UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO

ELIZA BACHEGA CASADEI

OS CÓDIGOS PADRÕES DE NARRAÇÃO E A REPORTAGEM:

por uma história da narrativa do jornalismo de revista no século XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, na Área de Concentração I (Teoria e Pesquisa em Comunicação), inserido na Linha de Pesquisa 2 (Linguagens e Estéticas da Comunicação) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCOM-ECA-USP), como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Ciência da Comunicação, sob a orientação da Profª. Drª. Mayra Rodrigues Gomes.

SÃO PAULO
2013

ELIZA BACHEGA CASADEI

OS CÓDIGOS PADRÕES DE NARRAÇÃO E A REPORTAGEM:

por uma história da narrativa do jornalismo de revista no século XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, na Área de Concentração I (Teoria e Pesquisa em Comunicação), inserido na Linha de Pesquisa 2 (Linguagens e Estéticas da Comunicação) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGCOM-ECA-USP), como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Ciência da Comunicação, sob a orientação da Profª. Drª. Mayra Rodrigues Gomes.

SÃO PAULO

2013

A tese de doutorado *Os códigos padrões de narração e a reportagem: por uma história da narrativa do jornalismo de revista no século XX*, realizada pela aluna Eliza Bachega Casadei sob a orientação da Profª Drª Mayra Rodrigues Gomes, foi _____, no dia ___/___/_____, pela banca composta pelos professores doutores:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A conclusão da redação de uma pesquisa de doutorado não é um trabalho individual. É sim a consequência de uma série de esforços conjugados, de empenhos e ânimos coletivos, de concessões e renúncias de um grupo bastante grande de pessoas, que formam uma rede sem a qual este trabalho não poderia ter sido escrito. Por isso, tenho a sorte de ter uma lista de agradecimentos bastante grande, composta por pessoas que merecem um reconhecimento sincero da minha gratidão.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha família: aos meus pais, Eduardo Casadei e Lúcia Mercy Bachega Casadei e à minha irmã Amanda pelo suporte durante toda a minha jornada acadêmica, pela alegria e pelo amor que me trazem todos os dias e por tudo que sempre me ensinaram. Também agradeço ao Rafael por toda a ajuda, pelas longas conversas, pelo companheirismo e apoio ao longo não só deste trabalho, mas de toda uma jornada na pesquisa e na vida.

Também agradeço à minha orientadora, Prof[a]. Dr[a]. Mayra Rodrigues Gomes por todos esses anos em que trabalhamos juntas. Obrigada pelo olhar rigoroso, pelos conselhos e orientações detalhadas e por sempre ter aberto portas e mostrado caminhos na pesquisa e na vida acadêmica desde o tempo em que eu ainda estava na Iniciação Científica.

Agradeço também ao Prof. Dr. Eugênio Bucci e ao Prof. Dr. José Luiz Aidar Prado pelas sugestões e conselhos valiosos que me deram durante a banca de qualificação. E também à Prof[a]. Dr[a]. Rosana de Lima Soares e à Prof[a]. Dr[a]. Bárbara Heller pela leitura atenta do trabalho para a banca de defesa.

Agradeço também aos meus colegas do Centro Universitário FIAM-FAAM, no qual atuo como professora nos cursos de Comunicação Social, e aos alunos que estiveram comigo nesses anos, me incentivando com novos questionamentos e, muitas vezes, reposicionando o modo como eu pensava certos temas.

Não poderia deixar de agradecer aos meus amigos do MidiAto e do Alterjor por compartilharem comigo a jornada acadêmica e por terem sempre construído um ambiente estimulante de discussões e de respeito acadêmico.

Também agradeço a todos os professores e funcionários da Universidade de São Paulo que me ajudaram ao longo da minha formação acadêmica e, especialmente, aos

professores e funcionários do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes.

Agradeço especialmente aos funcionários da Biblioteca da ECA-USP e aos funcionários do Arquivo do Estado de São Paulo pela ajuda e paciência na obtenção do material empírico de pesquisa ao longo de muitos meses.

Por fim, agradeço também à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida que me permitiu fazer este trabalho com tranquilidade e imersão.

Sem esses fios todos de sustentação, este texto não existiria.

RESUMO

As mudanças formais na narrativa jornalística nem sempre obedeceram a regras sancionadas institucionalmente, estando ligadas, muitas vezes, a sistemas de escrita tão amplamente utilizados que se tornaram padrões, mesmo que não reconhecidos oficialmente por qualquer organização ou expostas em algum livro escrito. A partir do pressuposto de que as estratégias discursivas utilizadas por jornalistas obedecem, em seus contornos gerais, a determinados modos padrões de narração que instauram códigos de reconhecimento socialmente compartilhados, a presente pesquisa tem como objetivo estudar como esses modos padrões de narração se modificaram ao longo do tempo, instaurando mudanças na narrativa jornalística no decorrer da história da reportagem em revista no século XX no Brasil.

Utilizaremos como aparato teórico e metodológico um entrecruzamento entre o entendimento de Michel de Certeau acerca das práticas simbólicas, a estruturação da narrativa proposta por Paul Ricoeur e a noção de *código* a partir dos contornos que Roland Barthes deu a esse conceito. Com isso, o nosso objetivo é verificar como são articuladas as repetições e as translações de significado na composição jornalística a partir de sua estrutura narrativa, de sua forma de organização codificada e padronizada, bem como o modo como essa configuração mudou ao longo do tempo, instaurando regimes narrativos, historicamente marcados, nas revistas brasileiras.

Como *corpus* de trabalho, foram escolhidos os seguintes títulos: *Revista da Semana, O Cruzeiro, Fatos e Fotos, Realidade e Manchete, Veja, Época* e *IstoÉ*.

Uma vez que o próprio realismo pode ser entendido como a manifestação de um sistema de códigos convencionais, posto que é construído, justamente, a partir de uma série de procedimentos estilísticos que estão ancorados em regras culturais de representação, procuraremos estudar os diferentes modos narrativos padrões que o jornalismo de revista mobilizou ao longo do século XX como forma imaginariamente legitimada de construção de realidade.

PALAVRAS-CHAVE: *História; Jornalismo; Revista; Códigos de Narração; Reportagem.*

ABSTRACT

The formal changes in journalistic narrative do not always obey institutionally sanctioned rules and are often linked to writing systems that are so widely used that they become standards, even if not officially recognized by any organization or exposed in some written book. Assuming that the discursive strategies used by journalists obey, in their general outlines, certain standard ways of narration, which are socially shared, the present research project aims to study how these standard ways of storytelling have changed over time, introducing changes in journalistic narrative throughout the history of reporting in Brazilian magazines from the twentieth century.

To achieve this objective, we will use as a theoretical and methodological approach an interaction between Michel de Certeau's understanding about symbolic practices, the structuring of narrative proposed by Paul Ricoeur and the notion of code from the contours that Roland Barthes gave to this concept, in order to see how these repetitions and these translations of meaning are articulated in the composition of journalistic narratives. We will study as well how this configuration has changed over time, establishing narrative schemes, historically marked, in Brazilian magazines.

In order to study these questions, we chose these following publications: *Revista da Semana, O Cruzeiro, Fatos e Fotos, Realidade e Manchete, Veja, Época* and *IstoÉ*.

Once realism itself can be understood as a manifestation of a conventional coding system, since it is constructed precisely from a number of stylistic procedures that are anchored in cultural norms of representation, we aim to study the different narrative standard modes that journalism magazine mobilized throughout the twentieth century as a form of reality construction.

KEYWORDS: *History, Journalism, Magazine, Narration Codes; Report.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – A Questão da História da Narrativa: pelo estudo dos códigos padrões de narração na reportagem em revista.....17

0.1. O que entendemos por uma história da narrativa do jornalismo de revista..21

0.2. O lento advento da produção noticiosa no jornalismo de revista: desenho do objeto empírico e recorte do corpus de pesquisa.....34

0.3. A história do jornalismo de revista a partir de seus códigos padrões de narração: desenho do objeto teórico, proposições teórico-metodológicas, objetivos e hipóteses de pesquisa.....39

CAPÍTULO 1 – O Jornalismo e seu Tripé Articulador: um lugar social, uma prática e uma escrita.....49

1.1. Entre as duas escoras do tripé: *lugar social* e *prática* da atividade jornalística.....52

1.2. Uma escrita: em torno das narrativas referenciais e do problema do referente.....61

1.3. Um código: lugar de intersecção das problemáticas que envolvem o lugar social, a prática e a escrita.....74

CAPÍTULO 2 – O Jornalismo como Narrativa: a atualização de elementos virtuais em texto.....79

2.1. O modelo da análise estrutural da narrativa.....80

2.2. O modelo das três mímeses.....92

CAPÍTULO 3 – O Código Narrativo e a Tessitura de Vozes em um Texto: repetições e translações de sentido na forma da narrativa.....113

3.1. Da estrutura à estruturação: entre o diagrama e a partitura.....116

3.2. O(s) código(s) e os plurais da narrativa.....127

3.3. Os códigos na narrativa jornalística.....140

CAPÍTULO 4 - As Diferentes Partilhas do Sensível na História da Reportagem: procedimentos metodológicos no recorte dos códigos.....147

4.1. A delimitação dos códigos padrões de narração no texto.....153

4.2. A organização e hierarquização dos códigos no texto.....160

4.3. A escolha das revistas analisadas.....167

CAPÍTULO 5 - A *Revista da Semana* e a Narrativa *Mise en Abyme*: a reportagem como martírio do repórter (1900-1940).....171
5.1. O contexto do jornalismo brasileiro no início do século XX e o projeto editorial da *Revista da Semana*.....172
5.2. Os códigos padrões de narração na *Revista da Semana*.....180
5.2.1. O código autorreferencial.....180
5.2.1.1. A construção de uma narrativa *mise en abyme* a partir do uso do código autorreferencial: a instalação de uma competência genérica....188
5.2.2. O código pathético.....196
5.2.2.1. Simulacros de literatura e espaços de articulação da voz do repórter nos excessos emocionais do código pathético.....201
5.2.3. O código protocolar.....206
5.2.3.1. O código protocolar como desdobramento da função testemunhal no jornalismo.....212
5.3. A função testemunhal e o martírio do repórter.....214

CAPÍTULO 6 - *O Cruzeiro* e a Reportagem como Experiência: a divisão da função testemunhal entre o repórter e as fontes (1940-1960).....227
6.1. O contexto de modernização da imprensa brasileira e o projeto editorial de *O Cruzeiro*.....228
6.2. A padronização nos modos de contar estórias: o código autorreferencial, pathético e protocolar na primeira fase de *O Cruzeiro* (décadas de 20 e 30)....236
6.3. Os códigos padrões de narração em *O Cruzeiro*.....244
6.3.1. O código experiencial em primeira pessoa: a reportagem como vivência do jornalista.....244
6.3.2. O código experiencial em terceira pessoa: a partilha da função testemunhal na reportagem.....253
6.3.3. O código biográfico: a historicização do personagem.....263
6.3.4. O código do desvendamento: a construção da imagem de si e a novidade como descoberta.....272
6.3.5. O código evocativo: a implicação do leitor na narrativa.....275
6.4. A descaracterização dos códigos narrativos de *O Cruzeiro* nos anos 60.....276

CAPÍTULO 7 - *Manchete, Fatos e Fotos* e *Realidade*: a busca por novos padrões narrativos no jornalismo dos anos 60.....283
7.1. O projeto editorial da revista *Manchete:* um periódico de transição na imprensa nacional.....284
7.2. Os códigos narrativos da revista *Manchete*: a heterogeneidade como marca.....288

7.2.1. O código experiencial em primeira pessoa e o código experiencial impressionista: indícios de continuidade em relação ao período anterior.....289
7.2.2. Código inquiridor: provocações do repórter ao leitor do texto...292
7.2.3. A explosão dos códigos experiencial em terceira pessoa e biográfico: a divisão da função testemunhal com ainda mais testemunhas.....294
7.2.4. O código impessoal: o apagamento da voz do repórter na narrativa e a estruturação de um novo modelo de verdade.....297
7.2.5. O código numérico: a inserção de outras provas de verdade na narrativa.....307
7.2.6. O código analógico: a comparação como prova de verdade imaginária.....311
7.2.7. O código da opinião pública: a tradução do outro como imagem de si.....317
7.3. *Manchete*: esboços de novos regimes narrativos na reportagem.....323
7.4. O projeto editorial de *Fatos e Fotos*: o reforço na tradição das imagens no jornalismo de revista brasileiro.....329
7.4.1. Os códigos padrões de narração da revista *Fatos e Fotos*: consonância narrativa com a revista *Manchete*.....331
7.5. O projeto editorial de *Realidade*: grandes reportagens e novo jornalismo.....336
7.5.1. Os códigos padrões de narração em *Realidade*.....342
7.5.1.1. Os diferentes regimes narrativos de *Realidade*.....345
7.5.1.1.2. Primeira fase: de 1966 a 1969: predominância do calçamento da função testemunhal como função de verdade.....345
7.5.1.1.2. Segunda fase: de 1972 a 1976: a aproximação com as provas imaginárias impessoais de verdade.....354
7.6. A evolução dos códigos padrões de narração a partir da década de 1960..359

CAPÍTULO 8 - As Provas de Verdade e o Jornalismo Interpretativo: reportagem como tradução em *Veja, Época* e *IstoÉ* (1970-atual).....363
8.1. O projeto editorial da revista *Veja*: características de jornalismo interpretativo.....364
8.2. Os códigos padrões de narração na revista *Veja*.....374
8.2.1. O repórter como mero apurador (queda de sua função como actante-testemunhal) e a manutenção dos códigos ligados às provas impessoais de verdade.....374
8.2.2. O código do especialista: a inserção de fontes não testemunhais no relato.....383

8.2.3. O código da voz impessoal da ciência: saberes como articuladores da notícia.....387
8.2.4. O código do prognóstico: a reportagem como alinhavamento dos futuros possíveis.....391
8.2.5. O código documental: a explosão de provas imaginárias impessoais de verdade.....396
8.3. A correspondência de códigos em *Época* e *IstoÉ*.....397
8.4. Reportagem enquanto duração *versus* reportagem enquanto tradução.....409
8.5. Os regimes de reportagem nas revistas brasileiras durante o século XX...419

CONSIDERAÇÕES FINAIS - O Jornalismo como Instituição Linguística e os Diferentes Regimes Narrativos na Reportagem em Revista.....423
9.1. O jornalismo como instituição linguística.....435

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....447

REPORTAGENS CITADAS.....461

INTRODUÇÃO

A QUESTÃO DA HISTÓRIA DA NARRATIVA:

PELO ESTUDO DOS CÓDIGOS PADRÕES DE NARRAÇÃO NA REPORTAGEM EM REVISTA

"Eis uma máquina de linguagem. Como ela funciona?". Essa era a indagação que o poeta Wystan Hugh Auden (*apud* COMPAGNON, 2012, p. 224) usava para ilustrar o fato de que a primeira questão que lhe interessava quando ele lia um poema era a técnica empregada. Também enquanto "máquinas de linguagem", as reportagens jornalísticas podem igualmente ser vistas sob essa perspectiva, que toma a técnica empregada na montagem das estórias como o elemento privilegiado de sua inscrição escriturária. É desta perspectiva que irá partir o presente trabalho.

O papel do jornalista como um contador de histórias parece ser o *zeitgeist* da profissão desde, pelo menos, o início do século XX. E isso, a tal ponto, que essa frase ganhou mesmo a força de um provérbio, de uma fala estruturante repetida *ad nauseam* por teóricos e profissionais da área. Nem sempre foi assim. O jornalista já foi, durante muito tempo, um agitador político profissional, um personagem mais comprometido com uma causa política do que com a esfera dos assuntos cotidianos. É isso o que nos conta Habermas (1984), ao colocar que mesmo o lucro dos empreendimentos voltados para a produção noticiosa era posto em segundo plano diante de uma busca pela eficácia publicitária de uma argumentação impregnada de intencionalidades políticas e didáticas. Como o "cavalo de batalha da aristocracia do dinheiro" ou como fruto da iniciativa de homens cultos que se autointitulavam os propagadores das luzes de seu tempo, o jornal estava posto em um ponto de inflexão entre os interesses políticos privados e a sua divulgação pública.

O jornalista também já foi uma espécie de literato. O espaço destinado nos jornais aos jovens escritores de uma geração que aproveitavam esse lugar para conseguir "notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível" (SODRÉ, 1998, p. 334) não era incidental e se articulava mesmo como a atração principal dos impressos, em uma área em que jornalismo e literatura se misturavam. Como coloca Sodré, essa mistura não passou incólume pela produção noticiosa,

refletindo-se na própria linguagem de baixa literatice adotada por muitos jornais brasileiros do final do século XIX[1].

Estranha às concepções anteriores do jornalismo, o reforço da ideia de um jornalista que se coloca explicitamente como um contador de histórias do tempo presente ganha corpo e notoriedade no século XX, configurando-se mesmo como a marca distintiva da profissão em relação aos outros profissionais da palavra. As formulações em torno da temática são diversas e podem ser encontradas mesmo nos escritos dos primeiros estudiosos e profissionais dedicados ao estudo da reportagem.

Alceu Amoroso Lima, por exemplo, pensava a notícia como uma "prosa de apreciação dos acontecimentos" (1990, p. 56), alinhavando a hipótese de configuração do jornalismo como um gênero literário pautado por peculiaridades ligadas à narração dos acontecimentos presentes. Mesmo para um jornalista como Carlos Lacerda, remanescente tardio de uma imprensa com pretensões explicitamente políticas, "o segredo do jornalismo consiste, a meu ver, em tomar muito a sério os fatos cotidianos, sem ao mesmo tempo perder de vista a perspectiva da relativa desimportância de tais fatos em face do tempo". Mais do que isso, "essa combinação de atualidade e permanência é que dá conteúdo ao jornalismo, na medida em que esses dois fatores se combinam para formar a substância do jornal", deixando entrever o papel do repórter na

[1] Uma das teses da primeira fase da obra de Habermas se dedica, justamente, a investigar os jornais como pontos nodais das interrelações postas entre a esfera literária e a esfera política. Para o autor, a esfera pública literária pode ser considerada como o intermediador entre o Estado e a sociedade através da opinião pública, na medida em que é nesse espaço que uma paridade entre os homens da sociedade aristocrática e da intelectualidade burguesa começa a ser percebida. E isso, de forma que "o raciocínio nascido das obras de arte, logo se expande também para disputas econômicas e políticas". A crítica literária teve um papel importante em pelo menos três pontos fundamentais para a viabilização de uma esfera pública política. Primeiramente, devido à institucionalização da concepção de "público" enquanto ideia e, portanto, como reivindicação objetiva. Em segundo lugar, pela problematização de determinados setores que até então não tinham conhecido qualquer tipo de questionamento. Isso porque, embora a interpretação ainda continuasse a figurar como um monopólio das autoridades, essas obras, tendo adquirido o estatuto de mercadoria, se tornam, a princípio, disponíveis para qualquer um. Há mesmo uma mudança de mentalidade acentuada implicada aqui na medida em que "as pessoas privadas (...) por vias do entendimento racional, entre si, por contra própria, conversam sobre ela e, assim, precisam verbalizar o que, até então, exatamente tinha podido, na não-verbalização, desenvolver a sua autoridade". Isso leva ao terceiro ponto que é, justamente, a questão da acessibilidade. A esfera pública literária estava envolta em uma noção de que "todas as pessoas privadas que, como leitores, ouvintes e espectadores, pressupondo posses e formação acadêmica, podiam, através do mercado, apropriar-se dos objetos em discussão". Essa apropriação, no entanto, se deu de uma forma bastante específica, na medida em que esse público não se mistura ao grande público, mas, ao contrário, se coloca como porta-voz ou educador deste. A crítica literária tem um papel tão central nesta etapa do pensamento habermasiano justamente porque, nesse período, se "a filosofia só é possível como uma filosofia crítica, a literatura e a arte só são possíveis ligadas à crítica literária e à crítica de arte". E assim, "só mediante a apropriação crítica da filosofia, da literatura e da arte" que se dava por meio desses jornais literários, "é que também o público chega a se esclarecer, até mesmo a se entender como processo vivo do Iluminismo", na medida em que "o público que lê e comenta tudo isso tem aí a si mesmo como tema". (HABERMAS, 1984, p. 58).

qualidade de um contador dos fatos do cotidiano (LACERDA, 2008, p. 35). Para Antonio Olinto (*apud* JOBIM, 2008, p. 41), “a verdade é que o jornalismo como obra de arte é um salto além da rotina; é um trabalho de criação, com os mesmos sofrimentos dos da poesia e com a mesma possibilidade de conquistar o patético, o trágico, o pungente, que os acontecimentos trazem consigo”.

A partir de diferentes perspectivas, podemos encontrar posições parecidas em formulações mais recentes e sofisticadas. Para Muniz Sodré (2009, p. 77), por exemplo, a singularização do fato é uma das características centrais da produção noticiosa não por seu aspecto propriamente novidadeiro, mas sim, por sua capacidade de engendrar uma estória a partir de valores já marcados no imaginário: em outras palavras, por sua capacidade de instaurar uma narrativa. Nesses termos, a notícia implica a singularização do fato porque o caso isolado é capaz de propiciar uma boa história, porque “o jornalismo se alimenta da narrativa por detrás do singular”.

Se hoje nos parece consolidada a noção de que a missão primordial do jornalismo é a de contar boas histórias, existem, contudo, alguns adendos que necessitam de um pouco mais de atenção por parte dos estudos em comunicação. O primeiro deles (já bastante consolidado na área) se refere ao fato de que as estratégias discursivas utilizadas pelos jornalistas obedecem, em seus contornos gerais, a determinados modos padrões de narração que instauram códigos de reconhecimento compartilhados a despeito da inúmera quantidade de textos que são produzidos. O outro (bem menos estudado), diz respeito à noção de que os próprios modos padrões de narração se modificaram ao longo do tempo, instaurando mudanças nos códigos compartilhados de reconhecimento e nas maneiras de se contar uma história e, em um espectro mais amplo, no próprio entendimento sobre o que significa contar uma boa história.

Se a missão do jornalista é justamente contar histórias, os recursos técnicos aplicados para o seu cumprimento nem sempre foram os mesmos: é possível notar de maneira bastante clara que as técnicas empregadas nas montagens das estórias sofreram modificações consideráveis, calcadas em práticas profissionais que se deslocaram e em um campo de valores sujeito a constantes deslocamentos. É esse o objeto de estudo desta tese.

No presente trabalho, procuraremos estudar como a narrativa jornalística de revista mudou no decorrer do século XX, a partir das modificações nos códigos

compartilhados de narração, buscando os diferentes modos a partir dos quais os jornalistas dotaram o acontecimento de sentido a partir da narração.

Como fiduciário de uma narrativa que se pretende realista, o jornalismo articula, a partir de códigos de narração diversos, uma série de estratégias referenciais e informativas que, contudo, mudaram com o passar do tempo, articulando diferentes modos de narração e de credenciamento perante o real. Como nos lembra Aumont (1993, p. 106), "o realismo, enfim, é um conjunto de regras sociais com vistas a gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras". Ou, em outros termos, trata-se de um efeito articulado *nos* e *a partir dos* códigos socialmente reconhecidos de narração. Em sua trajetória, o jornalismo de revista utilizou diferentes códigos narrativos como articuladores de suas estórias e como lastros de provas imaginárias de verdade em seus relatos e esse é um dos aspectos centrais que procuraremos estudar nesta pesquisa.

