanhas de pi), de Richard Preston, demonstram o potencial do jornalismo literário aplicado a ciências, tendo como assunto o supercomputador m zero, criado pelos irmãos matemáticos Gregory e David Chudnovsky para calcular de dois bilhões de dígitos do número pi:

Gregory Volfovich Chudnovsky construiu recentemente um supercomputador em seu apartamento, a partir de partes encomendadas pelo correio. Gregory Chudnovsky é um teórico de números. Seu apartamento fica próximo à cobertura de um edifício caindo aos pedaços na parte leste de Manhattan, numa vizinhança perto da Universidade de Columbia. Não muito tempo atrás, um



cadáver foi encontrado jogado no final do quarteirão. (Preston, 1992, s/p, tradução nossa)

O supercomputador dos irmãos, oriundo de encomendas pelo correio, deixa suas vidas mais cômodas: m zero executa cálculos algébricos humanamente impossíveis, encontrando as raízes de gigantescos sistemas de equações, e construiu imagens coloridas do interior do corpo de Gregory Chudnovsky. (Preston, 1992, s/p, tradução nossa)

No caso, a notação busca humanizar o texto por meio de rompimentos de níveis⁷, ao sobrepor índices e informantes cultural ou socialmente distantes, tendo como efeito um estranhamento que, em vez da nulidade, cria uma complementação semântica (Passos, 2007). É o caso das funcionalidades avançadas (cálculos algébricos) e prosaicas (as imagens do corpo do matemático) de m zero, bem como da descrição da vizinhança, que abriga um supercomputador e fica próxima a uma grande universidade, mas não escapa a uma sociedade violenta.

As informações providas pelo índice nem sempre podem ser captadas plenamente de modo imediato. Em geral, “para compreender ‘para que serve’ uma notação indicial, é necessário passar para um nível superior (ações dos personagens ou narração), pois é somente aí que se esclarece o índice” (p. 31). Barthes não se detém para qualificar psicologicamente a construção de personagens: é sua forma de participação na narrativa, dentro das regras particulares de cada sistema, o que lhes dá ou não substância.

Como afirma o autor, catálises, índices e informantes são expansões em relação aos núcleos (cf. p.35), ou seja, adições que complementam e complexificam a situação retratada. Assim, o jornalismo literário pode ser definido do ponto de vista estruturalista como a narrativa não-ficcional que expande a realidade captada pelo repórter, não transmitindo apenas informantes e ações cardinais de forma quase relatorial, mas utilizando de modo amplo catálises e detalhes indiciais na descrição de ambientes e construção de personagens que permitam ao leitor a fruição e apreensão de conteúdo em um nível mais elevado. Da mesma forma, um texto jornalístico convencional, estruturado com base na fórmula do lide e da pirâmide invertida, é uma narrativa constituída apenas (ou predominantemente) por núcleos e informantes.

Anatol Rosenfeld (1976) segue na contramão de Forster, ao afirmar que o ser humano real é infinitamente complexo, enquanto o artificial é limitado. Ambas, porém, desembocam em uma mesma conclusão: é impossível transportar totalmente uma

⁷ Técnica narrativa que constitui uma das seis invariantes da prosa proustiana identificada por Guilherme Ignácio da Silva (2003).



pessoa real para um texto, uma fotografia, um filme, uma vez que apenas alguns de seus aspectos são apreendidos. Contudo, em jornalismo literário é possível (e desejável) apresentar fidelidade aos predicados percebidos pelo repórter – e, por mais “fragmentária e limitada” que seja sua percepção do outro, uma (senão mais) convivência ou entrevista em profundidade que culmine em troca de experiências, ou diálogo possível (Medina, 1995), é capaz de transmitir ao jornalista uma grande quantidade de informações díspares que, transformadas em índices e catálises, podem promover uma compreensão mais complexa de um personagem da realidade.

A qualidade de uma reportagem literária não deve, contudo, basear-se apenas no modo como se aborda um personagem e sua história de vida, a qual nem sempre deve ser o foco da narrativa. Justamente aí está a diferença entre um perfil e uma reportagem literária: o primeiro joga luz sobre o personagem perfilado sem, contudo, se esquecer de relatar fatos; esta se centra em acontecimentos, embora não despreze o aspecto humano.

A narrativa e a História do presente

Já se tornou há muito clichê a expressão “testemunha ocular da História” atribuída aos jornalistas. Porém, não é raro identificar na teoria o jornalismo como principal desencadeador e retratista da chamada *História do presente*, que Kushnir entende como pertencente a “um tempo e de uma atualidade em que os personagens e/ou os motes arrolados ainda circundam a sociedade brasileira atual” (2004, p.56). É um contraponto à História tradicional, a qual se pressupõe algo já sedimentado. Assim, há até pouco tempo, o registro do presente não estava sob jurisdição dos historiadores. “A história do presente não raro é mais bem feita pelos sociólogos, os politicólogos, certos grandes jornalistas, do que por historiadores de ofício” (Le Goff, 1990, p.50).