Se há muito sabemos que a narrativa jornalística empreende diferentes mecanismos discursivos de semantização do acontecimento por meio das estruturações narrativas, procuraremos delimitar como algumas dessas estruturações são historicamente delimitadas, o que sugere a possibilidade de alinhavamento das diferentes formas padrões que nortearam a escrita da notícia e, consequentemente, os modos discursivos a partir dos quais o acontecimento é dotado de sentido no texto.

Partindo dessas premissas, a presente pesquisa de doutorado, em consonância com a linha de pesquisa Linguagens e Estéticas da Comunicação, busca explorar quais foram os códigos padrões de narração utilizados pela reportagem jornalística em revista, desde o início do século XX até os dias atuais. Em termos mais precisos, investigaremos como diferentes urdiduras de enredo se estruturaram ao longo do tempo na produção noticiosa, não a partir de uma análise do conteúdo do que era publicado, mas sim, a partir do estudo das formas narrativas utilizadas, dos próprios modos padrões da narração, bem como a partir da mudança que essa padronização formal sofreu no decorrer do tempo.

Para isso, utilizaremos como aparato teórico e metodológico a noção de *código*, a partir dos contornos que Roland Barthes deu a esse conceito, com o objetivo de verificar como são articuladas as repetições e as translações de sentido na composição jornalística a partir de sua estrutura narrativa, de sua forma de organização codificada e padrão. Em sua releitura desse conceito clássico na linguística, Barthes buscava um

modo de superar a análise estrutural da narrativa, na medida em que tentava combinar as formas estruturantes de um texto com a translação de sentidos que estas sofrem tanto em função de suas especificidades textuais quanto em função do tempo histórico em que estão inseridas.

O objeto teórico da presente pesquisa, portanto, se situa na confluência entre as Ciências da Linguagem (em suas implicações para as Ciências da Comunicação) e a pesquisa histórica, ao alinhavar as especificidades narrativas do jornalismo informativo de revista com o conceito de código narrativo. É necessário esmiuçar, portanto, esses termos para que possamos abordar a problemática proposta, ligada a uma história da narrativa da reportagem no jornalismo de revista, bem como o recorte do *corpus* que será utilizado e o arcabouço teórico-metodológico da pesquisa. Em primeiro lugar, iremos discurtir o que entendemos pelo termo "história da narrativa" para delimitar o objeto proposto.

0.1. O que entendemos por uma história da narrativa do jornalismo de revista:

De acordo com um dos precursores da padronização redacional no Brasil, Nabantino Ramos[2] (1970, p. 171), "as normas são para um jornal o que o Código de Processo é para a Justiça". Segundo ele, uma vez que "a imprensa adulta também opera dentro de Normas, em todas as etapas de seu trabalho", a própria escrita também estaria implicada nesse processo e, portanto, "a maneira de escrever, de usar certas palavras, está disciplinada. O que se deve e o que não se deve publicar, também está previsto".

Uma história da narrativa do jornalismo de revista implica, justamente, no reconhecimento dessas regras de estilo que preexistem ao trabalho de escrita dos textos específicos e que norteiam a produção jornalística e seu modo de feitura.

Se tomada sob esse aspecto, Faro (1999) tem razão ao apontar que uma história da reportagem no jornalismo brasileiro ainda está para ser escrita. Muito embora tenhamos uma série de trabalhos reconhecidamente importantes sobre a história da imprensa no Brasil que exploram aspectos como a história dos meios e dos principais títulos (BUITONI, 1986, DES HONS, 1987, FARO, 1999), bem como dos imperativos culturais (BARBOSA, 2007), econômicos (SODRÉ, 1998) e políticos (GAZZOTTI,

[2] Nabantino Ramos atuou como diretor das *Folhas* (*Folha da Noite*, *Folha da Tarde* e *Folha da Manhã*) durante as décadas de 1940, 1950 e 1960. Ele foi o responsável pela elaboração, em 1959, das "Normas de Trabalho da Divisão de Redação, para a elaboração da Folha da Manhã, da Folha da Tarde e da Folha da Noite", publicação que funcionou como o primeiro manual na redação adotado por essa empresa.

2001) que levaram à consolidação da imprensa no Brasil tal como a conhecemos hoje, nenhuma dessas obras se detém, especificamente, na evolução do gênero da reportagem e nas suas diversas configurações. Trata-se de um tema que é sempre tratado brevemente, de passagem, em meio a outras preocupações específicas de pesquisa.

Uma história da reportagem demanda, entre outros aspectos, a demarcação das diversas formas narrativas que os jornalistas utilizaram para contar as suas estórias. Em outros termos, dos padrões de narração que, em cada época histórica, caracterizaram a escrita da reportagem, de acordo com mecanismos modelo e socialmente reconhecidos de montagem das estórias, incrustados nas rotinas de trabalho e específicas da prática profissional.

Quando nos referimos a uma história da narrativa do jornalismo de revista, conforme já colocamos, é justamente esse aspecto que buscamos explorar e que se configura como o interesse central de pesquisa. Os jornalistas, no decorrer da história da profissão, utilizaram formas padrões de contar as suas estórias – formas estas que, atuando enquanto significantes narrativos, se impunham no relato para além dos temas tratados ou do estilo pessoal de cada repórter. Trata-se de métodos padrões de escrita que marcaram diferentes regimes narrativos de reportagem, historicamente marcados. É justamente a delimitação desses modos padrões de narração que é o objeto central de uma história da narrativa do jornalismo brasileiro.

É necessário, contudo, delimitarmos de forma mais precisa quais são os parâmetros a partir dos quais uma história da narrativa da reportagem pode ser contada, uma vez que existem diversas possibilidades de entrada nessa temática.

A primeira questão que se impõe diz respeito ao objeto de estudo proposto. As mudanças formais na narrativa jornalística podem ser estudadas a partir de inúmeras perspectivas como, por exemplo, a partir dos Manuais de Redação, dos livros didático-profissionais ou, ainda, a partir do modo como os próprios jornalistas se referem aos seus modos de escrita. De fato, esse tem sido um campo de estudo trabalhado por diversos autores, como pode ser observado nos trabalhos de CAPRINO (2002) e SALAVERRÍA (1997).

Na historiografia sobre a imprensa, o processo descrito por Nabatino, a partir do qual a imprensa renuncia a um estilo mais livre de texto e passa a adotar normas mais rígidas de composição, é posicionado em meados da década de 1940, período que marca

a conjunção de três fatores centrais para a padronização dos textos jornalísticos: a adoção do *lead*, do Manual de Redação e do *copy desk*.

É devido a esses dados que alguns autores afirmam que é nesse período que os jornais brasileiros, encabeçados pela imprensa carioca (especialmente a partir da reformulação do *Diário Carioca*) se tornam mais homogeneizados, a medida que "as técnicas americanas impuseram ao jornalismo noticioso um conjunto de restrições formais que diziam respeito tanto à linguagem quanto à estruturação do texto" (RIBEIRO, 2003, p. 149).

Partidária dessa noção, Goulart (2007, p. 222), por exemplo, coloca que é apenas nesse período que "o jornalismo foi deixando de ser uma 'pantomima' da literatura e começou a assumir cânones próprios". Segundo a autora, "durante muito tempo, os jornais não tiveram uma técnica própria de contar história. Como não havia um paradigma, um modelo a seguir, os jornalistas se espelhavam na literatura, mas seguiam uma gama variada de estilos e não um estilo comum, padronizado". Dessa forma, "alguns faziam nariz de cera, outros começavam o texto de forma mais firme. Alguns escreviam bem, outros mal". Ainda segundo a autora, "não se pode esquecer que, além disso, havia no jornalismo uma tradição bacharelesca, associada, sobretudo, aos cursos de direito, o que o fazia também herdeiro de uma curta retórica 'empolada' e marcada por um vocabulário pouco usual".

Esse tem sido, em linhas gerais, o entendimento em torno da narrativa jornalística anterior aos anos 50, segundo o qual "o texto era de responsabilidade exclusiva do redator, que lhe imprimia suas marcas pessoais. O estilo redacional, por isso, variava muito de um jornal para outro e mesmo dentro de um único jornal" (GOULART, 2007, p. 222).

Há, no entanto, alguns problemas nessa noção de que o texto jornalístico teria sofrido um processo de padronização apenas no período posterior aos anos 50 com a adoção dos Manuais de Redação e dos padrões da imprensa norte-americana.

Em primeiro lugar, é possível notar uma série de ações para a padronização dos textos jornalísticos em um período muito anterior aos anos 50. Embora o primeiro Manual de Redação brasileiro tenha surgido na década de 1920, elaborado por Gilberto Freyre na época em que ele dirigia o jornal pernambucano *A Província* (SILVA, 1990) (os Manuais norte-americanos existiam desde, pelo menos, o final do século XIX, publicado em 18886, por Robert Luce, e intitulado *Manual for editors, reporters,*

correspondents and printers), Caprino (2002) aponta a existência de diversos livros anteriores a esse período que já tratavam sobre o estilo jornalístico e demonstravam uma preocupação acerca da questão da escrita.

A autora aponta, inclusive, que já havia certa inquietação com um estilo jornalístico padronizado na tese de Tobias Peucer, de 1690, considerada a primeira tese sobre a prática de escrita das notícias. Muito antes da existência dos próprios Manuais de Redação, portanto, escritos pelos periódicos como forma de orientar os seus quadros profissionais, já existiam inúmeras obras que tratavam sobre as maneiras consideradas corretas de se escrever uma boa estória - "os primeiros livros que podem ser considerados manuais de redação são os tratados de retórica do século XIX, que fazem referência à redação de textos jornalísticos" (CAPRINO, 2002, p. 37).

Os estudos desses objetos, contudo, muito embora sejam documentos úteis na delimitação das normas formais e institucionalizadas de escrita no jornalismo brasileiro, não abarcam uma série de mudanças que a narrativa jornalística sofreu durante a sua trajetória, o que os torna insuficientes em um estudo da história da narrativa. Ao colocar a institucionalização do Manual de Redação e dos padrões da imprensa norte-americana como objetos privilegiados de estudo, outros processos de padronização da escrita operantes no período anterior ficam no ponto cego da análise.

Há um aspecto bastante importante, que deve ser levado em consideração: ele diz respeito ao fato de que as mudanças formais na narrativa jornalística *nem sempre obedeceram a regras escritas e sancionadas institucionalmente*, como é o caso dos Manuais de Redação, mas sim, *estavam ligadas a sistemas de escrita tão amplamente utilizados que se tornaram padrões*, apesar de não terem sido reconhecidos oficialmente por qualquer organização de maneira formal. São essas mudanças que desenham o campo de investigações deste trabalho.

No presente estudo, portanto, não iremos retomar as mudanças narrativas em termos do que era exposto nos Manuais de Redação uma vez que partimos do pressuposto de que as formas padrões de narração antecedem o seu surgimento histórico e englobam outras características que, muitas vezes, não estão expressas em seus textos.

É essa escolha que implica também na adoção do termo "códigos padrões de narração", em detrimento da expressão "códigos padronizados de narração", na medida em que a segunda sugere uma ação orientada conscientemente e institucionalizada, ao

passo que a primeira diz respeito a procedimentos comumente utilizados, mesmo que não necessariamente postos em manuais ou livros.

Ora, se esses aspectos não constituirão o tema central da pesquisa, é necessário delimitar os pressupostos que irão nortear o presente trabalho. Uma história da narrativa, nos termos aqui expostos, deve levar em consideração: (1) alguns pressupostos que dizem respeito ao modo como o jornalismo se constitui enquanto uma atividade técnica ligada a uma cultura profissional, (2) bem como os modos a partir dos quais essa cultura engendra protocolos de escrita e de leitura que irão se articular como virtualidades que se atualizam em textos específicos (3) a partir de um sistema de códigos narrativos socialmente reconhecidos.

Quanto à primeira questão, é fato que, "de uma maneira geral, qualquer narrativa que relate 'o-que-se-passa' (ou o que se passou)", como nos lembra Certeau (2011, p. 49), "institui algo de real, na medida em que se considera como a representação de uma realidade" ou ainda, em termos mais radicais, como testemunha e intérprete de um estado de coisas. É nesses termos que pode ser feita a própria distinção (problemática e insuficiente) entre as narrativas ficcionais – enquanto "discursos que dão forma ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou de ser credenciado por ele" – e as narrativas referenciais – articuladas "sempre a partir da ambição de dizer o real e, portanto, a partir da impossibilidade de assumir plenamente a sua perda" (CERTEAU, 2011, p. 48).

Há, no entanto, uma outra distinção que precisa ser posta – e raramente é levada em consideração – no que diz respeito ao estatuto das narrativas referenciais. Elas não se caracterizam apenas por algo de negativo em relação às narrativas ficcionais, mas também por sua relação com um determinado campo técnico especializado de saber.

Se as narrativas referenciais podem reivindicar para si mesmas algo de verdadeiro, Certeau (2011) nos lembra de que essa qualidade não se apoia tanto na propriedade que elas teriam de "dizer a verdade" na representação, mas sim, entre outros aspectos, ao imperativo de "distanciamento em relação ao dizer e ao crer comuns" (CERTEAU, 2011, p. 45) que essas narrativas estabelecem, instalando-se precisamente nessa diferença que supostamente as credenciam como críveis e balizadas no mesmo golpe em que as distinguem do discurso ordinário.

E isso significa dizer que é porque uma narrativa está apoiada em uma instituição social que possui os seus critérios técnicos próprios de verificabilidade que ela pode outorgar a si mesma certa pretensão (de caráter imaginário) que a credencia a

dizer algo do real. Cada prática simbólica possui, se preferirmos os termos de Ricoeur (2007), suas próprias matrizes de verdade presumida ligadas a uma instituição social que possui as suas próprias "leis do meio" – são justamente os discursos ligados a essas "leis do meio" que credenciam e respaldam as narrativas produzidas por essas instituições como "referenciais".

Ainda que as diferentes instituições e disciplinas que se ocupam das narrativas referenciais não possam escapar às condicionantes implicadas em todos os tipos de representação, o isolamento em relação ao conjunto social mais amplo – que assume a forma de uma instituição corporativista como, por exemplo, uma disciplina ou uma profissão – permite que seja feita uma operação que separa um objeto específico, um material próprio, bem como a definição de operações técnicas controláveis que constroem um campo de suposta "objetividade" e "verificabilidade" em relação ao conjunto de discursos mais amplos do corpo social.

Em relação às narrativas noticiosas, é possível notar, por exemplo, que a instituição jornalística, nos moldes atuais, se consolida no início do século XX em torno da adoção de um objeto específico – o próprio presente, como elemento primordial e matéria-prima central da produção noticiosa – e da seleção de um material específico – os acontecimentos que virarão notícias de acordo com um conjunto de critérios reconhecidos coletivamente. Eles são acompanhados, ainda, por certa *expertise* técnica (um conjunto de operações e de práticas) que permite tanto a rápida identificação, por parte dos profissionais do jornalismo, desses objetos e materiais específicos, quanto delimita os modos de ação considerados pertinentes e validados pelo grupo profissional mais amplo. Esse conhecimento de caráter técnico perpassa desde os métodos de apuração e de pesquisa validadas pelo grupo dos jornalistas quanto os modos considerados "corretos" de narração e estetização do acontecimento.

São esses elementos que desenham o lugar social do jornalismo e que lhe garantem uma legitimidade social que o coloca do lado das narrativas referenciais. Uma narrativa jornalística se torna crível na medida em que ela é acompanhada por uma série de técnicas socialmente validadas de apuração e de pesquisa ligadas a uma *expertise* profissional.

Um dos pressupostos que deveriam estar implicados na caracterização das narrativas referenciais, portanto, para autores como Certeau e Chartier, estaria acomodado na capacidade de "escavar a posição que acaba atribuindo à sua disciplina",

a partir de suas técnicas de verificabilidade, demonstração e legitimação próprias, "como se – instalado no meio de narratividades estratificadas e combinadas de uma sociedade (tudo o que ela relata ou relatou para si mesma) – ela se empenhasse em rechaçar o que é falso e não tanto em construir o que é verdadeiro" (CERTEAU, 2011, p. 45).

Nos termos dessa divisão, o discurso referencial é aquele que se distingue do ficcional não apenas a partir do par oposicional realidade/irrealidade, mas sim, enquanto discurso tecnicamente armado para designar o erro – e afetado pelo privilégio suplementar de representar o real.

Essa constatação é importante na medida em que explicita que, no que diz respeito às narrativas referenciais, *são os procedimentos técnicos implicados em uma determinada prática que as autoriza a falar em nome do real*. Mais do que isso, é "ao estabelecer, *de acordo com seus próprios critérios*, o gesto que separa os dois discursos", o ficcional do referencial, que determinada prática simbólica referencial "adquire seu crédito de uma relação com o real" (CERTEAU, 2011, p. 26).

Como nos lembra Chartier (2010, p. 20), as diversas instituições encarregadas dos discursos referenciais "distribuem, de maneira variável conforme a época e o lugar, a hierarquia dos temas, das fontes e das obras", organizando, com isso, convenções que traçam as fronteiras entre os objetos legítimos e ilegítimos de cada prática. Produzem e organizam, ainda, operações de conhecimento submetidas a técnicas de saber, critérios de validação e regimes de prova – que marcam, imaginariamente, a partilha entre as produções "verdadeiras" e as "falsas".

A validade e reconhecimento desses critérios e técnicas são garantidos pelo controle na entrada dos membros que pertencem a essas instituições. Apropriando-se dos termos de Bourdieu (1983), Chartier lembra mesmo que as determinações que regem as instituições dos discursos referenciais se organizam segundo hierarquias e convenções que se outorgam o direito de dizer quem está autorizado a pertencer ou não à instituição ou até mesmo para designar quem tem autoridade de dizer quem pode ou não pertencer à instituição. As "leis do meio", nesse sentido, "governam tenazmente a distribuição da autoridade, as formas de divisão do trabalho, a dignidade ou a marginalidade dos temas de investigação e os critérios de apreciação ou de desvalorização das obras" (CHARTIER, 2010, p. 19).

Nos termos aludidos por Certeau, portanto, a distinção entre a ficção e os discursos referenciais tem pouca relação com a distinção entre realidade e irrealidade implicada na representação. O espaço do ficcional é aquele que carece de *propreté* técnica – termo em francês que designa tanto "limpeza" quanto um campo técnico de *expertise* "própria".

O discurso referencial, por sua vez, não deve o seu caráter apenas ao referente que aparece na representação (e do qual o discurso se supõe o fiador legítimo), mas sim, ao referencial pressuposto na instituição que o respalda, muito embora isso raramente seja assumido pela própria instituição que organiza essas técnicas e discursos.

Ao evocar a questão da expertise técnica que engendra os discursos referenciais, portanto, Certeau tem o cuidado de asseverar que, embora haja todo um sistema social e técnico que organize as suas narrativas, as regras determinadas pela instituição social não aparecem explicitamente na representação. "O discurso torna-se crível em nome da realidade que, supostamente, ele representa, mas essa aparência autorizada serve, precisamente, para camuflar a prática que a determina realmente". Ou, em outros termos, "a representação disfarça a práxis que a organiza" (CERTEAU, 2011, p. 49).

Muito embora esses pressupostos façam parte de uma cultura profissional e possam ser reconhecidos pelos seus membros com uma relativa facilidade, os produtos das representações (as notícias, no nosso caso) "nada dizem de sua fabricação, ou tão pouco quanto nada, dissimulando esse sistema hierarquizado e socioeconômico" (CERTEAU, 2011, p. 50) regido por uma complexa hierarquia de valores, normas e institucionalizações que os precedem e determinam. As reportagens nada dizem explicitamente sobre os métodos considerados válidos de apuração ou de escrita da redação para o público leitor – ou o dizem de forma mitificada e regulada de acordo com uma imagem social específica. E é ao fazê-lo que o discurso "confere uma aparência de real ao invés da práxis que o produz: uma é colocada no lugar da outra" (CERTEAU, 2011, p. 51).

A respeito da própria produção dos meios de comunicação de massa, Certeau (2011, p. 52) irá afirmar que "o documentário", por exemplo, "não mostra que ele é, antes de mais nada, o resultado de uma instituição socioeconômica seletiva e de um aparato técnico codificador, o diário ou a televisão". Embora os fatos do cotidiano – desde os últimos casos de corrupção até os comportamentos mais frívolos das estrelas de Hollywood – apareçam na tela como se esses *se mostrassem*, "na verdade, ele nos é

contado em uma narrativa que é produto de um meio, de um poder, de contratos entre a empresa e seus clientes, assim como da lógica de uma técnica".

Em outros termos, isso significa assumir que "a clareza da informação dissimula as leis do trabalho complexo que a constrói; trata-se de uma falsa aparência que (...) deixou de fornecer tanto a visibilidade de seu estatuto de teatro quanto o código de sua fabricação" (CERTEAU, 2011, p. 52).

É tomada sob essa perspectiva que uma história da narrativa no jornalismo não pode se constituir apenas como o estudo dos modos como as instituições organizadas pensaram e escreveram sobre a escrita jornalística, como nos estudos de Manuais de Redação, mas sim, a partir dos acordos (não escritos) de uma cultura profissional marcada por uma *expertise* técnica que organiza os procedimentos ocupacionais e, entre eles, a própria produção textual.

Em diferentes épocas históricas, houve diferentes modos considerados corretos sobre como uma história propriamente jornalística deveria ser escrita, incrustados em rotinas que credenciavam imaginariamente o jornalismo a dizer algo do real. Uma história da narrativa do jornalismo de revista deve levar em consideração, justamente, esses acordos provisórios na organização textual da reportagem.

Se essa *expertise* técnica aloca o jornalismo no campo das narrativas referenciais (de acordo com seus próprios critérios) e garante certa coerência e padronização nas produções textuais (em seus acordos provisórios e historicamente marcados), um outro aspecto dessa equação importante para uma história da narrativa jornalística é o entendimento acerca do modo como a própria narrativa se organiza como a virtualidade de uma série de elementos que se atualizam em textos específicos.

Ora, que a narrativa possa ser definida como o "relato de uma transformação, a passagem de um estado inicial para o final" (GOMES, 2000, p. 49) e cuja urdidura se ordene a partir de modelos de sistemas virtuais compostos por subclasses postas em relação que se repetem na diversidade dos relatos contados, é um tema que já estava pressuposto desde os primeiros estudos de narratologia.

Um dado interessante, contudo, está no fato de que, a partir do final da década de 1970, alguns autores, como Paul Ricoeur, passaram a questionar a homologia que era estabelecida, pelos autores anteriores, entre a estruturação das línguas naturais e a implicada nas narrativas – se tomados sob a perspectiva de que ambas se estruturariam como um conjunto de unidades que compõem um sistema, com seu conjunto de regras

internas e organizadas segundo a regra do valor – sem abandonar a ideia de que toda narrativa depende de uma estruturação.

A crítica que Ricoeur (2010a, p. 94) faz ao modelo semiótico de discurso, diz respeito a uma oposição à ideia de que uma ciência do texto pode ser estabelecida apenas com base tão somente na abstração do conjunto de normas que regem a tessitura textual, sem considerar que todo relato pode ser definido como a mediação entre um momento de prefiguração do texto – que está inscrito no campo prático-cultural – e um momento de refiguração do relato – posto nos protocolos, também culturais, de recepção do leitor. É o conjunto desses três processos – a prefiguração virtual no campo práxico, o relato como resultado da atualização dos elementos virtuais em um texto específico e a refiguração no leitor como desembocadura no processo – que Ricoeur irá chamar de círculo mimético da narrativa.

É justamente no momento de prefiguração do relato que Ricoeur insere os elementos práxicos ligados a uma cultura profissional e a uma *expertise* técnica estruturada de diferentes maneiras em diferentes grupos ou culturas. Isso tem como efeito a construção de um modelo de estruturação da narrativa que pressupõe a mudança das formas de narração em seu funcionamento, uma vez que é a própria cultura (entendida na qualidade de prefiguradora do texto) que organiza os elementos que constituirão as virtualidades da narrativa.

É justamente nesse interstício que se torna possível pensar em uma história da narrativa do jornalismo em revista, na medida em que as diferentes culturas profissionais ou ocupacionais que perpassaram o jornalismo de revista em sua trajetória instauraram diferentes conjuntos de prefiguração textual incrustadas em seus modos de narração.

Isso posto, podemos partir para a terceira questão, que diz respeito à constituição de uma história da narrativa de revista e que está ligada ao momento em que essas estruturas virtuais se atualizam nos textos a partir de códigos padrões de narração.

Ao comparar a narrativa à arquitetura, Ricoeur (2002, p. 11) traça um paralelo entre a ação da escrita e o ato de construir, na medida em que ambos pressupõem uma ação configuradora: “a arquitetura seria para o espaço o que o relato é para o tempo”, na medida em que a primeira pressupõe uma ação que edifica no espaço, enquanto o ato de narrar sugere dispor a trama no tempo. O ato de construir e de narrar, portanto, estariam intimamente ligados.

Cañizal chega a definir, na esteira desses estudos, que a narrativa se constitui como um código que inclui, além do nível da fábula e dos personagens, elementos ligados ao modo de se contar uma história, de forma que "o leitor centra seu interesse não exclusivamente nas peripécias ou no desempenho dos atores, mas também na maneira de arranjar esses elementos".

Ora, se uma história da narrativa do jornalismo em revista leva em consideração, necessariamente, as *expertises* técnicas de um campo ocupacional que se estruturam enquanto virtualidades que regem a produção textual e que são historicamente marcadas, nos termos sugeridos pela junção entre Certeau e Ricoeur, no momento da atualização em texto, podemos dizer que os tijolos que compõem essa montagem que constroem as estórias são delineados pelo conceito de código narrativo, tal como pensado por Barthes a partir do livro *S/Z* – conceito que detalharemos nos próximos tópicos.

Uma história da narrativa, portanto, pressupõe a existência de uma cultura ocupacional que, em seus acordos provisórios e historicamente marcados, institui metarregras de escrita – frequentemente não postas em manuais, mas incrustadas nas próprias rotinas de trabalho – que formam os elementos prefiguradores que ordenarão as estórias contadas e que se materializarão nos textos sob a forma de códigos de narração.

Tomada sob essa perspectiva, a afirmação de que a padronização do texto jornalístico tenha acontecido apenas no período pós-anos 50 (bem como a atribuição de um valor demasiado ao estilo pessoal nesse período pré-profissionalização) é questionável, em termos históricos e metodológicos, na medida em que, ao longo de toda a sua trajetória, um conjunto de valores ocupacionais permearam a prática de escrita do jornalismo, mesmo que esses tenham mudado com o tempo e não estejam postos de forma explícita em textos institucionais. E, nesses termos, podemos dizer que a escritura jornalística está mais ligada às instituições técnicas da prática do que à atividade subjetiva de um repórter. São essas instituições técnicas que determinam, em última medida, a hierarquia dos temas, das práticas e dos procedimentos estilísticos de maneira variável conforme a época e o lugar (CHARTIER, 2010, CERTEAU, 2008).

Além disso, é necessário levar em consideração que as práticas simbólicas estão sujeitas à produção constante de "operações de conhecimento, submetidas a técnicas de saber, critérios de validação ou regimes de prova" (CHARTIER, 2010, p. 20) que são específicos à prática jornalística de cada tempo histórico e que são imprescindíveis para

que essa prática adquira legitimidade social. Há uma série de variações de procedimentos e de operações práticas que restringem a escrita personalizada e que acabam por moldar o texto em um conjunto variado de aspectos.

Muito embora o estilo pessoal dos repórteres fosse mesmo mais valorizado e as afinidades entre a atividade literária e a prática jornalística fossem mais patentes no período pré-profissionalização, não é possível afirmar que não houvesse cânones próprios e padronizações específicas, ligados a uma cultura ocupacional, que norteavam a atividade jornalística e a diferenciavam das demais práticas simbólicas ligadas à palavra, especialmente quando pensamos no gênero reportagem.

O objeto de estudos de uma história da narrativa jornalística em revista é justamente o mapeamento desses critérios profissionais ligados à escrita, vinculados a um *savoir faire* narrativo, aos padrões de julgamento historicamente marcados acerca do que significa escrever uma boa história jornalisticamente validada pelo grupo profissional.

A partir do estudo dos códigos padrões de narração, como procuraremos investigar neste trabalho, é possível notar que, mesmo nas primeiras revistas do século XX, havia a adoção de determinados procedimentos padrões de escrita que deveriam estar presentes em uma reportagem e que davam a esse gênero um lugar autônomo em relação aos outros gêneros discursivos (como o próprio material literário que era publicado nessas mesmas revistas), conferindo-lhe uma legitimidade social e um lugar próprio – mesmo que esses recursos-padrões fossem certamente diferentes dos adotados em períodos posteriores.

Delineado o campo que constitui os pressupostos de uma história da narrativa do jornalismo – e que serão detalhados nos próximos capítulos –, é necessário considerar alguns adendos importantes.

Uma questão que deve ser posta diz respeito ao fato de que essa padronização, ligada aos valores profissionais da área, não pode ser julgada em termos de um escritor possuir habilidade na escrita ou não, de acordo com os padrões vigentes atualmente.

Essa observação é importante porque é necessário enfatizar que a história da narrativa, nos moldes propostos neste trabalho, se detém nos aspectos que tem valor de *significante* na narrativa, ou seja, que são independentes do conteúdo (da pauta ou da temática tratada pela reportagem) que essas formas narrativas sustentam e que também

estão desvinculadas do estilo pessoal de cada repórter (que pode articular essas formas narrativas de maneiras próprias).

Por tratar-se de um estudo formal, procura-se, por detrás das contingências trazidas pelo acontecimento narrado ou pelo modo como cada repórter escolhe escrever a sua matéria, os elementos comuns que permitiram que a reportagem, no nível narrativo, fosse entendida enquanto uma reportagem (e nenhum outro gênero diverso) em cada época histórica. Ou, em outros termos, os elementos que deveriam estar presentes para a montagem da notícia, mostrando como uma reportagem deveria ser escrita de acordo com os padrões profissionais vigentes em cada período.

Mais corretamente, o estudo da história da narrativa busca a *metalinguagem envolvida nos protocolos de leitura e escrita da reportagem ao longo do tempo* e procura por invariantes, ligadas a um determinado tempo histórico, que estetizam os modos a partir dos quais os jornalistas semantizam o acontecimento e contam as suas estórias.

Como explica Umberto Eco (2011, p. 162), os estudos formais deste tipo, ao insistirem nos protocolos de constituição do texto, "têm a mesma função que a teoria física, que explica como caem os corpos segundo uma mesma lei, mas não diz se está bem ou mal, nem qual seria a diferença entre a queda de uma pedra da torre de Pisa e a queda de um amante infeliz de um despenhadeiro tempestuoso". Ao insistir nos mecanismos de metalinguagem que instituem um determinado gênero narrativo, esses estudos servem "não para entendermos os textos, mas para entendermos a função fabuladora em seu complexo" (ECO, 2011, p. 162).

E, para isso, é necessário levar em consideração que, à medida que os discursos e as práticas correntes constituem-se como as matrizes de criação estética e as condições de sua inteligibilidade (CHARTIER, 2010), esses próprios mecanismos metanarrativos do texto sofrem alterações ao longo do tempo, instituindo padrões e protocolos distintos de narração historicamente marcados.

Esse estudo dos significantes, portanto, não perde de vista a invenção que está por trás dos textos e que motiva a própria mudança em termos de formatos narrativos padrões, muito embora eleja outros termos como objeto preferencial de análise.

A história da narrativa do jornalismo de revista, portanto, está ligada aos procedimentos estilísticos padrões adotados pela prática e que determinavam diferentes

conjuntos de pressupostos, em cada tempo histórico, na forma como uma estória deveria ser contada, de acordo com os valores profissionais vigentes.

Uma vez postas essas questões, para que possamos empreender esse estudo, contudo, é necessário, delimitarmos o objeto empírico e o *corpus* da presente pesquisa.

0.2. O lento advento da produção noticiosa no jornalismo de revista: desenho do objeto empírico e recorte do *corpus* de pesquisa

Estruturalmente, no cenário editorial, podemos dizer que a revista nasce no Brasil a partir da imperiosidade de uma demanda: a necessidade de um lugar para os literatos que, paulatinamente, perdiam o seu espaço nos jornais, a cada dia mais dedicados à produção noticiosa. Em termos temporais, o seu surgimento é bastante próximo a do próprio jornal, sendo que convencionou-se a adoção do ano de 1812 como o marco desse nascimento, a partir da publicação de *As Variedades ou Ensaios de Literatura*. Dizemos "convencionou-se" porque a distinção entre um jornal e uma revista da época não é muito fácil. Ana Luiza Martins (2001, p. 43) lembra que a sua definição "esbarra nas fronteiras quase conjugadas às do jornal, periódico que lhe deu origem e do qual, no passado, se aproximava tanto na forma – folhas soltas e *in folio* – como, por vezes, na disposição do conteúdo, isto é, seções semelhantes".

Nesse sentido, muitos autores fazem remissão ao fato de que mesmo *O Correio Braziliense*, considerado o primeiro jornal brasileiro, não poderia ser propriamente chamado de jornal, uma vez que ele apresentava uma série de características que poderiam aproximá-lo da revista como o excessivo número de páginas e a sua periodicidade mensal. De acordo com Carlos Costa (2007, p.55), "seu primeiro número, aparecido em junho de 1808, teve 80 páginas, o número 2, de julho, chegou a 72 páginas (indo, na numeração crescente comum do período, da página 81 a 152) e o 3, de agosto, subiu para 102 páginas (ia da página 153 a 254)". Isso é especialmente contrastante se levarmos em consideração que, "como se sabe, os jornais da época tinham uma média de 4 páginas, com periodicidade de duas vezes por semana, como foi o caso de *Gazeta do Rio de Janeiro*".

A denominação de um empreendimento editorial como revista significava, muitas vezes, uma tentativa de valorização do produto, uma vez que existia uma ideia corrente na época que colocava a revista como uma produção de melhor qualidade, como um empreendimento mais conceituado. Além disso, muitas revistas surgiam

inicialmente como pequenos jornais – que permitia a publicação com custos bem menores – para, em seguida, autointitularem-se revistas.

Ainda assim, os contornos do que era uma revista em seus primórdios já estão aludidos no seu próprio termo. Segundo Martins (2001, p. 45), "nos dicionários de língua portuguesa, a gênese da palavra *revista* é situada no final do século XIX quando, desgarrada do signficado usual de 'passar a tropa em revista', assume o *status* de publicação". A ideia de passar um determinado espectro temporal em revista, portanto, confirma o seu caráter fragmentado, não-contínuo e seletivo[3].

Muito embora o fato de que as publicações serviram a objetivos diferentes, marcados pelas condições históricas de produção técnica e pelas circunstâncias de recepção do público, pode-se dizer que tematicamente, durante muito tempo, a divisão de trabalho entre os jornais e as revistas se articulava a partir de um acordo tácito onde os jornais se preocupariam, prioritariamente, com o relato político e do cotidiano e as revistas, por sua vez, com a contribuição literária e o relato cultural.

Essa característica fica patente na própria leitura dos editoriais dessas revistas, onde, não raro, elas buscavam afirmar as suas singularidades. Em um texto publicado em 1836, por exemplo, a revista *Niterói*, se referia aos objetivos da publicação nos seguintes termos (*apud* MARTINS, 2001, p. 49): "há muito reconheciam eles a necessidade de uma obra periódica que, desviando a atenção pública, sempre ávida de novidade, das diárias e habituais discussões sobre coisas de pouca utilidade, e o que é mais, de questões sobre a vida privada dos cidadãos, os acostumasse a refletir sobre os objetos do bem comum e de glória da pátria".

Uma outra especialização temática da revista está posta nas revistas de variedades, onde imperava um uso muito marcado de ilustrações (e, posteriormente, de fotos) e as notícias ligeiras de teor sociocultural, principalmente notas sociais que mostravam os membros da alta burguesia, prática frequente nas publicações da época.

---

[3] Em 1879, Nicolau Midosi publica um texto na *Revista Brasileira* que mostra de forma bastante clara o entendimento em torno desse tipo de publicação em meados do século XIX. Segundo ele (*apud* MARTINS, 2001), "A *Revista*, transição racional do jornal para o livro, ou antes, laço que prende esses dois gêneros de publicação, afigura-se-nos por isso a forma natural de dar ao nosso povo conhecimentos que lhe são necessários (...). Na *Revista* dão-se a ler, sem risco de cansaço, artigos sobre todos os conhecidos assuntos por onde anda o pensamento, a imaginação, a análise, o ensino do homem. Não se trata ali de uma só matéria, como de ordinário no livro singular, ou de muitas matérias em rápido percurso como no jornal, mas de todas com a conveniente demora, em forma de extensão, proporcionada aos espíritos (...), qualquer que seja o grau de instrução de cada um, a intensidade de sua convicção, as tendências de seu gosto, a ordem de seu interesse".

O fim do século XIX parece marcar uma ligeira mudança de mentalidade que afetou toda a ecologia de periódicos. Martins (2001, p. 118) chama a atenção para a grande quantidade de publicações que trazem em seu bojo a marca de uma maior consciência temporal e da velocidade em seus próprios títulos. Surgem, nessa época, só em São Paulo, "*A Semana* (1899); *O Mês* (1901); *A Época* (1902); *A Semana* (1902)[4]; *A Vida de Hoje* (1903); *O Dia* (1910); *A Noite* (1912); *Vida Intensa* (1914)", além de *O Momento*, de 1914, que se apresentava como um "repositório semanal de tudo quanto se agita na vida frenética do nosso País levado a saque; enfim, o *Momento* é o momento, em carne e osso".

A ênfase na velocidade traz em seu bojo, também, uma mudança nas seções e nos gêneros trazidos pela revista[5]. Muito embora, desde o seu nascimento, as revistas de variedades já trouxessem uma gama bastante variada de assuntos – que se refletia no próprio nome de suas seções, tais como humor, literatura, esporte etc. – a *reportagem* demorou um pouco para florescer nesses periódicos. Além das notas ligeiras, durante muito tempo, foi a crônica que ocupou o espaço destinado à atualidade. Entre o final do século XIX e o início do século XX é possível observar, de maneira bastante clara, a queda do prestígio do folhetim (que perdia espaço para a própria crônica) e a transformação (irregular e posta em dependência de cada veículo) da crônica para a reportagem. É também nessa época que a entrevista passa a ser mais utilizada, já que ela era um gênero raro até, pelo menos, 1900.

A crônica, nesse período, pode ser entendida mesmo como uma hibridização, pois fazia remissão ao nascimento de uma consciência jornalística que, no entanto, ainda possuía um pé em uma vocação literária. A notícia ainda se identificava com um relato corriqueiro acerca dos assuntos, enquanto a crônica, tida como um gênero mais sofisticado, mostrava um sujeito explicitamente preocupado com o acabamento estilístico do texto e era produzida por indivíduos mais preocupados com a literatura do que com o desenrolar do cotidiano. Como enfatiza Martins (2001, p. 156), "através da crônica, o aspirante a literato qualificava-se, diferenciando-se do então pouco valorizado jornalista, associado à produção maciça, apressada e pouco qualificada dos jornais".

---

[4] Os veículos nomeados como *A Semana*, surgidos em 1899 e em 1902, possuíam apenas o mesmo nome, mas não tinham quaisquer relações entre si.

[5] "Enquanto os gêneros marcavam a *modalidade de conteúdo e forma* do texto, isto é, crônicas, artigos, contos, poesias, folhetins etc., as seções *sistematizavam* seu conteúdo, rubricando sua proposta (...). Por vezes, as seções eram nomeadas a partir do próprio gênero adotado. Por exemplo, a seção intitulada *Crônica*, destinava-se, exatamente, à exposição do gênero crônica" (MARTINS, 2001, p. 148).

A valorização da reportagem viria para mudar esse jogo de cotações, inserindo-se como uma produção textual mais sofisticada e balizada. Embora muito ligada a temas de cunho sensacionalista, a reportagem começa a ganhar espaço nos jornais e, aos poucos, suplanta o lugar da crônica na própria revista.

Em 1914, a revista *O Momento* chamava a atenção para esse papel especial que a reportagem vinha ganhando nos últimos anos, especialmente no espaço da revista (*apud* MARTINS, 2001, p. 157):

> A alma do jornalismo hodierno é a reportagem; os jornais, à parte as ideias que representam, valem segundo o número de informações que prestam ao público, arrancando ao papelório das secretarias e dos escaninhos da sociedade as negociatas rendosas, as sinecuras magníficas e todos esses escândalos que fazem a glírua canalha desta época. *O Momento* será a última palavra em reportagem; ainda mais em reportagem documentada por fotografias.

Um dos fatores fundamentais que consolidam a revista como o lugar por excelência da reportagem – além dos escândalos, crimes e demais sortes de matérias sensacionalistas – é a sua vocação fundamentalmente imagética. Uma vez que os jornais não possuíam as condições técnicas e temporais para a impressão de uma grande quantidade de fotos com qualidade, a revista ocupou esse espaço na ecologia informacional, dedicando-se, principalmente, à cobertura de solenidades oficiais e atos do governo. As fotorreportagens, nesse período, se articularam mesmo como o lugar das estórias contadas a partir de imagens por excelência, em um espaço em que o texto era curto e secundário e, muitas vezes, nem mesmo era posto[6].

Este percurso histórico mostra o longo caminho e os desvios de concepção que a revista sofreu antes que ela se consolidasse como o lugar da grande reportagem e do aprofundamento temático dos assuntos da semana na ecologia das mídias, tal como a reconhecemos hoje. O advento do jornalismo informativo no formato reportagem em revista, portanto, é um processo que tem início no final do século XIX em alguns veículos e que irá se consolidar, no Brasil, somente no século XX.

---

[6] No que se refere aos gêneros jornalísticos adotados pelas primeiras revistas, Martins também chama a atenção para a presença do *suelto*, um recurso de informação destinado a dar notas curtas e gerais sobre assuntos variados. Em 1914, *O Momento* publica uma justificativa de seu uso (*apud* MARTINS, 2001, p. 158): "*O Momento* publicará entrevistas... Mas os aspectos da complicada vida atual são tão diversos que para comentá-los só adotando essa fórmula de expressão desconhecida do jornalismo passado, o suelto. *O Momento* vai usá-los largamente...".

Posto que os objetivos da presente pesquisa estão relacionados à delimitação dos códigos padrões de narração articulados nas *reportagens* de revista ao longo do tempo, bem como a demarcação de suas mudanças históricas, esse trajeto possibilita firmarmos, de uma maneira geral, o recorte temporal do *corpus* que será utilizado. Uma vez que é apenas no século XX que a reportagem se consolida na revista, investigaremos, especificamente, alguns títulos surgidos nesse século.

Já em 20 de Maio de 1900, temos o surgimento de *A Revista da Semana* e é exatamente por ela que começaremos a nossa análise. Situada ainda no entremeio das publicações literárias que começam a adotar mais massivamente os materiais de cunho jornalístico, essa publicação se destacou, primeiramente, por sua duração – ela foi publicada até o ano de 1959 (COSTA, 2007) – e pela notoriedade que conseguiu durante esse período. Além disso, embora *A Revista da Semana* ainda traga muito material de cunho literário (contos, crônicas, poesias), ela começa a se destacar pelas reportagens que publica, principalmente, pelas coberturas de crimes. Nesse sentido, ela ficou muito famosa pelas fotos de reconstituições de assassinatos e pelo tipo de tratamento narrativo que era dado a esse tema, bem no espírito de uma série de outras publicações que eram moda na sociedade europeia da época.

Além de delimitar o início de nosso espectro temporal de pesquisa, é possível demarcar também, a partir dessas considerações, o tipo de material que será analisado. Em todas as revistas do *corpus* (tendo em vista que os objetivos do presente projeto se articulam a partir da análise de reportagens informativas) serão analisadas apenas o que no jargão jornalístico se costuma chamar de "*as reportagens quentes*", ou seja, que noticiam eventos recentes em suas épocas. Isso exclui, portanto, todo o material literário, as colunas de aconselhamento, os textos diversos sobre conhecimentos gerais, bem como o material jornalístico composto pelas notas ligeiras.

Uma outra consideração acerca do *corpus* de pesquisa se faz necessária: diante da impossibilidade de analisar os códigos padrões de narração de todas as revistas que foram publicadas no período recortado, serão escolhidos títulos que foram significativos em suas épocas históricas a partir dos critérios de tiragem, circulação e importância histórica. As revistas analisadas são publicações que foram reconhecidas, em seu período histórico, como pertencentes ao conjunto das principais publicações da época. Isso implica no fato de que, nesta pesquisa, nós não nos preocuparemos em delimitar quais foram os primeiros veículos a adotar determinado código narrativo, mas sim,

mostraremos pontos de realce que mostram consolidações de procedimentos estilísticos ligados a esses códigos.

A partir desses parâmetros, foram escolhidas, além de *A Revista da Semana*, as seguintes publicações: *O Cruzeiro*, *Fatos e Fotos*, *Realidade*, *Manchete*, *Veja*, *IstoÉ* e *Época*. Além de serem reconhecidamente importantes para a história do jornalismo de revista brasileiro na bibliografia sobre a temática, conforme detalharemos a seguir, esses títulos consolidaram alguns códigos narrativos que se tornaram modelos, difundindo-se para outras publicações além das escolhidas[7].

O material de estudo é composto, portanto, pelas reportagens quentes publicadas pelas revistas citadas, de acordo com os critérios explicitados. A partir disso, será feito um mapeamento e uma análise dos códigos de narração padrões utilizados por cada um desses títulos com o objetivo de alinhavarmos as diferentes articulações formais na composição narrativa do jornalismo informativo de revista no decorrer de sua história. A partir desses objetivos, podemos traçar as linhas que servirão como arcabouço teórico e metodológico para a presente pesquisa.

0.3. A História do Jornalismo de Revista a partir de seus Códigos Padrões de Narração: desenho do objeto teórico, proposições teórico-metodológicas, objetivos e hipóteses de pesquisa

Olhar a história do jornalismo sob o ponto de vista dos códigos padrões que atuaram, ao longo do tempo, na formação de sua maneira peculiar de montar as estórias e de estruturar as suas narrativas implica em um reconhecimento fundamental em torno de como funcionam as narrativas referenciais: o fato, há muito discutido, de que as narrativas jornalísticas não podem ser identificadas a um acesso direto ao mundo, mas sim, devem ser entendidas como "ficções verbais cujos conteúdos são tanto *inventados* quanto *descobertos*", de forma que elas se apresentam não como representações do mundo, mas sim, como *artefatos verbais* (WHITE, 1994, p. 98)[8].

---

[7] As revistas foram consultadas no acervo do Arquivo do Estado de São Paulo, no acervo da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

[8] Para esse autor, dificilmente poderíamos pensar a representação envolvida nas narrativas referenciais tal como àquela que pode ser posta pela metáfora de uma maquete de um avião, de um mapa ou de uma fotografia. Isso porque é errôneo pensar que podemos verificar a adequação do modelo ao referente olhando para o original e aplicando algumas regras necessárias de tradução. A ideia de representação, portanto, soa inadequada diante das complexas formas simbólicas que mediam a construção das narrativas referenciais.