Nos impresso anglófonos, desde a instituição oficial da imprensa, houve a separação entre material informativo e o seu contraponto, a opinião, como forma de atenuação para a presença de um sujeito, com interesses declarados, principalmente na questão da publicidade. Foi o jornal londrino *Daily Courant*, em 1702, quem deu o pontapé para divulgar periodicamente notícias com escritos baseados no jornalismo – empregando técnicas e ética usadas para captar e reportar informações. A fórmula do editor Samuel Buckeley em meados do século XVIII era separar os ditos *news* dos *commments* (Olson *apud* Zanotti, 2003, p.92).

No tocante à linguagem, o discurso direto foi qualificado como objetivo, principalmente



pelos marcas de registro como as aspas, indicando a reconstituição de declarações. Maingueneau afirma que esse é um tipo de encenação, na qual o jornalista usa uma citação como *verdade* e o leitor crê nela, por meio do “contrato implícito” de publicar a verdade do jornalismo, gerando assim a impressão de autenticidade (2004, p.141). Essa estratégia ao mesmo tempo distancia o repórter do fato, seja porque o enunciador citante não adere ao que é dito e não quer misturá-lo àquilo que diz efetivamente, seja porque prefere explicitar, por intermédio do discurso direto, sua adesão respeitosa ao discurso citado, indicando o desnível entre palavras prestigiosas, irretocáveis, e as suas próprias.

Pelas concepções ditadas acima, levando em conta os tópicos de evolução e junção de processos, seria então possível depreender uma *verdade una* – trazendo à tona a questão da objetividade. De acordo com Foucault {1967}, o método “antigo” da história volta a atenção para longos períodos que dão a impressão de equilíbrio, regulação e continuidade – deixando de lado a dispersão, descontinuidades e os acidentes. Para Foucault, os níveis de análises podem ser mais profundos a cada olhar, pois “à medida que se desce para bases mais profundas, as escansões se tornam cada vez maiores” (1995, p.3). Assim, por trás da história clássica, entendida por períodos ou fatos históricos, há histórias que se desenham quase imperceptíveis, às quais denomina *suave declive*: caminhos marítimos, do trigo ou das minas de ouro, da seca, irrigação, rotação da cultura, pequenas jogadas em uma partida de xadrez, quase invisíveis no tabuleiro, porém importantes para o todo. São notações indiciais e funções catalíticas.

Como indica José Saramago (2000), a revisitação de um local ou tema em busca de informações complementares pode levar a situações aparentemente absurdas. De acordo com ele, a uma narrativa de viagens baseada em pontos importantes e já reconhecidos de um país (por exemplo, Portugal, a respeito do qual escreveu em *Viagem a Portugal*) podem seguir-se outra, visitando-o novamente, com a premissa de não se repetir localidades, operação que pode repetir-se indefinidamente.

Imaginemos que o autor faz uma terceira, uma quarta, uma quinta, uma sexta, uma centésima viagem, obedecendo sempre ao princípio de não passar por onde passou antes. [...] A pergunta derradeira será esta: poderá o centésimo livro chamar-se ainda *Viagem a Portugal*? Respondo que sim: poderá, e deverá chamar-se ainda mesmo que o leitor seja incapaz de reconhecer, por mais atento que esteja à leitura, o país que no título lhe prometeram. (Saramago, 2000, p.13-14)

Ao questionar as fronteiras entre ficção e História, Saramago afirma que há zonas de sombra que esta é incapaz de cobrir, as quais caberia àquela preencher. Ao se tratar do

processo de registro da História do presente, caberia ao jornalismo literário, com maior propensão à perenidade, fornecer à posteridade informações catalíticas e indiciais que não interessam ao jornalismo convencional, cujos textos em geral perdem sua utilidade em poucos dias, com a constante complementação e substituição das informações.

Capturing the unicorn, reportagem de Richard Preston, apresenta a descrição de uma cena catalítica, o processo de fotocaptura de uma tapeçaria inglesa antiga, a qual, se não possui valor informacional imediato, dá índices do *status* tecnológico e do método de trabalho de fotógrafos do Museu Metropolitano de Nova York.