Tal filiação teórica leva em consideração o fato de que as narrativas referenciais acabam por representar algo para além de sua mera adequação á veracidade de um acontecimento decorrido. Elas "não são apenas modelos de acontecimentos e processos passados, mas também afirmações metafóricas que sugerem uma relação de similitude entre esses acontecimentos e processos e os tipos de estória que convencionalmente utilizamos para conferir aos acontecimentos de nossas vidas significados culturalmente sancionados" (WHITE, 1994, p. 105).

Em outros termos, isso significa assumir que o ato de narrar nunca é livre – ao contrário do que parece sugerir, por vezes, certa mística da atividade prática jornalística – uma vez que ele está sujeito mesmo a determinadas pré-estruturações ligadas ao gênero e ao estilo, de forma que, mesmo nas narrativas referenciais, existem sempre determinados modos padrões de narração que estruturam as estórias contadas. É nesse sentido que White pode, em sua *Meta-história*, classificar os autores da filosofia da história não em relação às ideias que defendiam, mas em relação às marcas literárias a partir das quais suas obras eram estruturadas.

Isso implica dizer que as narrativas referenciais não dizem respeito apenas a uma reprodução de acontecimentos, mas sim, a uma construção complexa que envolve os códigos socialmente compartilhados que dotam uma estória de sentido e que são atualizados em um texto particular. A figura do jornalista, nesse quadro, atua como um organizador desses códigos socialmente referendados.

É justamente a partir do reconhecimento desses códigos socialmente compartilhados que White afirma que as fronteiras tradicionais entre as narrativas referenciais e as de ficção (que equiparam a segunda à fabulação e a primeira ao verdadeiro) podem ser esfumaçadas se levarmos em consideração que ambas trabalham a partir de mecanismos que estruturam as suas significações dentro das fronteiras do *imaginável*.

Ora, é justamente como proposta metodológica para o estudo dos contornos possíveis desse imaginável que estrutura as narrativas que Barthes propõe o seu entendimento em torno da noção dos *códigos* – em uma revisão de alguns preceitos que norteavam a própria análise estrutural da narrativa. Segundo a sua proposta, o problema fundamental desse campo teórico estava na sua tarefa exaustiva de tentar reconhecer uma mesma estrutura em todas as estórias já contadas, perdendo, com isso, o movimento da diferença que também articula todos os textos.

Essa diferença aludida, no entanto, deve ser posta dentro de um campo de entendimento preciso. Ela "não consiste, evidentemente, em uma qualidade plena, irredutível (...), ela não é aquilo que marca a individualidade de cada texto, aquilo que o nomeia, que o assina, que o rubrica, o termina". Muito pelo contrário, trata-se aqui de "uma diferença que não cessa e que se articula no infinito dos textos, das linguagens, dos sistemas". Em suma, trata-se de "*uma diferença a qual cada texto retorna*" (BARTHES, 1992, p. 37).

A diferença, para Barthes, está no próprio movimento entre os elementos que, em um texto, pertencem ao campo do *escrevível* e aqueles que pertencem ao campo do *legível*: movimento esse que marca a partilha entre aquilo que é possível escrever e o que não é; campo de partilha que marca as distinções envolvidas na avaliação de uma boa história, bem como o campo dos saberes compartilhados que permitem que essa estória seja compreendida e aceita; campo que marca uma regulação entre os elementos comuns que, no entanto, se encontram em pluralidade.

Se o *escrevível* é o elemento que comanda a diferença e que convida o leitor a preencher os buracos da significação sem uma estruturação ou ordem que lhe sirva como suporte, o *legível* é a contrapartida que limita esse movimento de plurais infinitos de um texto e que irá se atualizar em cada um dos textos em particular.

Segundo as suas próprias palavras, o texto escrevível não pode ser encontrado em nenhuma livraria, uma vez que ele é o próprio registro do presente perpétuo, ele é "a *mão escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens".

Em outros termos, "o escrevível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura" (BARTHES, 1992, p. 39). É o próprio jogo de uma interpretação livre que se inscreve nos enunciados sem uma entrada específica no texto ou sem uma limitação ao sentido.

O *legível*, em contrapartida, limita a incessante irrupção do plural em um texto e transforma toda escrita em "incompletamente plural" ou em "textos cujo plural é mais ou menos parcimonioso" (BARTHES, 1992, p. 40).

Trata-se, portanto, de um mecanismo ditado por uma cultura sem que se escreva sobre isso. Nesses termos, o legível é equivalente ao visível e ao dizível do mundo conformados por uma língua e seu uso – carregando consigo o exercício das práticas de sociabilidade, incluindo a própria comunicação. Para Barthes, qualquer tentativa de estabelecer uma estrutura, uma gramática ou uma lógica da narrativa deve se submeter à noção de que os textos não são totalmente plurais.

Conforme já explicitamos anteriormente, se é pelo efeito das expertises técnicas socialmente legitimadas que são formados os elementos pré-figuradores de um texto, é a partir de um conjunto de códigos específicos que esses elementos se configurarão em sua materialização na tessitura textual.

É nesse sentido que podemos entender a afirmação barthesiana de que "interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito" (BARTHES, 1992, p. 39). O próprio plural narrativo está sujeito a normas que se atualizam nos textos particulares sem que, no entanto, elas estejam a serviço de uma única estrutura particular a ser obedecida – no sentido de que as próprias estruturas são plurais. Articulada como um campo de possíveis, o autor busca, justamente, a articulação da própria diferença enquanto estruturações diversas – ou, mais precisamente, dos espaços em que essa diferença se insere.

Embora o termo *código* seja um conceito já consolidado na linguística – e que pode ser traduzido como um veículo transmissor da mensagem, se tomarmos o termo veículo em seu sentido amplo (JAKOBSON, 1989 e DUBOIS, 1973) – não é sob o aspecto tradicional que Barthes irá adotá-lo em seus trabalhos de terceira fase, muito especialmente após a publicação de *S/Z*.

Os contornos que o autor dá ao conceito de *código* funcionam, justamente, como uma forma de tornar possível a análise desse plural, dessa diferença, em textos que são incompletamente plurais, ou seja, que embora não sejam regidos por uma estrutura narrativa única e normativa, possuem diferentes mecanismos de estruturações que o definem e norteiam.

Os códigos dizem respeito ao movimento de tessitura das vozes dentro de um texto, cada uma com suas funções específicas, que formam uma rede de significação e que remetem a um inventário das formas narrativas socialmente compartilhadas que

atravessa cada novo texto e que forma uma escritura. De acordo com a própria definição do autor:

> O código é uma perspectiva de citações, uma miragem de estruturas (...), a etapa de uma digressão virtual em direção ao restante de um catálogo (o *Rapto* remete a todos os raptos já escritos): são estilhaços deste algo que sempre foi *já* lido, visto, feito, vivido: o código é o sulco deste *já*. (...) Ou ainda: cada código é uma das forças que se podem apoderar do texto (cuja rede é o texto), uma das Vozes que compõem a malha do texto (BARTHES, 1992, p. 54).

E, nesse aspecto, o termo *vozes* deve ser entendido como uma metáfora para designar processos semióticos mais amplos que envolvem desde o modo de apresentação dos personagens e de suas peripécias, mas também estruturações mais amplas como estruturas significantes que se repetem na história – desde os pequenos semas que reforçam determinadas significações textuais até o modo como a urdidura textual e as articulações formais são repetidas – e a determinação de um espaço de locução que tenta, a partir de elementos formais, garantir a legitimidade do narrador em relação ao que é narrado.

Isso posto, da mesma forma com que Barthes utilizou essa noção de código como arcabouço teórico-metodológico para analisar a novela *Sarrasine*, de Balzac, nós o utilizaremos para analisar a maneira a partir da qual o jornalismo de revista contou as suas estórias no decorrer do tempo. Não se trata, no entanto, de uma mera aplicação ou transposição de conceitos para outro material. Isso porque não nos interessa os códigos específicos que Barthes utilizou para analisar *Sarrasine*, nem a análise que ele faz deste texto específico. O que nos interessa é essa noção de *um código que articula um plural, da sobreposição de um conjunto de estruturas virtuais que atualizam uma diferença*.

O arcabouço barthesiano, portanto, nos servirá como uma proposição teórico-metodológica de pesquisa que nos permitirá pensar a questão acerca da mudança nos códigos padrões de narração que o jornalismo informativo de revista utilizou durante parte de sua história, a partir de um viés específico: quais são os possíveis que esses códigos instauram e quais são as pluralidades e as diferenças que cada regime de código articula em termos das diferentes cargas de referencialidade que são postas por esses códigos na narrativa.

Na história do jornalismo informativo de revista, nós podemos facilmente identificar uma série de mudanças nos códigos padrões de narração. Nas reportagens

escritas pela *Revista da Semana*, por exemplo, é bastante comum encontrarmos uma prática que raramente encontramos no jornalismo de hoje: aquela a partir da qual a mostração dos fatos é dada pelo explicitamento do trabalho do repórter, enfatizando os diversos infortúnios e desafios que esse enfrentou para chegar até o acontecimento relatado. Essa ênfase no trabalho do jornalista (em detrimento do próprio acontecimento em si) mostra a presença de uma voz (ou código) autorreferencial tecida nos textos, que se tornou cada vez menos comum no decorrer do tempo. Também é patente, nesses primeiros textos do século, a ausência de vozes testemunhais que confirmem o que está sendo contado na reportagem – a própria voz do repórter já basta como efeito de realidade para aquilo que está sendo narrado. O advento de um código testemunhal, portanto, é uma prática que é adotada ao longo do desenvolvimento dos códigos de narração padrões do gênero da reportagem.

Da mesma forma, podemos perceber que as revistas atuais utilizam uma série de códigos narrativos ausentes nos estágios anteriores da reportagem em revista. Em especial, podemos destacar a evocação de provas imaginárias de verdade que são exteriores ao relato, inaugurando um regime narrativo em que a função de verdade do jornalismo se desvincula da função testemunhal e é engendrada em outras bases, como procuraremos mostrar nos próximos capítulos deste trabalho.

É dentro desse espectro de questões que a atual pesquisa se insere, a partir de uma busca pelo uso, nas narrativas jornalísticas, dos códigos padrões que estruturam a narração do acontecimento, bem como do rearranjo que esses códigos sofrem de tempos em tempos, tornando possível o alinhavamento de uma história narrativa do jornalismo. Trata-se de um olhar voltado para os elementos que atuam nos processos de semantização do acontecimento jornalístico a partir do trabalho com os códigos estruturantes da narrativa jornalística.

Diversos autores apontam para o fato de que a reportagem está submetida a determinadas formas pré-codificadas de narração, de modo que o discurso jornalístico reconhecido está sujeito a um determinado e padronizado modo de narrar os acontecimentos que legitimam as regras que produzem esses efeitos de verdade. Como coloca Resende (2005) aos jornalistas “são ‘oferecidos’ condicionantes que regulam e delimitam o seu campo de atuação”.

A relevância e a originalidade da presente pesquisa se ancoram na proeminência que é dada, em relação a esses estudos, ao tratamento histórico do problema proposto,

desvinculando-o de sua relação com os manuais de redação e inserindo a problemática em um campo mais amplo voltado às expertises técnicas de escrita socialmente validadas. Além disso, trata-se de um estudo que implica um outro viés da própria história do jornalismo de revista, olhando-a a partir das modalidades que, no imaginário jornalístico de cada época, disparam os julgamentos em torno do que significa contar uma boa história.

Diante do exposto, os objetivos desta pesquisa, portanto, são os seguintes: (1) o estudo dos processos de semantização da narrativa noticiosa em revista sob a ótica dos códigos padrões de narração; (2) o isolamento e mapeamento desses códigos nas revistas estudadas; (3) a comparação do uso dos códigos padrões de narração em matérias informativas de revistas de diferentes épocas histórias, mapeando suas diferenças e semelhanças; (4) a estruturação da hipótese de que é possível alinhavar uma história da narrativa jornalística de revistas informativas a partir do estudo desses códigos; (5) a explicitação do fato de que diferentes sistemas de códigos narrativos alinhavaram diferentes regimes imaginários de verdade ao longo da história do jornalismo de revista.

A hipótese principal deste estudo, portanto, diz respeito à noção de que é possível contar a história do jornalismo informativo de revista a partir dos códigos de narração padrões utilizados na composição noticiosa. Os códigos mostram, nesse sentido, o desenvolvimento das formas utilizadas por jornalistas para contar uma boa história, de forma que podemos alinhavar, a partir do *corpus* proposto, algumas fases bem demarcadas nesse sentido – fases estas que procuraremos delimitar e detalhar neste estudo.

Nesse sentido, a realidade tão buscada pela reportagem jornalística em sua história não pode ser subsumida a um calçamento na referencialidade, mas pode ser definida como o alinhavamento de códigos reconhecidos e padrões de narração que mudaram com o passar do tempo, de forma que é possível delimitar fases onde diferentes efeitos de realidade são articulados a partir desses códigos.

Se o real não é senão um efeito do discurso, os diferentes regimes de códigos padrões de narração utilizados pelo jornalismo de revista tiveram como efeito o engendramento de diferentes matrizes de verdade imaginária para a prática.

Para que possamos empreender essa análise, contudo, é necessário alinhavarmos de forma mais pormenorizada um modelo teórico e metodológico de pesquisa. Os três

primeiros capítulos serão dedicados, justamente, a essa tarefa, esmiuçando os aspectos que devem ser levados em consideração para o estudo de uma história da narrativa do jornalismo de revista, nos termos propostos por este trabalho.

No primeiro capítulo, procuraremos explicitar a noção de que, para que possamos analisar a narrativa jornalística, esta não pode ser posta como algo fechado em si mesmo. A proposta de Michel de Certeau de que as práticas simbólicas são estruturadas a partir de um tripé composto por "um lugar social – uma prática – uma escrita", de forma que esses três elementos se sobredeterminam, será de fundamental importância para que possamos entender os elementos exteriores à narrativa que afetam a estruturação da escrita e que, de uma maneira geral, conferem historicidade aos relatos da imprensa.

O segundo capítulo tem como finalidade discutir o funcionamento da narrativa enquanto um sistema virtual que se atualiza em texto. Uma questão central que deve ser tratada diz respeito ao fato de que, para que possamos analisar as mudanças presentes nos códigos de narração da reportagem, o modelo estruturado pela análise semiótica da narrativa é, em muitos aspectos, inadequado para este tipo de estudo, na medida em que, ao se preocupar com os elementos internos ao sistema, ele perde de vista a sua constituição histórica. Nesse sentido, é necessário buscar outros parâmetros de análise, encontrados no modelo narrativo proposto por Paul Ricoeur. As reflexões desse autor são interessantes porque, sem negar o fato de que as narrativas se compõem a partir de elementos virtuais que se atualizam em textos específicos, Ricoeur incorpora em seu modelo os fatores de historicidade na narrativa ligados aos reconhecimentos práxicos da ação e aos elementos simbólicos de mediação como prefiguradores textuais.

É apenas depois dessa trajetória inicial que iremos nos deter, no terceiro capítulo, na noção de *código narrativo*. Mostraremos a mudança de contornos que esse conceito sofreu na obra de Barthes para, então, delimitarmos o modo como ele o concebe em *S/Z* – e que será, portanto, o modo como o conceito será definido neste trabalho.

Se a partir da obra de Certeau podemos perceber os elementos que conferem historicidade à narrativa, ao passo que Ricoeur alinhava o seu modo de estruturação, é a partir da noção barthesiana de código narrativo que podemos entrever a maneira a partir da qual essas questões se manifestam no texto jornalístico.

Uma vez isso posto, o quarto capítulo será dedicado à explicitação dos protocolos de análise que serão adotados, neste trabalho, para o recorte dos códigos nas reportagens presentes nas revistas estudadas.

Após essa apresentação do arsenal teórico-metodológico, os demais capítulos serão dedicados à análise do *corpus* empírico de pesquisa. O capítulo 5 será dedicado à análise dos códigos padrões de narração da *Revista da Semana*, o capítulo 6 será dedicado a *O Cruzeiro*, o capítulo 7 a *Manchete*, *Fatos e Fotos* e *Realidade* e, por fim, o capítulo 8 faz uma análise dos códigos em *Veja*, *Época* e *IstoÉ*.

Reinhart Koselleck (2006) chama a atenção para o fato de que muitas vezes os conceitos e as ideias mudam sem que se possa perceber uma mudança na palavra associada a esses conceitos, em um movimento de constante deslocamento de significados sob um significante. É justamente nesse sentido que toda fala é cultural e socialmente marcada, de forma que os seus elementos sincrônicos e diacrônicos não podem ser tomados senão em relação.

Nesse sentido, podemos notar no jornalismo uma série de termos que são comumente utilizados – tais como "utilidade pública" ou "liberdade de expressão", entre outros – sem que haja um questionamento acerca do que significou cada uma dessas expressões para homens que viveram sob o peso de diferentes épocas históricas e de realidades profissionais diversas.

O termo *reportagem* talvez seja mais um desses casos. A partir do estudo dos diferentes códigos padrões de narração utilizados pelos jornalistas, buscaremos mostrar as mudanças de sentido suportadas pelo termo ao longo da história do jornalismo de revista – modificações estas que, em última instância, inauguram sempre novas possibilidades de escrita, refundando elementos privilegiados do imaginário jornalístico de cada época histórica.

CAPÍTULO 1

O JORNALISMO E SEU TRIPÉ ARTICULADOR:

UM LUGAR SOCIAL, UMA PRÁTICA E UMA ESCRITA

Dentre os inúmeros aspectos que assinalam os estudos em jornalismo nos últimos anos, o mais marcante talvez seja uma destituição ampla de legitimidade das afirmações que ainda enxergam a atividade jornalística como um mero espelhamento narrativo dos fatos do cotidiano. Os estudos que, de fundo, relegavam à narrativa jornalística um acesso imediato ao mundo, apagando, dessa forma os aspectos artificiais, problemáticos e singulares que afetam o narrar jornalístico, são hoje tidas como inocentes ou não correspondentes ao estado da arte do campo que, a partir de diferentes perspectivas teóricas, busca entender os jogos de relação que misturam referencialidade e fabulação nas narrativas jornalísticas, desvinculando-as das expressões de má-fé, de engano ou de abusos por parte do narrador[9].

Trata-se mesmo de um dos efeitos mais visíveis de um deslocamento, dentro das ciências humanas, que transferiu a questão da ideologia de seu estatuto como objeto (e, portanto, como elemento a ser isolado e estudado) para a sua inserção como uma referência que está sempre implicada em todo ato de significação do mundo (CERTEAU, 2008).

Se, como coloca James Wood (2001) "a literatura é ao mesmo tempo artifício e verossimilhança e não há nenhuma dificuldade em unir esses dois aspectos"[10], esse entendimento tem se tornado cada vez mais amplamente aceito dentro das ciências humanas, em geral, e das narrativas referenciais como o jornalismo, em particular.

Ora, que o jornalismo diga respeito a uma atividade simbólica calcada no artifício, isso nos parece bastante evidente. O estudo dos códigos padrões de narração

[9] Isso parece ser especialmente problemático no caso do jornalismo onde a verdade, seja a partir de uma defesa ou de sua negação, ainda parece ser o elemento norteador de sua deontologia. O próprio Manual de Ética dos Jornalistas Brasileiros, aprovado em 1987, faz menção ao fato, colocando, em seu artigo 7º, que "o compromisso fundamental do jornalista é com a *verdade dos fatos*". Nesse sentido, da mesma forma com que Derrida (2004a) chama a atenção para os modos a partir dos quais o feminino sempre é significado com base no masculino, reforçando os aspectos falocêntricos mesmo diante de sua negação, a verdade ainda parece ser o ponto central norteador de muitos dos relatos acerca da prática jornalística, mesmo quando a própria noção de verdade está sendo questionada.

[10] Trata-se do simples fato, já apontado por Scholes *et alii* (2006, p. 82) de que a construção de sentidos em uma obra de arte "é uma função da relação entre dois mundos: um mundo ficcional criado pelo autor e um mundo 'real', o universo do apreensível". Ou, mais especificamente, de um imaginário consolidado em torno desse universo do apreensível. E assim, "quando nós dizemos que entendemos uma narrativa, nós queremos dizer que conseguimos encontrar uma relação satisfatória ou um conjunto de relações entre esses dois mundos".

no jornalismo, sob esse aspecto, está relacionado ao modo como o próprio efeito de referencialidade é construído nas estórias contadas pela imprensa como efeito desses códigos. Se a narrativa jornalística projeta o leitor para um mundo supostamente real, criando a impressão de que existe uma correspondência imediata entre a narrativa e o fato (elementos incompatíveis entre si), essa força de sentido se dá por efeito de uma série de procedimentos estilísticos que estão ancorados em regras culturais de representação ou, para usarmos outros termos, em torno de um saber narrar específico estruturante de formas narrativas historicamente marcadas. O realismo é, portanto, um efeito do discurso[11]. O efeito de referencialidade é uma estratégia discursiva articulada *nos* códigos e *pelos* códigos utilizados. É, portanto, um artifício.

Essa questão, no entanto, não esgota o assunto. Há igualmente a problemática da verossimilhança implicada nas narrativas jornalísticas no sentido de que se trata de uma atividade prática também calcada em procedimentos e técnicas socialmente validadas de pesquisa e de apuração. O jornalismo se apoia em operações padronizadas e saberes críticos específicos da prática que tentam lhe garantir uma suposta visada objetiva do mundo, de forma que o narrar é sempre limitado por esse conjunto de operações e procedimentos de trabalho que legitimam a prática e constroem o seu lugar social dentro das atividades simbólicas. O estudo dos códigos padrões de narração, portanto, também deve estar atento a essas questões ligadas à verossimilhança.

Sob essa perspectiva, o estudo da narrativa jornalística não pode se contentar em estabelecer as relações internas que regem apenas a narrativa, mas sim, deve estar atento a essa dupla face, de verossimilhança e fabulação, que envolve a produção noticiosa.

À maneira com que Certeau (2008) pensa a escrita da história, a atividade jornalística se sustenta em um tripé composto por um *lugar social*, uma *prática* e uma *escrita*. Esses elementos – que estão articulados um sobre o outro e se sobredeterminam – são cruciais para que possamos entender o uso de códigos padrões de narração na atividade jornalística, que mudam com o tempo e, mais do que isso, fornecem os parâmetros de julgamento para estabelecer a partilha sobre o que significa contar uma boa história.

---

[11] Para uma distinção entre os conceitos de *narrativa* e *discurso*, utilizaremos os termos de Soares (2010, p. 58) a partir do qual a definição de narrativa pode ser tomada como "'a passagem de um estado inicial para o final' (GOMES 2009) e de discurso como 'laço social' (LACAN, 1992). Narrar é contar uma história; os discursos possuem, dessa maneira, uma forma narrativa, ou seja, são definidos por funções a serem desempenhadas pelos sujeitos no desenrolar da história contada, imprimindo transformações por meio de ações movidas pelo desejo de seus atuantes" (SOARES, 2010, p. 58-59).

A apropriação das ideias de Certeau para o campo da produção de notícias nos ajuda a entender que, assim como a história, o jornalismo também se configura como uma *escritura desdobrada* que, a partir de diferentes procedimentos discursivos e técnicas de investigação específicas à prática, tem a missão tripla de convocar o acontecimento, mostrar as competências do jornalista (dono das fontes de informação) e convencer o leitor (CERTEAU, 2008; CHARTIER, 2010).