Fazer uma imagem digital das tapeçarias do Unicórnio foi uma das mais difíceis tarefas que Bridgers já teve. Ela recrutou um time para cumpri-la, reunindo dois consultores, Scott Geffert e Howard Goldstein, e dois dos fotógrafos do Met, Joseph Coscia Jr. e Oi-Cheong Lee. Eles construíram um andaime gigante de metal dentro do *wet lab* e nele montaram uma câmera digital voltada para o chão. Os fotógrafos foram proibidos de tocar as tapeçarias; Kathrin Colburn e sua equipe deitaram cada uma sob o andaime, numa tábua plástica. Então os fotógrafos começaram a trabalhar. A câmera tinha uma vista estreita; podia fotografar apenas um metro quadrado de tapeçaria por vez. Os fotógrafos capturaram imagens sobrepostas, movendo a câmera sobre rodas de skate ao longo do andaime. Cada fotografia era um ladrilho que formaria um mosaico completo e sem emendas de cada tapeçaria. (Preston, 2005, s/p, tradução nossa)

Foucault (1995) aponta que os acontecimentos da história tradicional eram algo visível, diretamente identificável, cujo trabalho era somente buscar a causa, sentido e os efeitos. Já a tarefa do novo historiador seria fazer aparecer as camadas dos acontecimentos, analisando os visíveis, mas principalmente os invisíveis, diferentes, que fogem às regras e estão *essencialmente escondidos* – caso das atividades do pequeno time do museu retratadas por Preston.

Com as premissas da nova história, os pesquisadores começam a trabalhar a história a partir dessa visão alternativa. As ciências humanas teriam, então, modificações no seu caráter de investigação, a “insurreição dos saberes dominados” (Foucault, 1999, p.170). Desse modo os saberes antes apagados ou considerados desqualificados (catalíticos) teriam sua vez, ficando no centro do palco. Contudo, como afirma Boris Fausto, “se isso não é outra história, como se costuma dizer, é uma história em que a memória começa a se aproximar do presente. E o presente, para um historiador, por mais que se diga o contrário, é sempre um terreno pantanoso” (*apud* Kushnir, 2004, p.35).

A assertiva incita o mito da proximidade, segundo o qual o registro de um fato receberia menos reflexão histórica por estar na condição de um acontecimento recente. O que os



novos historiadores vêm fazendo é alargar cada vez mais o limite do passado recente. De acordo com Kushnir, a massa documental e um tempo dinâmico de curta duração e/ou instantâneos, bem como a reconstrução das raízes de um fato, acabaram por relativizar o conceito de *acontecimento* (2004, p.57). Assim, Beatriz Kushnir (2004) sustenta que tanto jornalistas quanto historiadores trabalham juntos na construção da história do tempo presente, mesmo que tenham temas e métodos diferentes. A partir do encontro entre as duas modalidades, os jornalistas lançam um olhar crítico sobre a história do imediato, longe da mera descrição factual, para além dos ecos da atualidade.

Por essa razão, o autor afirma ser preciso quebrar a lenda de que a história do presente, quando apresentada pelos profissionais da imprensa, deve ser feita de uma maneira “imparcial”. A pesquisa histórica é o trajeto seguro apresentado por ela para que o historiador do presente não se atole nesse terreno, defendendo inverdades. Já a prática do jornalismo (inclusive literário) prevê o uso de saberes no discurso, calcados em depoimentos de especialistas para que a mídia possa sustentar e alimentar fatos. O terreno pantanoso de Boris Fausto representaria a proximidade das experiências pessoais e da ideologia do autor durante a construção de um fato, com suas notícias e reportagens, o que se pode notar neste excerto de reportagem de Joel Silveira, que já na década de 1940 utilizava técnicas características do jornalismo literário para registrar o modo de vida de seu tempo:

O chá na Jaraguá faz parte do ritual grã-fino. Lili não o dispensa. Zezé e Lelé fazem tudo, adiam tudo, mas não podem perder o chá na Jaraguá. O leitor, geralmente desprevenido, estará pensando, sem dúvida, que a Jaraguá é apenas uma casa de chá. Não. A Jaraguá também é livraria.

Um dos seus frequentadores, aliás, me corrigiu:

– A Jaraguá é uma livraria. Apenas nos fundos existe um lugar onde se pode tomar chá e conversar sobre livros e quadros.

A intenção – intenção de alguns artistas e escritores – era muito boa. Mas me parece que o grã-finismo está estragando o plano. A verdade é que a Jaraguá, que os seus idealizadores planejavam tornar imprescindível no mundo artístico e cultural de São Paulo, é hoje, apenas, mais um ponto de reunião do grã-finismo. [...] (Silveira, 2003, p.11)

Considerações finais

O jornalismo literário não procura suplantiar ou eliminar aquele baseado no lead e na pirâmide invertida, mas complementá-lo, trazer uma visão diferenciada e aprofundada da realidade nele relatada. Se em jornalismo, como na História, há lacunas que a



imprensa diária não cobre, uma vez que está concentrada em núcleos e informantes, o jornalismo literário pode, então, utilizar quantas catálises e índices forem necessários para suprir essa demanda.