Nos próximos dois capítulos, faremos menção a alguns autores que, de maneira geral, situam o campo teórico a partir do qual se filia o presente trabalho. Em um primeiro momento, remeteremos a estudos que pensam a atividade jornalística a partir do tripé certeauniano "lugar social – prática – escrita". A narrativa jornalística, nesse sentido, não pode ser pensada apenas como um dado isolado, mas, posta no tripé certeauniano, é tida como resultante da intersecção entre um lugar social (articulado pelos valores e hierarquias de um grupo profissional) e por uma *expertise* técnica (determinada pelos modos de apuração).

Em seguida, fecharemos o enfoque no elemento "escrita" e buscaremos autores cujas preocupações recaem sobre os modos de estruturação das narrativas referenciais, com ênfase nos trabalhos que aludem aos códigos padrões de narração que estruturam as narrativas.

Com isso, procuraremos situar as noções de que: (1) o uso desses códigos padrões de narração por parte dos jornalistas é um dos elementos que desenham o lugar social ocupado pelo jornalista e, como tal, é legitimado por práticas sociais que desenham a partilha entre os métodos válidos de apuração e de escrita que são reconhecidos pelo grupo de referência mais amplo; e (2) trata-se de um mecanismo implicado em um processo de estruturação narrativa, exatamente porque a narrativa se constitui como uma atualização, em um texto específico, de uma série de elementos pré-textuais, de uma série de elementos virtuais (ligados a esquematismos simbólicos da ação e a agenciamentos culturais) que estão em potencialidade antes de sua materialização em um texto determinado.

Os códigos padrões de narração, sob esse aspecto, só podem ser compreendidos quando inseridos nesse conjunto mais amplos de pressupostos que situam a prática jornalística como um mecanismo simbólico implicado em um lugar social, uma prática e uma escrita.

1.1. Entre as duas escoras do tripé: *lugar social* e *prática* da atividade jornalística

Não há fala que não seja determinada pelo lugar social de seu pronunciamento, o que implica no reconhecimento, aludido por Certeau, de que para ser acreditado, ou seja, aceito como válido pelo grupo, todo discurso precisa estar vinculado ao "estatuto dos indivíduos que tem – e somente eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir um discurso semelhante" (CERTEAU, 2008, p. 72). Em outros termos, à toda produção textual individual corresponde sempre a validação de um *nós coletivo* que fornece as regras e leis de um meio circunscrito por determinações e imposições próprias, bem como por sistemas complexos de privilégios, obrigações e hierarquias.

Como o produto de um lugar – e, portanto, ligada a todos os problemas relacionados à formação dos grupos – a atividade jornalística também segue os parâmetros próprios da profissão que são delimitados pelos outros jornalistas e que determinam uma série de procedimentos de trabalho e, entre outras coisas, as bases de julgamento sobre o que será considerada uma boa estória.

Perpassando desde a delimitação das temáticas que serão privilegiadas como pauta até os procedimentos e métodos de apuração, o preenchimento dos requisitos éticos ou mesmo o próprio trabalho de escrita, o aval do grupo formado pelos outros jornalistas é um dos elementos formadores não só de uma identidade profissional, como também do sistema de referência que compõe a definição de um saber de um grupo.

As "leis do meio" implicadas na produção noticiosa dizem respeito não apenas "às histórias que os jornalistas contam a si próprios para si mesmos", se retomarmos a definição de Geertz (1978), mas também ao contexto da produção industrial da notícia, ligada aos parâmetros de funcionamento das empresas jornalísticas em determinada época – o que influencia de maneira central o modo como as reportagens são escritas e decodificadas. A organização da produção de notícias enquanto atividade industrial em cada época e lugar é fundamental para o estabelecimento dos parâmetros a partir dos quais os próprios jornalistas se pensam enquanto grupo, bem como fonte de pressão na constituição de uma série de valores e de práticas de trabalho.

Uma prática industrial comum ao final do século XIX, por exemplo, dizia respeito à utilização de um sistema de pagamento ao jornalista que era fixado de acordo com o tamanho da matéria publicada. Isso influenciava de forma decisiva o desenho do lugar social e das práticas de trabalho do jornalismo dessa época, uma vez que "o

sistema de pagamento por número de linhas levavam muitos jornalistas a 'esticar' as notícias, porque o jornalista era pago consoante o tamanho das mesmas". Além disso, "esse sistema contribuía também para mais sensacionalismo nas notícias porque assegurava melhores hipóteses de publicação e, portanto, de pagamento ao jornalista" (TRAQUINA, 2005a, p. 79).

É nesse sentido que a institucionalização de uma profissão não a dota somente de certa estabilidade social, mas "ela a torna possível e, sub-repticiamente, a determina" (CERTEAU, 2008, p. 70), na medida em que instaura os parâmetros de julgamento internos a esse grupo profissional. Trata-se de um rebatimento que está sempre posto entre o estatuto de uma prática e a sua situação social – lugar esse que, contudo, é articulado enquanto não-dito, pois recalca a sua relação com o próprio grupo em nome de outros valores sociais que ganham o primeiro plano, negando na fachada, portanto, aquilo em função do que se elabora[12].

E assim, mesmo quando estamos diante de esquematismos teóricos que tomam a opinião pública como grande força motriz do jornalismo, por exemplo, é necessário levar em consideração essa problemática que está mais de base e que diz respeito ao modo como os próprios jornalistas se pensam como grupo e, enquanto tal, constroem e enunciam um imaginário próprio acerca do que constitui essa opinião pública, colocando-a como valor predominante na fachada, muito embora ela própria se constitua como o desenho de um valor profissional interno ao grupo.

Esse ponto de vista deixa explícito o fato de que é impossível analisar o discurso de um grupo "independentemente da instituição em função do qual ele se organiza silenciosamente". E, nesses termos, muito embora Certeau (2008, p. 70) esteja aqui se referindo ao trabalho do historiador, "é igualmente impossível sonhar com uma renovação da disciplina, assegurada pela única e exclusiva modificação de seus conceitos, sem que intervenha uma transformação das situações assentadas".

A partir desses parâmetros, portanto, as modificações sempre tão buscadas no fazer jornalístico também dependem de rearticulações internas ao grupo no que tange à

[12] Quanto a esse aspecto, Fidalgo (2006, p. 68) mostra como inúmeras definições que foram adotadas para descrever o que é ser jornalista esbarravam em uma tautologia evidente – como na famosa definição da legislação francesa de 1935 que colocava que "o jornalista é aquele que tem por ocupação principal, regular e retribuída, o exercício de sua profissão numa ou em várias publicações quotidianas ou periódicas, ou numa ou em várias agências noticiosas, e que retira daí o essencial de seus recursos" –, em uma tentativa de conceituação posta enquanto categoria (ser jornalista é trabalhar em jornal) e não enquanto atividade (a natureza do trabalho e os modos específicos de realização que a determinam).

hierarquia de valores e aos padrões de julgamento, de forma que as mudanças na atividade prática do jornalismo dependem de rearticulações desse lugar social.

E isso, porque há sempre a primazia do discurso jornalístico por sobre cada texto em particular. As estórias contadas estão sempre assentadas no solo do lugar social ocupado.

Trata-se de uma questão também abordada por Bourdieu (1983) em sua acepção de campo. Para esse autor, o espaço social é sempre construído a partir de princípios de diferenciação a partir dos quais cada grupo busca a delimitação de um território próprio com o objetivo de conseguir determinadas vantagens ligadas ao capital simbólico. "A gestão dos nomes", enquanto recorte simbólico que instaura um conjunto de pressupostos ligados a demandas e privilégios, "é um dos instrumentos de gestão da raridade material e os nomes dos grupos, muito em particular dos grupos profissionais, revelam o estado das lutas e das negociações a propósito das designações oficiais e das vantagens materiais e simbólicas que lhe são associadas". Sob esse aspecto, um campo deve ser entendido como a materialização desses espaços de recorte na vida social e que, por conseguinte, possuem uma estruturação parcialmente independente em relação a outros campos sociais mais amplos, embora se apresentem em uma relação de homologia com alguns eles (como com o campo econômico, por exemplo).

Um campo se desenha, entre outras coisas, "através da definição dos objetos de disputas e dos interesses específicos que são irredutíveis aos objetos de disputa e aos interesses próprios de outros campos (não se poderia motivar um filósofo com questões próprias aos geógrafos)" e que, além disso, "não são percebidos por quem não foi formado para entrar nesse campo (cada categoria de interesse implica a indiferença em relação a outros interesses, a outros investimentos, destinados assim a serem percebidos como absurdos, insensatos ou nobres, desinteressados)". A partir dessa definição, portanto, "para que um campo funcione é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas a disputar o jogo dotadas de *habitus*[13] que impliquem o conhecimento e o

[13] Quanto ao conceito de *habitus*, ele diz respeito ao fato de que "falar de estratégias de reprodução não é atribuir ao cálculo racional, ou mesmo à intenção estratégica, as práticas através das quais se afirma a tendência dos dominantes, dentro de si mesmos, de perseverar. É lembrar somente que o número de práticas fenomenalmente muito diferentes organizam-se objetivamente, sem ter sido explicitamente concebidas e postas com relação a esse fim, de tal modo que essas práticas contribuem para a reprodução do capital possuído. Isto porque essas ações têm por princípio o *habitus*, que tende a reproduzir as condições de sua própria produção, gerando, nos domínios mais diferentes da prática, as estratégias objetivamente coerentes e as características sistemáticas de um modo de reprodução" (BOURDIEU, 1983).

reconhecimento das leis imanentes ao jogo, dos objetos de disputa etc." (BOURDIEU, 1983, p. 89).

No que concerne à sociologia das profissões, essa delimitação de um campo tem implicações importantes na medida em que "os grupos sociais, colocados em posição de eleger de modo autônomo as suas norma, os seus valores e a suas leis, vão escolher o que é mais virtuoso, porque isso é de seu próprio interesse" (BORDIEU *apud* FIDALGO, 2006, p. 119).

Acerca do próprio campo jornalístico, Bourdieu (1997, p. 18) aponta que "os jornalistas tem os seus 'óculos' particulares através dos quais veem certas coisas e não outras; e veem de certa maneira as coisas que veem". As regras internas de valoração profissional, neste ponto, se tornam patentes, na medida em que "para os jornalistas, a leitura dos jornais é uma atividade indispensável e a revista de imprensa um instrumento de trabalho: para saberem o que vão dizer, precisam saber o que disseram os outros. Tal é um dos mecanismos através dos quais se engendra a homogeneidade dos produtos propostos". Para Bourdieu há mesmo a instalação de uma espécie de jogo de espelhos, onde há a reflexão dos princípios e normas que são validados pelo grupo mais amplo e que determinam os procedimentos validados de trabalho e de escrita.

Nesse sentido, Fidalgo chama a atenção para as inúmeras tentativas históricas de delimitação do que poderia constituir a atividade jornalística e como essa se colocava em relação ao corpo social mais amplo. O esforço de diferenciação do jornalista – nos termos em que Bourdieu concebe esse conceito quanto às formas que delimitam ao jornalismo um espaço próprio e que o fazem tributário de uma lógica particular – se deu "em boa parte, pela negativa, chamando a atenção menos para aquilo que o jornalismo **era** e mais para o que ele **não era**: nem uma tribuna de propaganda política e proselitismo partidário, nem o espaço mais alargado (em termos de difusão pública) para os escritores interessados em publicar as suas crônicas ou os fascículos de seus romances" (FIDALGO, 2006, p. 67).

Seguindo a argumentação de Certeau (2008, p. 72), a cada um desses *não é* que o jornalismo conheceu em sua história corresponde uma *polícia do trabalho* que liga a produção individual ao nós coletivo, "mesmo que a ideologia atomista de uma profissão liberal mantenha a ficção do sujeito autor e deixe acreditar que a pesquisa" (ou

apuração) “individual constrói a história” (ou a estória), situando a atividade jornalística em um conjunto de práticas[14].

Nesse sentido, existem os procedimentos que são permitidos e os procedimentos que são negados, as produções textuais que são balizadas e as que são desacreditadas, de forma que essa partilha é menos determinada pela qualidade em si das produções ou pela retidão dos procedimentos, do que pelo conjunto das regras internas do grupo que fazem com que o discurso de um determinado grupo profissional não seja compatível com qualquer coisa.

Um dos aspectos centrais, por exemplo, apontados por Fidalgo (2006) para a constituição do jornalismo como profissão – e, portanto, de seu estatuto enquanto uma atividade socialmente reconhecida – foi a reivindicação de um *saber* próprio e interno ao grupo, tanto no nível teórico quanto, especialmente, no nível prático (sabemos bem a importância que o conhecimento “na tarimba” teve para a profissão em sua constituição)[15]. E assim, mesmo nos tempos de recusa da formação específica em contextos formais – pois, como sabemos, durante muito tempo esse não foi um requisito necessário para a entrada na profissão de jornalista – o campo ainda delimita as suas fronteiras, “bastando-se com o talento pessoal, com a vocação e com a aprendizagem de algum saber fazer reproduzido pela prática junto aos pares” (FIDALGO, 2006, p. 198).

Esse saber de grupo pode ainda ser reivindicado se tomarmos como válida a noção de que o jornalista trabalha como uma espécie de ordenador e mediador do processo evenemencial nos termos propostos por Charaudeau (2006, p. 98) – como “a relação que se estabelece entre o que surge no mundo fenomenal e o trabalho de ordenamento de sentido ao qual se entrega o sujeito” – pois os modos propriamente jornalísticos de ordenação do acontecimento também dependem de um saber compartilhado entre os profissionais da área e que, portanto, fornecem as diretrizes e os parâmetros comuns a partir dos quais as estórias devem ser contadas. “Sendo a

[14] Para Certeau (2008, p. 73), “como o veículo saído de uma fábrica, o estudo histórico está muito mais ligado ao *complexo* de uma fabricação específica e coletiva do que ao estatuto de efeito de uma filosofia pessoal ou à ressurgência de uma ‘realidade’ passada. É o produto de um lugar”. Ora, o mesmo pode ser dito a respeito da atividade jornalística, cujo estatuto está mais ligado a regras internas estipuladas pelo nós coletivo dos jornalistas – regras estas que atingem os mais diversos momentos da produção noticiosa – e onde a própria representação dos fatos é determinada pelo seu estatuto como produto de um lugar.

[15] Como bem aponta Fidalgo (2006, p. 196), esse é um dos aspectos centrais presentes na literatura acerca da sociologia das profissões, de forma que “erigido o saber num dos traços essenciais distintivos do profissionalismo (...) compreende-se que todas as profissões, ou ocupações aspirando a tal estatuto, se tenham empenhado em definir e proclamar as suas bases epistemológicas, um fundamento científico, racional, formal, que lhes fornecesse tanto legitimidade como crédito de confiança e valor de mercado para a sua autonomização e implantação na sociedade”.

finalidade da informação midiática a de relatar o que ocorre no espaço público, o acontecimento será selecionado e construído em função de seu potencial de 'atualidade', de 'socialidade' e de 'imprevisibilidade'" (CHARAUDEAU, 2006, p. 101), de modo que esses próprios termos não são estanques, tendo as suas definições constantemente realocadas em função dos parâmetros norteadores da profissão em cada tempo e lugar[16].

Ou, ainda, se preferirmos os termos adotados por Traquina (2005b, p. 41), podemos dizer que se trata de uma articulação entre um saber de reconhecimento, um saber de procedimento e um saber de narração historicamente marcados.

Mais do que um mero pressuposto teórico, o fazer saber regulado pela prática profissional se articula como um ponto de sobrevivência, na medida em que está ligado ao "estabelecimento de um tendencial monopólio – em parte real, em parte simbólico – sobre um segmento fechado do mercado de trabalho, relativamente ao qual se controla o acesso, se estabelecem as normas, se regula o exercício e se garante o valor social, no pressuposto da prestação de um serviço único e imprescindível à comunidade" (FIDALGO, 2006, p. 210). Ou, em outros termos, trata-se de um mecanismo de delimitação de fronteiras entre os praticantes legítimos e os intrusos.

Ora, essa é uma das chaves de leitura possíveis a partir da qual podemos pensar os códigos de narração compartilhados na escrita jornalística e, mais do que isso, um dos fatores impulsionadores da mudança narrativa que pode ser observada no jornalismo de revista. Os próprios códigos compartilhados de narração fazem parte de um saber reivindicado pelo jornalista e que, como tal, deve ser reconhecido como válido para o restante do grupo.

Como os três elementos do tripé proposto por Certeau (lugar social – prática – escrita) se sobredeterminam, as mudanças nos códigos profissionais de conduta e de entendimento estão vinculadas a alterações na própria escrita ou, mais precisamente, nos códigos de narração, uma vez que eles próprios dizem respeito a um saber narrar que é compartilhado entre os profissionais da área.

---

[16] Sobre esse ponto, Fidalgo (2006, p. 206) se apoia na argumentação de Aguinaga, para quem o termo periodismo deve ser aproximado não apenas de sua concepção temporal, mas de seu sentido ordenador, o mesmo que utilizamos quando falamos em tabela periódica. E isso porque "o jornalismo é essencialmente um sistema de classificação (periodificação) da realidade, constituída pelos fatos e opiniões atuais, mediante operações metódicas de seleção e valoração, efetuadas por aplicação de fatores de interesse próprios a cada âmbito social e dos fatores de importância próprios de cada meio de comunicação jornalística".

É em correlação a isso que podemos pensar no outro ponto articulador do tripé: a prática. Neste ponto, estamos lidando com a questão de que o jornalismo é mediado por um conjunto de técnicas de apuração que determinam a sua *expertise*. E, também em relação a isso, podemos dizer que a escrita está sempre sobredeterminada pelos métodos de apuração que são adotados e aceitos pelo grupo.

Esse é um dos aspectos em que a influência do lugar social mais se faz sentir sem que ela necessite ser enunciada – as técnicas já carregam em si a marca do grupo social.

E isso no sentido de que, "para escrever uma história, os jornalistas seguem uma sequência de decisões usando vários critérios para a seleção de eventos, regras e métodos para estabelecer os fatos necessários como matéria-prima para a sua história, bem como aplicando certas regras para a sua apresentação" (HØYER *apud* FIDALGO, 2006, p. 233). E isso implica mesmo na assunção de determinadas técnicas de apuração bem demarcadas e, mais do que isso, na aplicação de "certas regras de composição quando escreve a sua história, o que permite que o público a reconheça como notícia".

Como nos lembra Lage (2008, p. 09), "a reportagem como atividade" (e, mais do que isso, como conjunto de técnicas) "não existiu ou era irrelevante em 200 dos quase 400 anos da história da imprensa". Procedimentos como a entrevista ou o calçamento em documentos que buscavam ancorar a referencialidade do dito são técnicas que foram paulatinamente adotadas e que influenciaram, de maneira decisiva, o próprio modo como a notícia era escrita.

Foi de maneira lenta e irregular que "estabeleceu-se que a informação jornalística deveria reproduzir os dados obtidos com as fontes; que os testemunhos de um fato deveriam ser confrontados uns com os outros[17] (...) e que, nos casos controversos, ouvir porta-vozes dos diferentes interesses em jogo" (LAGE, 2008, p. 18), mudando a partilha dos saberes compartilhados pelo grupo e, decisivamente, o modo como a estrutura da escrita e da narração da notícia estavam desenhadas.

Nesses termos, acusar a desfiguração do jornalismo a partir da premissa de que determinados métodos consagrados de apuração têm perdido espaço é fazer tábula rasa

[17] Quanto a esse ponto, Lage (2008, p. 18) o trata mesmo como uma lei: "a *lei das três fontes*: se três pessoas que não se conhecem nem trocaram impressões contam a mesma versão do fato que presenciaram, essa versão pode ser tomada como verdadeira". Levando-se em consideração que o livro de Lage é um livro didático sobre a temática da apuração da reportagem, fica bastante claro aqui um mecanismo de compartilhamento de saber do grupo.

das inúmeras mudanças a partir das quais a prática jornalística passou no decorrer de sua história.

O calçamento do jornalismo no tripé certeauniano é interessante na medida em que permite pensar a escrita da notícia não como um elemento isolado, mas como um aspecto resultante tanto do conjunto dos procedimentos adotados por esse grupo profissional quanto por seus mecanismos internos de valoração e de julgamento (situando-a mesmo em conjunto com uma prática e com um lugar social).

Se tomarmos como válida a asserção de que a narrativa jornalística é formada por códigos compartilhados de narração que são rearticulados de tempos em tempos, é necessário levar em conta que essa própria rearticulação é resultado de uma nova configuração dentro dos dois outros eixos do tripé, de uma nova disposição dos lugares sociais assentados, das práticas adotadas e dos parâmetros da partilha.

A narrativa jornalística, portanto, não é indiferente às normas, às técnicas, aos valores e aos saberes sociais que os jornalistas compartilham enquanto grupo profissional.

E é por isso que, para Certeau, antes de dizermos o que uma prática *diz* de uma sociedade, é necessário, antes de tudo, saber como ela *funciona* dentro dessa sociedade. Esse funcionamento deve ser aludido tanto em termos da composição desse lugar social vinculado ao estabelecimento das práticas profissionais quanto da relação que esse estabelece com o corpo social mais amplo.

A prática jornalística, assim como todas as práticas mediadoras de representações sociais, "se define inteiramente por uma relação da linguagem com o corpo (social) e, portanto, também pela sua relação com os *limites* que o corpo impõe" (CERTEAU, 2008, p. 77).

E, em termos gerais, isso significa, adaptando a notação de Certeau, que a *mise en scéne* escriturária trazida pelo jornalismo enquanto representação dos fatos do cotidiano não pode ser considerada jornalística a menos que ela se articule a um lugar social ligado às práticas profissionais (e seus mecanismos de legitimação) e esteja institucional e tecnicamente vinculada a um saber prático específico que delimita modos de ação e uma *expertise* técnica – condições estas que são historicamente marcadas e perecíveis.

Pressupor a ação do grupo como delimitador de uma *expertise técnica* específica e de um conjunto de valores e práticas socialmente reconhecidas não implica ignorar o

papel do dissenso no discurso. De fato, podemos observar que nunca houve uma visão unificada e sem conflito acerca do que significa “ser jornalista” e mesmo os padrões e técnicas jornalísticas passam por constantes críticas e revisões de seus pressupostos em direção a novos modos de ação. Como previsto pelo próprio Certeau, esse conjunto de valores e normas socialmente legitimados não é senão a manifestação de um conjunto de relações de poder que tenta efetuar a partilha entre o certo e o errado, entre o validado e o não reconhecido.

Como nos lembra Laclau e Mouffe (2004), toda formação de consenso é a expressão e o resultado de uma articulação hegemônica que se desenvolve, justamente, a partir de um enfrentamento com práticas regulatórias antagônicas. A possibilidade de um consenso ligado à delimitação de *nós conclusivo* e de uma esfera de discussão sem exclusões constitui, nesse sentido, uma impossibilidade conceitual, uma vez que é o próprio antagonismo que motiva a circulação dos discursos.

É justamente esse mecanismo, aliás, que garante que possa haver uma mudança nas práticas jornalísticas (incluindo os códigos padrões de narração) uma vez que, embora a hegemonia tente sempre garantir uma estabilização discursiva dos sentidos, o campo do social nunca se estabiliza.

Se essas duas escoras do tripé – o lugar social e a prática – são insuficientes para explicar o jornalismo em sua complexidade, elas têm a vantagem de explicitar que nenhuma representação pode estar desvinculada da relação estabelecida com o corpo social, de forma que elas dizem respeito à “condição para que alguma coisa possa ser dita sem ser nem legendária (ou ‘edificante’), nem atópica (sem pertinência)” (CERTEAU, 2008, p. 77). E assim, despojar o jornalismo de seu lugar social e de suas práticas é excluir a sua própria capacidade de representação, a sua própria possibilidade de fala.

Em outros termos, considerar esse fato também explicita a noção, posta por Rancière, de que a partilha entre o que é visível e o que não é visível (ou “entre o que pertence à ordem do discurso e o que depende do simples ruído dos corpos”) aloca a escrita em seu aspecto propriamente político, na medida em que a escrita é um ato que nunca pode ser desvinculada do social. “A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre (...) a ordem do discurso e a das condições” (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

É a partir desse conjunto de questões que um espaço narrativo é composto – e eis que nos deparamos com as problemáticas ligadas à escrita.

1.2. Uma Escrita: em torno das narrativas referenciais e do problema do referente

Os problemas articulados em torno do lugar social e da prática, embora constituam um referencial que não pode ser ignorado, não são suficientes para pensar a articulação das narrativas jornalísticas, uma vez que elas têm que lidar também com problemas que são específicos à *escrita*.

A organização dos significantes posta em operação no ato escriturário, como coloca Certeau, é bastante problemática na medida em que subverte diversos procedimentos da pesquisa (ou, em nossos termos, da apuração) como, por exemplo, a necessidade da plenitude de sentido (que oblitera o pressuposto de que a pesquisa é sempre um ato lacunar) e o encerramento do texto (em oposição ao ato de pesquisa que nunca acaba). Uma série de contradições podem ser apaziguadas, desde que postas sob os imperativos da narrativa[18], produzindo textos que, de diversas maneiras "têm a característica dupla de combinar uma *semantização* (a edificação de um sistema de sentidos) com uma *seleção*" (CERTEAU, 2008, p. 100), aludida na possibilidade de diferentes escritas a partir de diferentes itinerários narrativos propostos.

Para além dessas questões, contudo, o problema de definição que envolve o termo "narrativas referenciais" pode ser aludido a partir de um aspecto ainda mais elementar, ou seja, a partir da própria noção de "referente", uma vez que as especificidades dessas estórias se ancoram, justamente, na sua pretensão de alusão a uma realidade extralinguística ou, nos termos adotados por Ricouer (2010, p. 139), na reivindicação de uma referência que se inscreve na *empeiría*, uma vez que o seu material de trabalho são os acontecimentos que efetivamente aconteceram.

Ora, se é justamente na noção de referente que essas narrativas se ancoram, não há nada que nos permita aludir, nesses termos, à pretensão a uma verdade extralinguística. A partir de diversas correntes teóricas, é possível delinear a questão de

[18] "Exemplo simples: pode-se dizer 'o tempo está bom' ou 'o tempo não está bom'. Essas duas proposições não podem ser enunciadas ao mesmo tempo, mas apenas uma ou outra. Por outro lado, se introduz a diferença do tempo, de maneira a transformar as duas proposições em 'ontem o tempo estava bom' e 'hoje não está', torna-se legítimo manter *uma* e *outra*. Logo, os contrários são compatíveis no mesmo texto, sob a condição de que ele seja narrativo. A temporização cria a possibilidade de tornar coerentes uma 'ordem' e o seu 'heteróclito'. Com relação ao 'espaço plano' de um sistema, a narrativização cria uma 'espessura' que permite colocar, *ao lado* do sistema, o seu contrário ou o seu resto" (CERTEAU, 2008, p. 96).

que, muito embora as narrativas referenciais possuam um calçamento no referente que não pode ser negado – sob a pena de sua desfiguração – esse referente nunca é estável, sendo construído no seu próprio ato de enunciação.

Muito embora o fato de que, durante muito tempo, os estudos acerca da capacidade da linguagem de representar as coisas do mundo a tenham tomado como submetida a uma função simples de nomeação ou designação[19], desde o século XVII, com Descartes, que a teoria dos signos se liberta de um calçamento nas realidades extralinguísticas, na medida em que o processo semiótico, sem uma verdadeira ligação com o mundo aparente, é posto nos termos de categorias mentais (NÖTH, 2003).

A ideia de que as coisas a que os signos se referem não são necessariamente encontradas no mundo físico, mas que se constituem na qualidade de realidades mentais, encontrará ecos em diversos autores, a partir de diferentes premissas, como, por exemplo, em Hobbes, quando ele afirma que "os nomes são signos das nossas concepções e não das coisas mesmas", ou em Berkeley, para quem as sensações que temos a respeito do mundo não existem fora de uma mente que as percebe (*apud* NÖTH, 2003, p. 43-44).

Trata-se de uma noção que se radicaliza com o avanço dos estudos sobre linguagem, de forma que, desde Saussure – e muito embora as diversas linhas apresentem visões distintas a respeito dessa temática – podemos observar mesmo um constante enfraquecimento do referente entendido enquanto uma correspondência no mundo.

---

[19] Como exemplo dessa abordagem, podemos citar as reflexões de Santo Agostinho acerca da linguagem. Em sua obra *De Magistro*, por exemplo, já podemos encontrar uma separação bastante clara entre a coisa e o nome dado para nomeá-la, mas, não obstante isso, suas conclusões ainda estão pautadas por uma ideia de que "o significado se esvazia se não houver referente" (ARAÚJO, 2004, p. 21). Há, no pensamento agostiniano, uma hierarquização entre o conhecimento que pode ser obtido por meio de palavras e o conhecimento adquirido por meio da coisa em si. Se "uma coisa é ensinar e outra é usar os sinais (significar)" (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 389), um conhecimento verdadeiro acerca do mundo não poderia ser obtido por meio dos signos, entendidos enquanto sinais que apenas podem instigar o conhecimento e não conduzir a um saber verdadeiro. Segundo suas palavras, "embora seja falso que devemos preferir todas as coisas aos seus sinais, não é falso, porém, que tudo o que existe devido à outra coisa seja de menor valor que a coisa pela qual existe" (SANTO AGOSTINHO, 1980, p. 385). Essa hierarquização já estava presente, em certos aspectos, no pensamento platônico acerca da linguagem, segundo o qual "a verdade que se exprime e se transmite por palavras, mesmo que as palavras possuam semelhanças excelentes com as coisas às quais se referem, é sempre inferior ao conhecimento direto, não intermediado das coisas" (NÖTH, 2003, p. 28). A hierarquização agostiniana está em relação direta com a sua própria noção de fé – através da qual o conhecimento de Deus só é possível através da vivência da fé e não por intermédio de seus signos – mas a importância de sua noção de referência, conforme explica Araújo (2004, p. 22), reside no fato de que "Agostinho restringe a linguagem à referência, sem o que o significado é vazio, pois a linguagem deve transmitir pensamento e pensamento é sobre algo; esse é justamente o problema do qual a filosofia e a linguística contemporâneas procuram se desembaraçar".

Para começar, a semiologia marca, dentro desse contexto, a passagem para uma relação bastante diferenciada com relação ao referente por várias razões. A primeira delas reside no fato de que o signo saussuriano diz respeito a uma correlação entre um conceito e uma imagem acústica, ou seja, entre dois termos que são tidos como psíquicos, de forma que não há correlação entre a coisa e a palavra. Além disso, para Saussure, a importância da referência é completamente apagada da linguagem, na medida em que o que é importante para o seu entendimento são as relações intrasígnicas. O referente se constitui, então, dentro do recorte saussuriano, como um elemento desnecessário para a compreensão do funcionamento dos signos. "Falar é correlacionar signos entre si e não signos com a realidade" (ARAÚJO, 2004, p. 28).

Mas, mais importante do que isso, uma vez que Saussure põe em evidência o fato de que as ideias não seriam mais do que uma massa disforme se não precedidas pela linguagem, há, aqui, portanto, uma destituição radical da ideia de referente, pois o próprio fator extralinguístico passa a ser considerado como uma construção da linguagem. Se a linguagem é o lugar de onde as ideias emergem, "através dela a realidade é recortada (...) e tornada significativa (...), a referência às coisas, podemos concluir com acerto, é guiada pela significação e não o inverso" (ARAÚJO, 2004, p. 35). Como mais tarde pontuaria Benveniste (1991, p. 52), "entre signo e realidade há uma adequação total: o signo recobre e dirige a realidade, ou melhor, ele é essa realidade", de forma que o processo de significação se desvencilha da referência.

Também para Peirce (1980, p. 68), "o único pensamento que se pode conhecer é o pensamento em signo. Todo pensamento deve, portanto, necessariamente existir em signo". Embora ele adote uma concepção de signo tripartite, a sua grande contribuição para o problema da referência, como explica Araújo (2004, p. 55), está no fato de que, em sua teoria, "a relação entre signo e coisa não é a de uma adequação representativa direta, nem é uma relação de pura exterioridade".

Esse sentido está posto mesmo em sua própria definição de objeto, onde o autor afirma que "o signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia" (PEIRCE, 2005, p. 46). Na sequência, segundo o autor:

> 'Ideia ', deve ser aqui entendida num certo sentido platônico, muito comum no falar cotidiano; refiro-me aquele sentido em que dizemos que um homem pegou a ideia de outro homem; em que, quando um homem relembra o que estava

> pensando anteriormente, relembra a mesma ideia, e em que, quando um homem continua a pensar alguma coisa, digamos por um décimo de segundo, na medida em que o pensamento continua conforme consigo mesmo durante esse tempo, isto é, a ter um conteúdo *similar*, é a mesma ideia e não, em cada instante desse intervalo, uma nova ideia (PEIRCE, 2005, p. 46).

Nesse aspecto, fica clara a noção de que o objeto não diz respeito a uma realidade do mundo físico, mas está relacionado, ele próprio, com uma realidade psíquica. Todo signo, para Peirce, não possui existência no mundo exterior, estando sempre condicionado à mente do receptor. Como uma das partes integrantes do signo, o objeto – embora se refira a uma exterioridade na medida em que compõe justamente o elemento do signo que "pressupõe uma familiaridade com algo a fim de veicular alguma informação ulterior sobre esse algo" (PEIRCE, 2005, p. 47-48) – tem a sua ação condicionada, justamente, por esse aspecto. O objeto não é, senão, também uma representação mental.

"Para Peirce, o próprio pensamento é sígnico e o objeto é objeto para um signo-pensamento, pois ele só faz sentido na medida em que serve de objeto para um signo que o interpreta" (ARAÚJO, 2004, p. 55).

Embora vinculado a uma noção que buscava os valores de verdade nos enunciados, também em Frege podemos observar uma separação entre a existência de um referente e o processo de significação, na medida em que, para esse autor, há uma diferença bastante marcada entre se referir a algo e falar significativamente. Como explica Araújo (2004, p. 64-65), Frege desontologiza a linguagem uma vez que "pretende mostrar que é perfeitamente possível designar, falar acerca de algo, sem que esse algo precise, de algum modo, 'existir'".

De acordo com suas próprias palavras, "talvez possa ser assegurado que uma expressão gramaticalmente bem construída (...) sempre tenha um sentido. Mas com isso não se quer dizer que ao sentido corresponda sempre uma referência" (FREGE, 1978, p. 63).

A existência de expressões com sentido, mas desprovidas de referência é exemplificada nos seguintes termos: "as palavras 'o corpo celeste mais distante da Terra' têm um sentido, mas é muito duvidoso que também tenham uma referência. A expressão 'a série que converge menos rapidamente' tem um sentido, mas provadamente não tem referência, já que para cada série convergente dada, uma outra série que converge menos rapidamente pode sempre ser encontrada". É nesse sentido,

portanto, que “entender-se um sentido nunca assegura a sua referência” (FREGE, 1978, p. 63).

A assunção de que sentido e referência são distintos permite com que Frege assuma que a própria estabilidade da referência, dentro desse quadro, não assegura que o sentido da expressão permaneça o mesmo, uma vez que o sentido opera através de diferentes modos de associação subjetivos.

Um dos problemas nesse tipo de abordagem, contudo, está no fato de que Frege estabelece uma ligação entre a presença de um referente e o valor de verdade de uma sentença, restringindo a linguagem a uma análise lógico-semântica. Para Araújo (2004), essa é uma crítica que também poderia ser dirigida a autores como Russell – ao sustentar que algo só pode ser referido ou denotado se puder ser nomeado – ou Kripke – para quem nomear implica um laço de necessidade com o referente.

A crítica à ideia de que a referência representaria um valor de verdade nas expressões exposto no pensamento lógico representacionista de Frege ou na proposta empírico-logicista de Russel levou a uma explosão ainda maior da noção de referente como correspondente a um estado de coisas específico do mundo.

Isso é notório se considerarmos, como Searle, que a referência é um tipo de ato de fala, onde o referente está inserido no espaço contextual de ação. Para Searle, é a enunciação da expressão em um determinado contexto que comunica uma proposição, de forma que uma expressão só pode ter sentido nas suas situações de uso. Consequentemente, será essa situação que irá indicar qual é o referente que está sendo exposto, que permitirá a sua ligação a um referente específico “A referência é um ato de fala e atos de fala são executados pelos falantes no uso das palavras e não nas palavras” (SEARLE, 1969, p. 28).

Ao colocar essa questão, Searle está apontando para o fato de que, em uma situação dialogal, o uso de termos como *lá*, *aqui*, *este* ou *aquele* não tem em si referência alguma que possa ser desvinculada do contexto de sua emissão. A essa constatação, contudo, está articulada uma série de implicações como, por exemplo, o fato apontado por Ricoeur (2000) de que a própria referência enquanto ato performativo sofre uma guinada radical quando é desvinculada das relações de fala e é posta em situações de escrita.

Isso porque se “todas as referências da linguagem oral se baseiam em mostrações, que dependem da situação percebida como comum pelos membros do

diálogo" e, assim, "todas as referências na situação dialógica são, por conseguinte, situacionais", a escrita abala esse mecanismo. E isso na medida em que "os indicadores ostensivos e as descrições definidas continuam a identificar entidades singulares, mas aparece um hiato entre a identificação e a mostração" (RICOEUR, 2000, p. 47).

Em outros termos, "há escrita, quando palavras e frases são postas em disponibilidade, à disposição, quando a referência do enunciado e a identidade do enunciador caem na indeterminação ao mesmo tempo" (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

Há uma libertação da referência na escrita, portanto, da tutela da referência situacional física. A referência só pode ser posta como um mundo aberto pelo texto (ou, mais precisamente, nas descrições postas pelos textos), instaurando, na escrita, a referência de um *como se.* A referência, embora performativa, se torna não-situacional no texto[20].

Se são justamente essas referências *como se* que constroem o mundo, para Ricoeur (2000, p. 49), "o mundo é o conjunto das referências desvendadas por todo tipo de texto, descritivo ou poético, que li, compreendi e amei". E assim, "é esse alargamento do nosso horizonte de existência que nos permite falar das referências descortinadas pelo texto ou do mundo aberto pelas exigências referenciais da maior parte dos textos".

Isso posto, alguns estudos têm preferido trocar a noção de referente pela ideia de um processo de referenciação, uma vez que este termo enfatiza, de uma forma mais contundente, as situações de uso e a falta de estabilidade na correspondência entre a palavra e a coisa. A crítica subjacente aqui se dirige contra os sistemas de pensamento que entendem a linguagem como um simples mapeamento do mundo.

Os processos de referenciação, portanto, são vistos como *construções* e, nesse sentido, "não estão prontos nem na linguagem, que não deve ser vista como um puro código transmissor de mensagens, nem no locutor, visto como sujeito que se limita a representar a realidade através da linguagem" (ARAÚJO, 2004, p. 208).

O referente, portanto, entendido enquanto referenciação, se torna, ele próprio, um processo discursivo e, como tal, um objeto do discurso e não uma entidade em si.

[20] "Para nós, o mundo é o conjunto das referências abertas pelos textos ou, pelo menos por agora, por textos descritivos. É nesse sentido que podemos falar do 'mundo grego'; já não é imaginar o que eram as situações para os que lá viviam, mas designar as referências não-situacionais exibidas pelos relatos descritos da realidade" (RICOEUR, 2000, p. 47).

Um dos exemplos citados por Mondada (2002) para explicar esse processo é o fato de que a *cenoura* passou a ser categorizada como fruta pela União Europeia, em 1991, para que Portugal pudesse exportar sua geleia de cenoura. Essa foi uma medida necessária uma vez que a União Europeia só aceitava geleias à base de frutas.

Isso mostra, para Mondada (2002, p 119), que é necessário assumir que, ao invés de "fundamentar implicitamente uma semântica linguística sobre as entidades cognitivas abstratas, ou sobre os objetos *a priori* do mundo", é preciso "reintroduzir explicitamente uma pluralidade de atores situados que discretizam a língua e o mundo e dão sentido a eles, constituindo individualmente e socialmente as entidades".

Há, portanto, uma oposição clara entre as teorias da linguagem que tomam o referente como uma entidade estável e imputa as imperfeições de correspondência a erros, negligências e insucessos do falante e essa que concebe as instabilidades como próprias da produção linguageira e que procura as estabilizações nas interações individuais e sociais com o mundo, por meio de interações semióticas complexas[21].

Esse breve percurso entre teorias do referente proporciona um vislumbre da complexidade dessa questão mesmo no nível dos signos e das sentenças, de forma que podemos observar que, a partir de diferentes perspectivas teóricas, o referente não diz respeito a um elemento do mundo que é simplesmente apreendido e representado pela linguagem. As diferentes teorias abarcam a noção de que o próprio referente diz respeito a uma construção que é instituída pela prática linguageira.

A substituição da noção de referente pela ênfase nos processos de referenciação nada mais é do que o reconhecimento de que toda realidade é construída historicamente através dos instrumentos de conhecimento e de construção de mundo presentes nas formas simbólicas.

Ora, é dentro desse largo espectro conceitual que podemos posicionar as *narrativas referenciais*. Na medida em que o próprio referente é concebido enquanto processo discursivo, as narrativas referenciais devem ser postas como atividades

[21] Complementarmente a isso, Mondada coloca que "a análise consequente dos processos de referenciação que participam da constituição de um mundo discretizado, dotado de factitividade e fazendo sentido, transforma radicalmente a questão da referência: no lugar de se referir a uma ordem de mundo ideal e universal e à sua nomeação, há a explicitação dos diferentes níveis nos quais a referência é produzida pelos sistemas cognitivos humanos, utilizando uma ampla variedade de dispositivos e de restrições, aqueles das línguas naturais. A entrada é o reconhecimento do papel central das práticas linguísticas e cognitivas de um sujeito 'envolvido', social e culturalmente ancorado, assim como da multiplicidade, mais ou menos objetivada, mais ou menos solidificada, das versões do mundo que elas produzem".

simbólicas cujo aspecto referencial deve ser, ele próprio, circunscrito aos mecanismos a partir dos quais o homem dota o mundo de sentido[22].

Em nível narrativo, a implicação mais radical desse processo é justamente a questão, já aludida, de que os efeitos de referencialidade no texto não são senão, efeito dados *na* e *pela* linguagem ou, em outros termos, da noção de que a realidade produzida em um texto não é senão um efeito produzido pelos códigos padrões de narração utilizados e socialmente reconhecidos.

É a partir dessa perspectiva que podemos tomar as narrativas referenciais como *narrativas performativas*, na medida em que *criam o referente no próprio ato de enunciação*. Como coloca Rancière (1995, p. 7), "escrever é o ato que, aparentemente, não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza".

Nos termos adotados por Certeau (2008, p. 103), isso é possível na medida em que a narrativa referencial assume diversos procedimentos de escrita dos quais podemos resumir no quadro a seguir:

(1) A escrita referencial é sempre uma combinação de elementos do discurso narrativo (que ordena os fatos, dotando-os de sentido), mas cuja finalidade está ancorada no discurso lógico, que busca convencer a respeito da plausibilidade e da verdade das suposições, de forma que é possível descrever um quadro ilustrativo entre o conteúdo e a expansão de um texto da seguinte maneira[23]:

	Conteúdo	**Expansão**
Narração	Série Temporal: A, B, C, D, ...	Sucessividade Temporal: E, C, A, ...
Discurso Referencial	"verdade"	Sucessividade temporal
Discurso Lógico	Verdade das proposições	Silogismo (indução, dedução)

[22] É nesse sentido que, para Rodrigues (1990), a notícia deve ser entendida como um meta-acontecimento discursivo, "uma espécie de acontecimento segundo, provocado pela própria existência do discurso jornalístico". Sendo o acontecimento aquilo que "irrompe acidentalmente à superfície dos corpos como reflexo inesperado, como efeito sem causa, como puro atributo", o sufixo "meta" da expressão ("para além de") escancara o fato de que o acontecimento jornalístico sempre será uma espécie de redescrição, de forma que, ao divulgar o fato, sempre se cria um outro na própria tessitura da narrativa.

[23] Essa tabela está descrita em Certeau, 2008, p. 100. Na tabela original, o termo "discurso referencial" está posto como "discurso histórico", mas, como a argumentação alinhavada por Certeau pode ser estendida para todos os discursos referenciais, optamos pelo termo "discurso referencial".

A narrativa opera a passagem entre uma mera sucessão de eventos para uma sucessividade orientada de acontecimentos[24], de forma que há a supressão de determinados elementos e o realce de outros considerados de maior importância para a argumentação proposta[25]. E, nesse sentido, Certeau concorda com a afirmação de Veyne de que, o acontecimento se configura como um cruzamento de inúmeros itinerários possíveis que são desvelados na narrativa. Usando a metáfora de um mapa, Veyne (1983, p. 53) coloca que a construção das narrativas referenciais não seria essencialmente diferente da construção de itinerários através de um mapa: a partir de pontos previamente selecionados, podem-se construir diversos caminhos ou roteiros possíveis. Isso quer dizer que o verdadeiro está sempre submetido ao tipo de itinerário narrativo que é construído quando se conta uma estória. E, dessa forma, o número de verdadeiros possíveis é igual ao número de itinerários ou de enredos que podem ser construídos a partir do conjunto dos fatos coletados[26]. É a construção de enredo que se torna o ato fundador dos discursos referenciais e, além de recortar o seu objeto especial, é ela também que constitui os fatos como tais. Além disso, é necessário acrescentar que as próprias escalas desse mapa também estão sujeitas a esse trabalho de construção. A própria configuração de enredo já implica, portanto, uma explicação e uma forma específica de argumentação.

---

[24] Para Claude Bremond, um texto deve obedecer a algumas condições prévias para que possa ser considerado uma narrativa. Primeiramente, "onde não há sucessão, não há narrativa", uma vez que se os objetos do discurso são associados apenas por uma contiguidade espacial, estaremos diante de uma mera descrição. Além disso, "onde não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente cronologia", ou seja, apenas uma "enunciação de uma sucessão de fatos não coordenados". Por fim, não existe narrativa quando o interesse humano não está posto, uma vez que "é somente por relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em uma série temporal estruturada" (BREMOND, 1976, p. 114). Esses termos dão conta do que Certeau entende como discurso narrativo.

[25] Para Hayden White, que discute o mesmo tema, é essa a operação que faz a passagem de uma visão ingênua de crônica (que supõe que a simples ordenação dos eventos na sua sequência temporal como princípio suficiente da explicação) para a estória ou narrativa (que dão outros sentidos para as interpretações além da mera seriação). E assim, para um determinado conjunto de eventos "(1) a, b, c, d, e, ..., n", podemos estruturar a narrativa de uma série de maneiras diferentes sem violar a sua ordem cronológica, somente modificando a ênfase explicativa em um determinado ponto da cadeia. Essas estruturações poderiam ser concebidas dos seguintes modos, sendo que a letra maiúscula representa o status privilegiado da força explicativa de um elemento (apud WHITE, 1994, p. 109): (2) A, b, c, d, e, ..., n; (3) a, B, c, d, e, ..., n ; (4) a, b, C, d, e, ..., n, e assim por diante. A urdidura de enredo também pode ser operada a partir "supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante".