Walter Benjamin, em *O narrador*, apontou uma tendência ao declínio das narrativas: “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (1985, p.197). Principalmente em jornalismo, essa perda é algo a se remediar (mais do que lamentar, o que não produz soluções), ao se considerar que a narração, como técnica e estilo, é uma das melhores formas de propagar o conhecimento – por meio dela, o leitor contempla e vive as possibilidades humanas (cf. Rosenfeld, 1976, p.46) e tem acesso a um relato pessoal e contextualizado, diferenciado da fórmula relatorial. Conduz, assim, à perenidade.

[A narrativa] não está interessada em transmitir o ‘puro em-si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrado 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, 1985, p. 205)

O uso de entrevistados como personagens nas reportagens não tem cunho reducionista. A individualização, como sinaliza Marcuse (1999), deve se tornar uma forma de trabalhar a informação para representar um todo social. Assim, a experiência exemplar de uma pessoa pode representar os esforços de toda uma classe e seu tratamento como personagem, se conduzido de forma adequada, criar uma empatia com o receptor que pode levá-lo a um nível superior de compreensão a respeito do fazer científico.

Sem dúvida, as manifestações concretas de sua história [do indivíduo] são determinantes pela sua situação de classe, mas esta situação não é a causa do seu destino – do que lhe acontece na vida. Especialmente nos seus aspectos não materiais, o contexto de classe é ultrapassado. É muito difícil relegar o amor e o ódio, a alegria e a tristeza, a esperança e o desespero para o domínio da psicologia, removendo assim estes sentimentos da preocupação da práxis radical. Na realidade, em termos de economia política, eles talvez não sejam efetivamente “forças de produção”, mas são decisivos e constituem a realidade de cada ser humano. (Marcuse, 1999, p.18-19)

Identificados a natureza estrutural do jornalismo literário e seu papel de constituir material informativo destinado à perenidade, cabe a seguir a aplicação dos conceitos apresentados, realizando a identificação e a caracterização do uso dos elementos estruturais da narrativa no mecanismo das narrativas jornalísticas que já se enfileiram no rol das grandes peças literárias. A investigação em maior profundidade permitirá o



aperfeiçoamento da classificação proposta, bem como a ampliação do conhecimento sobre alternativas comunicacionais.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa – pesquisas semiológicas*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____ . *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.

FALASCHI, Celso Luiz. *Identificação de Narrativas e Características Criativas no Jornalismo Impresso Diário Brasileiro*. 2005. 440 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução de Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michael. *Microfísica do Poder*. 5. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *A arqueologia do saber*. 4ª ed. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. Genealogia e Poder. In: _____. *Microfísica do Poder*. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GAWANDE, Atul (org.). *The Best American Science Writing 2006*. New York: Harper Perennial, 2006.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valecise. Michael Foucault: o discurso nas tramas da História. In: FERNANDES (org.); SANTOS (org.) *Análise do discurso: unidade e dispersão*. Uberlândia, EntreMeios, 2004, p. 19-42.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: Jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988*. São Paulo, Boitempo, 2004.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1990.



LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas – o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. ed. rev. São Paulo: Manole, 2004.

MEDINA, Cremilda. *Entrevista – o diálogo possível*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PASSOS, Mateus Y. R. S. *Humanizando o cientista: propostas em jornalismo literário*. 2007. 98 f. Monografia (Especialização em Jornalismo Literário) – Centro de Educação Superior de Blumenau/ Academia Brasileira de Jornalismo Literário, Blumenau/ Campinas.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

PRESTON, Richard. Capturing the unicorn. *New Yorker*, Nova York, p.28-33, 11 abr. 2005. Disponível em: <http://www.newyorker.com/fact/content/articles/050411fa_fact> Acesso em: 2 nov. 2006.

_____. The mountains of pi. *New Yorker*, Nova York, p.36-67, 2 mar. 1992. Disponível em: <http://www.newyorker.com/archive/content/articles/050411fr_archive01?050411fr_archive01> Acesso em: 2 nov. 2006.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, ANTONIO et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.11-49.

SARAMAGO, José. A história como ficção, a ficção como história. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, EDUFSC, n.27, p.9-17, abr. 2000.

SILVEIRA, Joel. *A milésima segunda noite na avenida paulista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SIMS, Norman. The art of literary journalism. In: SIMS, Norman (org.); KRAMER, Mark (org.). *Literary Journalism – a new collection of the best american nonfiction*. New York: Ballantine, 1995, p.3-19.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ZANOTTI, Carlos Alberto. Sobre conceitos e práticas jornalísticas. *Jornalismo – Revista de estudos do curso de jornalismo*. Campinas, PUC-Campinas, v.6, n. 1, p.87-100, jan. 2003.