[26] "O itinerário que o historiador escolhe para descrever o campo acontecimental pode ser livremente escolhido e todos os itinerários são igualmente legítimos (ainda que não sejam igualmente interessantes). É evidente que é impossível descrever a totalidade do devir e é preciso escolher; também não existe uma categoria particular de acontecimentos (a história política, por exemplo) que seria a história e se imporia à nossa escolha. É, portanto, literalmente verdade afirmar, como Marrou, que toda a historicidade é subjetiva" (VEYNE, 1983, p. 53).

(2) Como desdobramento do processo descrito em (1), a narrativa referencial deve calcar a sua autoridade em um outro espaço: "aquilo que se perde em rigor deve ser compensado por um acréscimo de credibilidade" (CERTEAU, 2008, p. 101). Ora, esse outro espaço é justamente o espaço do conhecimento do outro, na medida em que o saber referencial está calcado sempre na fala de um terceiro, seja esse terceiro um testemunhante, um documento, um especialista. A narrativa referencial constrói a sua autoridade segundo uma "problemática de citação" que aparece como um saber, fazendo surgir, nesse movimento, uma linguagem propriamente referencial que aparece como realidade. Há, portanto, sempre a introdução de um extratexto necessário em toda a narrativa referencial – extratexto esse que funciona como modo de articulação do texto com a sua *exterioridade semântica*, permitindo-lhe "fazer de conta que assume uma parte da cultura e assegurar, assim, uma credibilidade referencial". Mais do que isso, a narrativa referencial "se conta *na* linguagem do seu outro. Brinca com ela. O estatuto da metalinguagem é, pois, o postulado de um 'querer compreender'" (CERTEAU, 2008, p. 102), constituindo-se como um *a priori*.

(3) Mais do que isso, a própria narrativa já cria um lugar a ser ocupado pelo leitor, pois se estabelece a partir de um contrato enunciativo que é posto entre o enunciador e o enunciatário. A própria estrutura do discurso produz um tipo um tipo de leitor que já está "citado, identificado e doutrinado pelo próprio fato de estar colocado na situação da crônica diante de um saber". E, assim, "*organizando o espaço textual, estabelece um contrato e organiza também o espaço social*" (CERTEAU, 2008, p. 103). Mais do que por uma característica positiva do relato, as narrativas ficcionais e as referenciais "distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor. Embora informulado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor" (RICOEUR, 2007, p. 274). O relato referencial é acreditado por antecipação e, portanto, terá tanto mais efetividade quanto alicerçado em efeitos de real articulados em conjunto na narrativa[27].

[27] É nesse sentido que Certeau (2008, p. 103) coloca que a narrativa referencial funciona "como discurso didático e o faz tanto melhor na medida em que dissimule o lugar de onde fala (ela suprime o *eu* do

Em resumo, à constante instabilidade do referente, a escrita referencial contrapõe um mecanismo de escrita que combina a narração ao discurso lógico, articulando a esse uma série de mecanismos que calcam a sua autoridade tanto no discurso de terceiros que confirmam o dito quanto em estratégias de referencialidade que posicionam o leitor já diante de uma mensagem afiançável.

Ao construir o acontecimento no ato mesmo de sua enunciação, a narrativa referencial se ancora sobre um discurso que está "semanticamente saturado (não tem mais falhas da inteligibilidade), comprimido (graças a uma diminuição máxima do trajeto e da distância entre os focos funcionais da narrativa) e fechado (uma rede de catáforas e de anáforas assegura incessantes remetimentos do texto a ele mesmo, enquanto totalidade orientada)" (CERTEAU, 2008, p. 103).

Na perspectiva de Certeau, o ato escriturário pode ser tomado mesmo como um rito de sepultamento para o acontecimento – na medida em que fornece ao fenômeno já morto uma representação – e, mais do que isso, como o articulador de uma função simbolizadora, como o instalador de uma demanda, na medida em que incute no relato sempre um *dever fazer* ou um *dever crer*.

E é também nesse sentido que toda narrativa referencial passa sempre um processo de semantização do acontecimento, calcado nesses mecanismos expostos por Certeau, na medida em que, a todo ato de escrita corresponde sempre a atribuição de um sentido.

O movimento de semantização da narrativa, em resumo, é um processo de escrita implicado para além do imperativo da cronologização. Ele diz respeito não tanto aos elementos que formarão a narrativa, mas sim, a um movimento de escrita comporta também os elementos do discurso lógico, de forma que a verificabilidade atribuível aos seus enunciados se estrutura a partir de uma série de silogismos que determinam a maneira de exposição através de induções e deduções (CERTEAU, 2008). A semantização do material coletado, portanto, efetua a passagem dos elementos descritivos para um encadeamento sintagmático dos enunciados.

Trata-se de uma perspectiva que também é posta por outros autores e é nesse sentido que, para Charaudeau (2006), o acontecimento jornalístico se configura apenas

---

autor), ou se apresente sob a forma de uma linguagem referencial (é o 'real' que lhes fala), ou conte mais do que raciocine (não se discute um relato) e na medida em que tome os seus leitores lá onde estão (ela fala sua língua, ainda que de maneira melhor e melhor do que eles)".

após a passagem por um processo *evenemencial*[28], ou seja, por um por um mecanismo que transforma os acontecimentos que podem ter alguma ancoragem no mundo físico em outra coisa que não uma mera adequação imagética ao referente.

Também é nisso que se ancora Sodré (2009, p. 71) ao se referir à noção de que o fato, nas narrativas jornalísticas, é sempre construído a partir de uma combinação complexa entre os elementos que foram coletados e os aportes do imaginário constituído. Para esse autor, para um evento virar notícia, não é tão importante o aspecto "novidadeiro" que ele apresenta, mas sim, o quanto esse acontecimento é *marcado* no imaginário. "Para nós, o verdadeiro traço em comum entre o homem que morde o pitbull e o pitbull que morde o homem (...) é a marcação (semiótica, cultural) do fato". O termo "marcado", portanto, diz respeito aos eventos que são suporte de uma carga de valoração simbólica e aludem, nesse sentido, ao ato escriturário descrito por Certeau[29].

É também nessa linha que, para Quérè (2006), não se pode falar em "acontecimentos em si", mas apenas em "acontecimentos sob descrição". E isso porque – entendido como algo que irrompe, perturbando a normalidade do tecido social –, na linha proposta por Quérè, o acontecimento deve ser posto em termos de sua capacidade de explicação desse tecido social, na medida em que sua descrição é capaz de instaurar agenciamentos coletivos, alocando as pessoas e as situações em sínteses explicativas.

Mais do que isso, para Quérè, é necessário resgatar o aspecto hermenêutico do acontecimento, na medida em que, a partir disso, é possível libertar-se de muitas das premissas de compreensão usual dos eventos, especialmente, a do atomismo, reinstaurando o evento à trama a qual pertence e para a qual contribui, realocando o acontecimento em seu todo significativo.

E esse todo é obtido não apenas pela narrativa, mas sim, pelo cruzamento e desdobramento das diferentes composições de intriga que são postas na esfera pública, bem como a partir dos diferentes modos individuais de atribuição de sentido.

---

[28] O termo *evenemencial*, derivado do francês événement, não possui uma tradução literal para o português. Ele pode ser aproximado da palavra "acontecimento" (de forma que muitos autores utilizam mesmo o termo "processo acontecimental"), porém, optamos por manter a grafia francesa uma vez que a palavra sugere não um acontecimento enquanto tal, mas sim, um *acontecimento já narrado*.

[29] Sob a perspectiva dos discursos, é com esse raciocínio que Van Djik (1980, p. 248) chama a atenção para o fato de que a novidade presente nos relatos jornalísticos é somente "a ponta de um iceberg de pressuposições e, em consequência, da informação previamente adquirida". E, nesse sentido, a produção noticiosa envolveria "grandes quantidades de informação estruturadora, repetida e coerente, que sirva como base para ampliações mínimas e outras mudanças em nossos modelos do mundo".

Desse modo, a esfera pública não pode ser tomada como uma mera encenação da discussão generalizada, mas deve ser posta sim, em seus termos praxiológicos, ou seja, como uma forma, um espaço cujo conteúdo é construído no próprio momento das enunciações. Ao levar em consideração o jogo recursivo de seu conteúdo, trata-se mesmo de considerá-la como uma potência formante, como um produto das práticas que produz e condiciona, estruturando as ações das quais emerge.

E, nessa perspectiva, Quérè pontua que, embora diversos autores tenham se esforçado em denunciar a degradação do acontecimento nos dispositivos midiáticos a partir de uma queda da experiência, um exame mais aprofundado desses termos atenua essa aspecto, na medida em que a trama do acontecimento diz respeito a uma trama muito mais complexa do que a mera narrativa posta nos dispositivos midiáticos – estando relacionada mesmo com uma refundação contínua do corpo social.

A escrita, nesse aspecto, reimergindo em direção ao leitor, deve ser reinserida em seu todo social.

Em relação a esses autores, a originalidade do pensamento certeauniano está em inserir essas problemáticas vinculadas ao trabalho da escrita ao complexo formado pelo lugar social e pela prática de uma determinada atividade simbólica. A escrita da reportagem jornalística enquanto um gênero do discurso não pode ser desvinculada do conjunto mais amplo dos problemas que envolvem a constituição de valores internos a um grupo profissional específico (o seu lugar social) e as práticas profissionais consideradas validadas por esse grupo (o seu trabalho prático).

A escrita jornalística, sob essa perspectiva, é um ato performativo (pois constrói o seu referente à medida que o enuncia) alicerçada em um determinado lugar social que garante o seu crédito imaginário com o real a partir das práticas de pesquisa e de apuração consideradas legitimadas pelo grupo profissional mais amplo e que são reconhecidas pelos leitores – práticas essas que, por sua vez, delimitam as possibilidades estéticas que o narrado pode assumir (não se escreve sobre dados numéricos em uma cultura profissional que não considera o procedimento estatístico como uma prática validada de apuração).

Ao analisarmos os diferentes registros históricos que marcaram mudanças nos aspectos formais das narrativas jornalísticas no século XX, podemos ver de maneira bastante clara as intersecções que o lugar social e as práticas correntes tiveram com o

arranjo da escrita e da urdidura de enredo. Ou, em outros termos, nos processos formais de semantização do acontecimento jornalístico em seu processo evenemencial.

Conforme detalharemos nos capítulos seguintes, as primeiras revistas brasileiras não costumavam utilizar as vozes das fontes na composição da reportagem, de forma que todo relato se fiava na figura do repórter como testemunha do ocorrido e prova material da veracidade deste. É apenas bem mais tarde, em meados da década de 1930, que as vozes de outras testemunhas começam a aparecer na escrita, impulsionados por um novo conjunto de valores em torno da prática jornalística, bem como por novas metodologias de apuração. Assim como é apenas em um período posterior, que pode ser posicionado a partir do final da década de 1950, que as reportagens começam a se preocupar com números, estatísticas, evidências científicas e vozes de especialistas.

Essas mudanças textuais são testemunhas de uma mudança nos valores profissionais norteadores e dos próprios termos em que era constituída uma *expertise técnica* alicerçada em práticas de apuração consideradas validadas pelo grupo profissional mais amplo[30].

1.3. Um código: lugar de intersecção das problemáticas que envolvem o lugar social, a prática e a escrita

Diante do exposto, fica evidente o fato de que, para estudarmos como a narrativa jornalística de revista mudou no decorrer do século XX, a partir das modificações nos códigos compartilhados de narração, buscando, a partir disso, as diferentes estratégias de semantização utilizadas pelos jornalistas ao longo do tempo, é necessário levar em consideração não a narrativa como um elemento isolado, mas como um ponto nodal de articulação das problemáticas que envolvem a constituição de um lugar social, de uma prática e de uma escrita.

Na qualidade de tripé articulador das práticas referenciais, é evidente o modo como as mudanças nos valores jornalísticos e em suas práticas cotidianas de apuração levam a reorganizações no nível narrativo.

Como afirmam muitos autores – e, entre eles, talvez um dos mais enfáticos acerca dessa questão seja Hayden White (2008, p. 11) – as narrativas referenciais não

[30] Trata-se de uma discussão que não está de todo ausente hoje e que pode ser mencionada, por exemplo, em casos de reportagens recentes que usam as redes sociais como fonte primária das notícias. Se tal prática acontece, isso se deve a um reposicionamento dos valores jornalísticos em voga (que a coloca dentro das fronteiras do aceitável) e tem consequências visíveis na escrita e estruturação do relato, que passa a ter que considerar um elemento ausente nas reportagens escritas até então.

são mais do que “estruturas verbais na forma de um discurso narrativo em prosa”, o que implica assumir – além de certo caráter fictício que permeia todas as suas reconstruções de mundo – a sua sujeição a *modelos de narração específicos* que dependem, em última análise, da natureza das *preconcepções poéticas e de estilo*.

Essas preconcepções – que limitam a liberdade narrativa antes da escrita de qualquer texto em específico – estão vinculadas ao desenho de um lugar social (e, portanto, aos *saberes* e *valores profissionais* que marcam a hierarquia entre as boas e as más estórias contadas, definindo mesmo a partilha entre os procedimentos de escrita adequados) bem como de uma prática (como compositora dos próprios métodos rotinizados de trabalho e de composição do material).

Uma vez que o jornalismo não pode nunca ser separado da construção de uma escrita – entendida, aqui, como uma organização de significantes em torno de um evento que conduz da prática ao texto (CERTEAU, 2008) – os artefatos jornalísticos estão mesmo sujeitos a uma determinada estruturação narrativa do discurso.

Para Certeau (2008, p. 102), as narrativas referenciais se constroem sobre certo número de postulados epistemológicos que dizem respeito à “necessidade de uma semantização referencial, que lhe vem da cultura”, à “transcritibilidade das linguagens já codificadas, das quais se faz o intérprete” e à “possibilidade de construir uma metalinguagem” através de uma ordem de citações que garanta a essa narrativa um valor de verdade, garantindo a sua credibilidade referencial.

Ora, todos esses elementos não dizem respeito a uma propriedade que pode ser encontrada nos textos particulares, mas sim, estão ligados a postulados virtuais que se atualizam de diferentes maneiras em textos específicos. Nesse sentido, podemos dizer que a narrativa não se constitui meramente como a representação de uma série de acontecimentos por meio da linguagem, mas sim, que ela está sujeita mesmo a uma estruturação que obedece a determinados conjuntos de regras inscritos nos sistemas culturais. Nesse sentido, o narrar nunca é livre. Saber narrar implica um domínio de elementos virtuais que se atualizam em um texto específico.

E é aqui que nos encontramos com a noção de *código*. Ele é o elemento chave que nos permite articular o reconhecimento de que, apesar do imenso número de narrativas presentes no mundo, é impossível escrever uma estória sem recorrer a um sistema implícito de unidades e regras (BARTHES, 1976).

Desde os primeiros estudos de Retórica e de Estilística já estava pressuposta a noção de que os elementos que levavam ao convencimento ou à expressão estética de um texto não eram propostos enquanto originalidade pelo autor, mas sim, que estavam ancorados em regras que estão em estado de potencialidade e que se atualizam em textos específicos – muito embora o entendimento em torno de quais são essas virtualidades, bem como a respeito dos diversos entremeios a partir dos quais elas se combinam e se atualizam difiram radicalmente através das diversas linhas teóricas.

Mesmo nas teorias vinculadas ao discurso e ao contrato de comunicação também estão pressupostos elementos pré-textuais que se atualizam em um discurso específico. Na medida em que "a situação de comunicação constitui o quadro de referência ao qual se reportam os indivíduos de uma comunidade social quando iniciam uma comunicação" (CHARAUDEAU, 2006, p. 67), todo o quadro de representações sociais e de regulação das práticas coletivas, bem como as pressuposições em torno do lugar do autor e do destinatário se enquadram como potencialidades que irão se materializar em textos concretos.

Uma vez articulada a noção de que a narrativa jornalística comporta os elementos virtuais ligados ao tripé "lugar social – prática – escrita", é necessário, portanto, entender os mecanismos a partir dos quais esses elementos virtuais se atualizam em narrativa.

Essa será a temática que trataremos no segundo capítulo. Embora a Análise Estrutural da Narrativa seja um dos campos mais recorrentemente utilizados nos estudos em comunicação para descrever os mecanismos a partir dos quais os elementos virtuais se atualizam em narrativa, alinhavaremos a noção de que ela não é adequada para que possamos analisar as mudanças que a narrativa da reportagem jornalística em revista sofreu no século XX exatamente porque o modelo estrutural, ao valorizar as relações internas ao sistema narrativo, não está preocupado com os outros mecanismos de atribuição de sentido ligados ao lugar social e a prática. Como esses elementos estão sempre coadunados à escrita, eles se tornam propulsores de mudanças na amarração textual que não podem ser ignorados.

É necessário, portanto, a adoção de um modelo que leve em conta as diversas problemáticas articuladas na narrativa jornalística tais como a hierarquização dos valores da comunidade profissional que desenham o lugar social de seu pronunciamento, as mudanças na *práxis* e no campo dos saberes articulados, a

dependência e a instabilidade em relação ao referente, os mecanismos de construção de autoridade, bem como a construção de lugares no texto que posicionam o leitor em determinados papéis enunciativos, retornando, ao seu lugar no todo social.

Nesse contexto, traremos as teses de Ricoeur acerca do funcionamento das três mímesis compostas no tecer narrativo. É justamente a partir do entendimento de que as narrativas podem ser definidas como a atualização de uma série de elementos pré-textuais ligados a esquematismos simbólicos da ação e a agenciamentos culturais de ordem diversas que estão em potencialidade antes de sua materialização em um texto determinado, que Ricoeur equacionaliza o funcionamento mimético de um texto nas narrativas referenciais.

Apenas depois disso é que poderemos proceder a uma análise da noção de código propriamente dito – como arcabouço teórico-metodológico central no presente trabalho – e, especialmente, à releitura que Roland Barthes deu a esse conceito em *S/Z* – leitura esta que também, por sua vez, opõe-se aos postulados da análise estrutural.

CAPÍTULO 2

O JORNALISMO COMO NARRATIVA:

A ATUALIZAÇÃO DE ELEMENTOS VIRTUAIS EM TEXTO

Uma das grandes contribuições trazidas pela Análise Estrutural da Narrativa foi justamente a explicitação de que a arrumação dos fatos em estória não é um procedimento natural, evidente ou livre: ele está sujeito, a todo o momento, a estruturas pré-determinadas de narração que moldam as estórias, de forma que o que importa não é uma obra em particular, mas sim, as virtualidades do discurso literário que se atualizam dentro de uma estória específica, ao mesmo tempo, perpassando o conjunto de todas as obras escritas.

É nesse sentido que, no seu livro seminal sobre o assunto, Propp (2001) coloca que, tomando-se o termo morfologia como o estudo das formas, é possível entender a narrativa também sob essa perspectiva, estabelecendo-se os moldes e as leis que regem a sua disposição com a mesma precisão com que isso já era feito para as formações orgânicas.

O entendimento de que as narrativas jornalísticas se constituem enquanto articulação de uma série de elementos pré-textuais que se materializam em um texto específico é fundamental para que possamos entender o funcionamento do código narrativo como um articulador de sentidos pré-textuais atuantes nas estórias contadas pela imprensa. Surge, contudo, um problema quanto à aplicação desse modelo no caráter *histórico* da montagem das narrativas. Ao se preocupar com as relações internas ao sistema, o modelo estrutural articula esquematismos que expulsam a temporalidade da análise.

A busca por estruturas profundas que se manifestam na superfície narrativa do modelo estrutural está posta em uma ambição “de fundar a perenidade da função narrativa em regras do jogo subtraídas à história”. E assim, “se, por seu estilo de tradicionalidade, a função narrativa pode reivindicar a perenidade, é preciso fundar esta última em inunções acrônicas. Em suma, é preciso trocar a história pela estrutura” (RICOEUR, 2010b, p. 51).

Para entender as mudanças na narrativa da reportagem jornalística em revista, portanto, é necessário adotar um outro modelo de atualização de unidades virtuais. Para que possamos alinhavá-lo, contudo, é necessário esmiuçar os termos propostos, em uma

tentativa de coadunação dos ganhos trazidos pela análise estrutural com os elementos de atualização que não se mantenham cerrados no modelo semiótico. Nesse sentido, a perspectiva de Paul Ricoeur sobre o funcionamento das três mímeses na montagem narrativa é interessante, na medida em que incorpora, enquanto virtualidade que se atualiza, os elementos do tripé certeauniano "lugar social – prática – escrita", em uma proposta que insere historicidade na estrutura.

Se todo discurso produzido – e toda estória contada – sempre carrega as marcas de seu lugar de produção, é, sobretudo, sobre essas marcas que o trabalho de Ricoeur se estrutura e, como tal, tem a vantagem de mostrar como a mudança em determinadas condições históricas (vinculadas aos campos práticos de ação) pode levar a mudanças nos próprios códigos padrões de narração.

Para isso, portanto, é necessário esmiuçar o modelo estrutural e a discussão estabelecida por Ricoeur, bem como o modelo proposto, então, pelo autor. É somente a partir desse conjunto de pressupostos que poderemos entrever os contornos que Barthes confere à noção de código em *S/Z* e o seu modo de aplicação para a análise das mudanças narrativas no jornalismo de revista.

1.1. O modelo da Análise Estrutural da Narrativa:

Ao enorme conjunto de estórias contadas no mundo, a análise estrutural da narrativa contrapôs um modelo audacioso: a fundamentação da narrativa não nas singularidades de sua composição, mas na construção de modelos de descrição compostos por subclasses postas em relação que se repetem na diversidade das narrativas.

Fundamentada na órbita da linguística – "indo da vaga analogia á estreita homologia" (RICOEUR, 2010b, p. 53) – essa linha compartilha com ela a noção de que em toda a construção da linguagem é sempre possível separar o código da mensagem, de forma que o código, enquanto construção sistemática e estruturada, é o elemento de destaque para o entendimento do funcionamento lógico da linguagem. Ele funciona como um pressuposto virtual que se atualiza em cada mensagem e, como tal, é formado por um conjunto de unidades que compõem um sistema, com seu conjunto de regras internas e estruturadas segundo a regra do valor (cada elemento vale pela relação estabelecida com os demais componentes do sistema).

Em outros termos:

> Dizer que a língua é sistemática significa admitir que seu aspecto sincrônico, ou seja, simultâneo, pode ser isolado de seu aspecto diacrônico, ou seja, sucessivo e histórico. Quanto à organização sistemática, ela pode por sua vez ser dominada, se for possível reduzi-la a um número finito de unidades diferenciais de base, os signos do sistema, e estabelecer o conjunto combinatório das regras que engendram todas as relações internas (RICOEUR, 2010b, p. 52)[31].

Em sua fase estruturalista, Barthes (1976, p. 24) chega mesmo a afirmar que "já não é mais possível conceber a literatura como uma arte que se desinteressa de toda a relação com a linguagem" uma vez que "a linguagem não cessa de acompanhar o discurso estendendo-lhe o espelho de sua própria estrutura". O espelhamento entre as estruturas da linguagem e as estruturas da narrativa, portanto, dentro do modelo estrutural, opera de forma que "a homologia que se sugere aqui não tem apenas um valor heurístico: implica numa identidade entre a linguagem e a literatura" (BARTHES, 1976, p. 24).

Esse é um dos pontos do pensamento de Barthes que sofrerá uma mudança radical em seus livros posteriores, especialmente em *S/Z*, como nos esforçaremos por mostrar no capítulo 3. O que é importante salientar por hora, é essa homologia marcantemente posta entre o sistema proposto por Saussure para analisar a linguagem e o sistema de atualizações de código em narrativa aludido no modelo da análise estrutural da narrativa.

Ora, essa homologia pode ser exposta a partir da noção de que "a narrativa apresenta a mesma combinação que a língua entre dois processos fundamentais: a articulação e integração", ou seja, entre a forma (que produz unidades por segmentação) e o sentido (que reúne essas unidades em unidades de nível superior) (RICOEUR, 2010b, p. 55).

Apesar das diferenças implicadas nos diversos modelos que foram propostos, fica claro porque o modelo da análise estrutural é atemporal, uma vez que a sua base impõe uma análise que é a-histórica. Todo o modelo está assentado sobre um conjunto de premissas que, como explicita Ricoeur (2010b), eliminou a história em prol da estrutura.

---

[31] Ricoeur (2010b, p. 53) acrescenta que, "sob essas condições, uma estrutura pode ser definida como um conjunto fechado de relações internas entre um número finito de unidades. A imanência das relações, quer dizer, a indiferença do sistema com relação à realidade extralinguística, é um corolário importante da regra de fechamento que caracteriza uma estrutura".

Isso porque o modelo estrutural, se seguirmos a crítica de Ricoeur (2000, p. 14), ele está alicerçado sobre uma "recessão do problema do discurso", no sentido dado por Benveniste, nos estudos de linguagem, no sentido de que a preocupação recai na língua enquanto estrutura e sistema e não enquanto usada. O preço pago pelas contribuições de Saussure à linguística, para Ricoeur, foi um achatamento radical do evento linguístico para que a primazia do sistema pudesse ser mantida como ferramenta de análise.

Ora, essa primazia pode ser detectada nos próprios termos da distinção entre *langue* (como conjunto de códigos) e *parole* (como discurso em ato) e se desdobra em todas as outras dicotomias propostas no modelo saussuriano. Ao propor que uma mensagem é individual e o seu código é coletivo ou, ainda, que uma mensagem é intencional ao passo que o código é anônimo e despido de intencionalidades – na própria medida em que uma mensagem é arbitrária e contingente enquanto o código é sistemático e compulsório para uma determinada comunidade – é possível observar como a mensagem e o código pertencem à temporalidade de maneiras muito diferentes: "uma mensagem é um evento temporal na sucessão de eventos que constituem a dimensão diacrônica do tempo, ao passo que o código está no tempo como um conjunto de elementos contemporâneos, isto é, como um sistema sincrônico" (RICOEUR, 2000, p. 15).

A ênfase nos elementos sincrônicos da linguagem, nesse sentido, põe entre parênteses "a mensagem por mor do código, o evento por mor do sistema, a intenção por mor da estrutura e a arbitrariedade do ato pela sistematicidade das combinações dentro de sistemas sincrônicos" (RICOEUR, 2000, p. 15)[32].

Todo o funcionamento do código se desvincula do tempo, na medida em que a abordagem sincrônica ganha primazia em relação à diacrônica, sob o pretexto de que os sistemas são mais inteligíveis do que o devir. Mesmo quando a alteração no estado de coisas é admitida, a história desse devir é posta sempre em termos de modificações no

[32] As diversas aplicações do modelo estrutural de Saussure para além de seu lugar de nascimento na linguística foram decisivas, na visão de Ricoeur, para que o problema do discurso ficasse, durante muito tempo eclipsado e posto em segundo plano nos estudos da linguagem. Se, originalmente, o modelo deveria ser aplicado apenas às pequenas unidades discretas dos sistemas fonológicos, ocorreu, no entanto, "uma extensão decisiva com a aplicação do modelo estrutural a entidades linguísticas mais amplas do que a frase e também a entidades linguísticas semelhantes aos textos da comunicação linguística. No tocante ao primeiro tipo de aplicação, o tratamento dos contos pelos formalistas russos, como V. Propp, assinala uma viragem decisiva na teoria da literatura, especialmente no que se refere à estrutura narrativa das obras literárias" (RICOEUR, 2000, p. 16).

sistema, de forma que é necessário analisar primeiro os estados sincrônicos dos sistemas, para, então, em seguida cotejá-los.

Para que esse problema possa ser posto é necessário, antes de tudo, ter em conta a questão da importância do valor na estrutura linguística. Uma vez que o sistema é sempre composto por um conjunto finito de entidades, a sua constituição é dada pelo conjunto de relações que é estabelecido entre os elementos.

Em outros termos, "a posição paradigmática dos sistemas constituídos por conjuntos finitos de entidades discretas reside na capacidade combinatória e nas possibilidades quase algébricas que pertencem a tais conjuntos" (RICOEUR, 2000, p. 17).

Nesses termos, uma entidade não significa nada em si, sendo determinada mesmo pela oposição que essa estabelece em relação às outras unidades que são componentes do sistema[33]. O valor é o que determina a entidade, de forma que ela não pode ser entendida fora da forma oposicional posta no interior do próprio sistema.

Mais do que isso, todas as relações são mesmo imanentes ao sistema, de forma que se lida, o tempo todo, com sistemas fechados. É nesses termos que qualquer mudança operada em um dos elementos do sistema implica na alteração de todo o conjunto, no sentido em que é o próprio sistema de valores e relações internas que é atingido.

> A definição de signo dada por Saussure implicava já este postulado: em vez de se definir pela relação externa entre o signo e uma coisa, relação essa que tornaria a linguística dependente de uma teoria das entidades extralinguísticas, o signo define-se por uma oposição entre dois aspectos que se inserem ambos dentro da circunspeção de uma ciência única (...) [A linguagem] constitui um mundo próprio, dentro do qual cada elemento se refere apenas a outros elementos do mesmo sistema, graças à ação recíproca das oposições e diferenças constitutivas do sistema (RICOEUR, 2000, p. 18).

Se, nessa proposta, o estudo da linguagem está ligado a uma reflexão acerca dos elementos que compõem um sistema autossuficiente de relações internas, fica bastante claro como a análise estrutural está comprometida com um modelo de pensamento que se desvincula do tempo.

[33] "Como Saussure disse, num sistema de signos, há apenas diferenças, mas não uma existência substancial. Esse postulado define as propriedades formais das entidades linguísticas opondo-se aqui a formal a substancial, no sentido de uma existência positiva autônoma das entidades em jogo na linguística e, em geral, na semiótica" (RICOEUR, 2010, p. 17).

A subordinação do aspecto temporal da narrativa a seu estatuto acrônico correspondente pode ser visto mesmo no trabalho fundador de Vladimir Propp acerca da morfologia do conto maravilhoso, mesmo com todas as diferenças que podem ser alinhavadas entre o modelo estrutural e o formalista.

Para Propp (2001, p. 12), é possível mesmo estabelecer uma classificação taxinômica dos elementos integrantes da estrutura narrativa, de forma que, para ele, "a classificação é uma das primeiras e principais etapas da investigação. Basta lembrar a importância que teve para a Botânica a primeira classificação científica de Lineu. Em nossa ciência, porém, encontra-se no período anterior a Lineu".

A partir dessa tentativa de sistematização taxonômica das partes componentes do conto russo, é possível alinhavar duas características principais de sua obra, a saber: (1) o fato de que "os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções dos personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto"; e (2) "o número de funções dos contos de magia conhecidos é limitado" (PROPP, 2001, p. 17).

Ou seja, apesar das inúmeras aparências possíveis que um conto possa assumir, os componentes básicos de sua constituição são sempre finitos. É nesse sentido que é possível que o autor alinhave 31 funções que se combinam, sempre em uma mesma sequência, para a composição da narrativa do conto russo[34].

A essa visão taxonômica da estrutura, no entanto, Propp acrescenta ainda a concepção orgânica da estrutura, derivada de Goethe, de forma que, em um artigo intitulado "Estudo Estrutural e Histórico do Conto de Magia", escrito como uma resposta às críticas que Lévi-Strauss fez ao seu trabalho, Propp critica a edição inglesa de seu livro, justamente, por ter eliminado as citações de Goethe que o autor colocou na abertura aos capítulos de seu livro – Goethe fornece, ao todo, cinco epígrafes para sua obra.

Segundo Propp (2001, p. 134), "todas estas epígrafes foram tiradas daquela série de trabalhos de Goethe reunidos por ele sob o título genérico de *Morfologia*, bem como de seus diários, e tinham por finalidade expressar o que não fora dito no próprio livro".

[34] As 31 funções são, a saber: afastamento, proibição, transgressão, interrogatório, informação, fraude, cumplicidade, dano, mediação, decisão do herói, partida, designação de prova, enfrentamento da prova, recebimento de adjuvante, deslocamento espacial instantâneo, combate, estigma, vitória, reparação, regresso, perseguição, salvamento, chegada do incógnito, falso herói, designação de tarefa difícil, solução, revelação do herói, desmascaramento do falso, transfiguração, castigo, casamento.

A inserção de Goethe em seu trabalho, segundo o próprio autor, tinha uma finalidade bastante específica: a de situar o termo “morfologia” não tal como o utilizado nos manuais de botânica (ligados à sistemática) nem tal como posto nos tratados gramaticais (como mera classificação), mas sim, a partir dos contornos dados por Goethe.

Segundo a leitura de Propp (2001, p. 135) da obra de Goethe, “o coroamento de toda ciência é a descoberta de leis. Onde o empírico-puro não vê senão fatos desligados, o empírico-filósofo vislumbra o reflexo de uma lei”. E assim, “eu percebi uma lei dentro de um campo bem modesto: um dos tipos e conto popular; mas já então parecera-me que a descoberta dessa lei podia ter uma significação mais geral”.

Da mesma forma que Goethe, portanto, buscava a formulação de leis por detrás de determinadas séries de repetição encontradas na natureza, a busca de Propp é a de leis capazes de descrever a repetição dos fenômenos, bem como a causa da repetição, no que concerne aos contos populares russos:

> Essas epígrafes também devem expressar uma outra coisa: o reino da natureza e o reino da atividade humana não estão separados. Existe algo que os une; há certas leis comuns a ambos, que podem ser estudadas com métodos semelhantes. Esta ideia, então apenas confusamente delineada, encontra-se hoje na base daquelas pesquisas de métodos exatos no campo das ciências humanas. Eis um dos motivos pelas quais os estruturalistas me defenderam.

Mas, mais do que isso, no que diz respeito a essa significação mais geral, é necessário levar em consideração que, assentada no modelo goethiano, o estudo das leis diz respeito, principalmente, ao estudo das transformações dos elementos que se repetem. O objeto de pesquisa, nesse sentido, não é estático, sendo caracterizado mesmo por uma série contínua de transformações.

Não é por acaso que Propp (2001, p. 20) escolhe, como abertura para o capítulo II de seu livro, Método e Material, a seguinte epígrafe de Goethe: “eu estava absolutamente convencido de que o tipo geral, *fundado em transformações*, passa através de todas as substâncias orgânicas”.

Na perspectiva da narrativa, esse princípio geral tomou a forma da seguinte proposição na obra de Propp: o conto maravilhoso russo, não obstante suas diversas formulações, nos é apresentado como a *metamorfose contínua de um tipo primitivo de composição* – se entendermos por composição uma entidade singular feita a partir da

sucessão de funções genéricas. Todos os contos teriam sido derivados desse conto primordial que, embora não exista empiricamente, mostra a estruturação da narrativa.

De acordo com a explicação de Schnaiderman *et alii* (2010, p. 13), essa filiação "deixa entrever que os diferentes personagens formam um mesmo personagem. Analogamente, na perspectiva morfologista e transformista da unidade do plano de composição, todos os animais são um mesmo animal e todas as plantas conhecidas formam uma única planta".

Ora, é justamente essa perspectiva herdada de Goethe que faz com que ainda se conserve, na perspectiva de Propp, certo caráter cronológico.

A crítica de Ricoeur ao modelo de Propp, não obstante isso, se estrutura, no entanto, justamente em certo desencaixe que pode ser percebido entre as duas heranças reivindicadas por Propp: "a resistência da concepção orgânica e teleológica da ordem, ao estilo de Goethe, ante a concepção taxinômica e mecânica do encadeamento das funções, ao estilo de Lineu" expulsam a historicidade da narrativa, de forma que a temporalidade aparece apenas como cronologização e encadeamento.

A desvinculação da história também é reafirmada na distinção que Propp faz entre o plano da narrativa ou do enredo (da estória) e o plano da composição[35]. E eis aqui que nos encontramos com o ponto de seu trabalho que mais foi utilizado pela análise estrutural. Para o autor, é possível desvincular esses dois planos na medida em que "a mesma composição pode estar na base de muitos enredos e, por outro lado, muitos enredos têm por base a mesma composição" (PROPP, 2001, p. 138), tomando por composição o conjunto das funções genéricas. E assim, "a composição é um fator estável, o enredo, variável".

E, portanto, "a composição não possui existência real na mesma medida em que no mundo das coisas não existem aqueles conceitos gerais que se encontram somente na consciência do homem. Mas é precisamente graças a esses conceitos gerais que nós

[35] O exemplo dado por Propp é bastante esclarecedor quanto a essa questão. De acordo com o autor (2001, p. 138), "suponhamos que um dragão rapte a filha do czar. Este pede auxílio, e o filho de um camponês decide ir procurá-la. Parte, e no caminho encontra uma velha que lhe propõe tomar conta de um grupo de cavalos selvagens. Ele consegue, e a velha presenteia-o com um dos cavalos, que o leva até uma ilha onde se encontra a princesa raptada. O herói mata o dragão, e regressa. O czar o recompensa, casa-o com sua filha. Isto é o enredo do conto. A composição, entretanto, pode ser delineada do modo seguinte: acontece uma desgraça qualquer; é pedido auxílio ao herói, ele parte para a busca. No caminho encontra alguém que o submete a uma prova e o recompensa com um objeto mágico; graças a este objeto mágico ele encontra o que procura. O herói retorna e é recompensado. Isto é a composição do conto".

conhecemos o mundo, descobrimos suas leis e aprendemos a governá-lo" (PROPP, 2001, p. 138).

É essa distinção entre a narrativa e o código que funda a base do modelo estrutural da narrativa. No entanto, se ainda havia um aspecto de cronologização, de temporalidade na perspectiva do formalista russo, a perspectiva estrutural se esforçará, justamente, em apagar tanto quanto possível o caráter histórico da narrativa.

Assentado na tripla influência representada pela Fenomenologia da Percepção de Merleau-Ponty, pela tradição saussuriana e pelo estudo estrutural do mito e do folclore de Vladimir Propp e Claude Lévi-Strauss (NEF, 1977), a análise da narrativa proposta por Algirdas Julien Greimas também diz respeito à interconexão entre os códigos sincrônicos presentes no ato de contar estórias.

Para Greimas (1977, p. 195), o discurso, se considerado no nível de sua superfície, aparece como "um desdobramento sintagmático salpicado de figuras polissêmicas, carregadas de virtualidades múltiplas, reunidas frequentemente em configurações discursivas contínuas ou difusas". Não obstante isso, é possível observar que o esquema actancial de Greimas não se apresenta como meramente estático, uma vez que o autor leva em consideração o fato de que, mais do que uma mera junção entre as estruturas narrativas e os papéis temáticos, ele é o "lugar de investimento destes papéis, mas também de sua transformação, pois o fazer semiótico, que opera no quadro dos objetos narrativos, consiste essencialmente no jogo de aquisições e de desperdícios, de substituições e de trocas de valores, modais ou ideológicos".

Essa mudança, no entanto, não é contemplada dentro dos próprios quadros a partir dos quais se estrutura. Para Ricoeur, a tentativa de sistematização da narrativa de Greimas é ainda mais radical do que a sua predecessora, na medida em que se ancora na "ambição de construir um modelo rigorosamente acrônico". E isso porque, a partir desse modelo, a vinculação com a proposta de Saussure se torna explícita e, seguindo o linguista Lucien Tesnière - "segundo o qual a frase mais simples já é um pequeno drama implicando um processo, atores e circunstâncias" (RICOEUR, 2010b, p. 78) – o esquema actancial já está enraizado em uma estrutura que se propõe como homóloga da própria língua.

Mais do que isso, ao fundamentar-se na estrutura da língua, o esquema actancial "apresenta um caráter de limitação e de fechamento que convém à pesquisa sistemática", de forma que é "tentador extrapolar da sintaxe do enunciado elementar à

do discurso, em virtude do axioma de homologia entre língua e literatura" (RICOEUR, 2010b, p. 79).

Afinal de contas, para Greimas (1973, p. 223), o modo de existência de seu modelo é posto na medida em que os papéis atribuídos "são mais gerais que os conteúdos particulares e aparecem como invariantes, como tipo de organização da significação em microuniversos, dos quais os conteúdos investidos não são senão variáveis".

Mesmo que o modelo actancial não satisfaça plenamente todas as exigências sistemáticas do estruturalismo – na medida em que "a extrapolação da sintaxe do enunciado para a sintaxe do discurso requer inventários de papéis extraídos pelos analistas anteriores de diversos *corpus* empiricamente dados"[36] (RICOUER, 2010b, p. 79) – a busca pela adequação entre um modelo que explicasse a narrativa a partir de um código que se atualiza em estória a partir de um conjunto sincrônico de relações se tornou a grande empreitada levada a cabo por diversos autores.

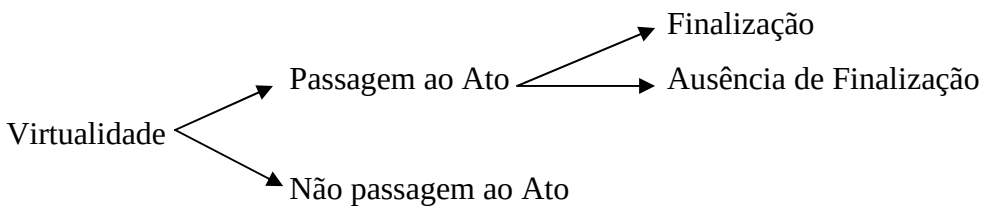
Os modelos pela busca das formas se multiplicam nesse sentido. Todorov (1976) apresenta pelo menos duas tendências principais: o modelo triádico (baseado em uma simplificação das ideias de Claude Bremond) e o modelo homonológico (derivada de Lévi-Strauss). De acordo com o primeiro modelo,

> a narrativa inteira é constituída pelo encadeamento ou encaixamento de micronarrativas. Cada uma destas micronarrativas é composta de três (ou por vezes de dois) elementos cuja presença é obrigatória. Todas as narrativas do mundo seriam constituídas, segundo esta concepção, por diferentes combinações de uma dezena de micronarrativas de estrutura estável, que corresponderiam a um pequeno número de situações essenciais na vida: poder-se-ia designá-los por palavras como 'trapaça', 'contrato', proteção etc. (TODOROV, 1976, p. 216).

Em outros termos, para o estabelecimento dessas micronarrativas, há sempre o alinhavamento de sequências elementares que podem ser resumidas em uma sucessão de ações da seguinte ordem: uma situação que abre uma possibilidade – a atualização dessa possibilidade – o resultado da ação.

[36] "O modelo actancial procede assim do ajuste mútuo entre uma abordagem dedutiva, regida pela sintaxe, e uma abordagem indutiva, proveniente de inventários anteriores de papéis. Daí o caráter compósito do modelo, que mistura a construção sistemática e diversos 'arranjos' de ordem prática" (RICOEUR, 2010b, p. 79).

Partidário dessa corrente teórica, Bremond (1976, p. 111) nos fornece, nesse sentido, por exemplo, o seguinte diagrama:



A partir deste esquema inicial, Bremond busca o desdobramento desses elementos em sequências complexas enunciadas a partir de processos de junções sucessivas ou a partir de mecanismos de enclave. Essas sequências complexas alinhavam lugares possíveis que os personagens podem ocupar na narrativa – um inventário, portanto – mas organizados segundo uma lógica.

Para Ricouer (2010b, p. 73), Bremond coloca em operação uma descronologização ainda mais completa da narrativa, uma vez que "a nomenclatura dos papéis equivale a estabelecer o quadro paradigmático dos principais lugares suscetíveis de ser ocupados por qualquer personagem na narrativa. Formalização mais avançada [em relação a Propp], descronologização mais completa, o modelo de Bremond pode reivindicar os dois títulos".

Quando ao segundo modelo aludido por Todorov, o homonológico, a projeção sintagmática das relações paradigmáticas é posta a partir da busca, na narrativa, do conjunto de elementos que estão postos em dependência, de modo que essa é colocada na própria sucessão e encadeamento dos elementos. "Esta dependência é, na maior parte dos casos, uma 'homologia', isto é, uma relação proporcional de quatro termos (A:B:a:b)". Ou, então, "pode-se também proceder na ordem inversa: tentar dispor de diferentes maneiras os acontecimentos que se sucedem, para descobrir, a partir das relações que se estabelecem, a estrutura do universo apresentado" (TODOROV, 1976, p. 218).

Essas duas correntes que, para Todorov, na época, representavam o estado da arte do campo da análise estrutural da narrativa, se ancoram, portanto, nas características que enunciamos anteriormente: (1) na homologia mais ou menos explícita entre o funcionamento da língua e o funcionamento da narrativa; e (2) a sucessão das ações obedece a certa lógica que pode ser inventariada.

Ou, como resume Bremond (1976, p. 110), se o estudo da narrativa pode ser dividido em dois setores – sendo o primeiro "as constrições lógicas que toda série de acontecimentos ordenada sob a forma da narrativa deve respeitar sob a pena de ser ininteligível" e o segundo "as convenções de seu universo particular características de uma cultura, de uma época literária, de um gênero literário ou de um estilo" – a análise estrutural escolhe, explicitamente, a primeira opção: "a necessidade de traçar, anteriormente a toda descrição de um gênero literário definido, o mapa das possibilidades lógicas da narrativa".

A crítica que Ricoeur alinhava ao modelo semiótico se estrutura em dois pontos centrais. O primeiro deles, diz respeito às condições que o próprio modelo se impõe e que não consegue satisfazer totalmente. Embora os modelos se constituam como modelos fortes, na aplicação às estórias é sempre necessário certa adequação das condições autoimpostas – "como muitas vezes acontece com a interpretação num determinado domínio dos modelos construídos *a priori*" (RICOEUR, 2010b, p. 96) – de forma que algumas de suas exigências devem ser constantemente atenuadas.

A necessidade dessa atenuação, no entanto, é interessante na medida em que explicita a noção de que se todas as operações narrativas fossem tão previsíveis e calculáveis, "então, nada aconteceria. Não haveria acontecimento. Não haveria surpresa. Não haveria nada para contar" (RICOEUR, 2010b, p. 96).

O segundo ponto diz respeito a um movimento que Ricoeur percebe no próprio desenvolvimento do trabalho de Greimas: a necessidade de adoção de uma combinação entre o modelo taxonômico e uma semântica da ação. Essa mudança enriqueceu os modelos propostos inicialmente, para o autor, porque foi capaz de efetuar a passagem entre os modelos que meramente alinhavavam operações sintáticas que no quadro taxinômico eram previsíveis e calculáveis para modelos que pensavam, propriamente, nos processos criadores de valores.

O que Ricoeur está propondo aqui, portanto, é a necessidade de aprofundamento das relações estabelecidas entre o plano semiótico e o plano práxico.

Essa relação, que ainda não estava pressuposta em Propp, mas que começa a ser alinhavada nos trabalhos mais recentes de Greimas[37], mostra, para Ricoeur, um

[37] Embora, para Ricoeur, Greimas tenha ido mais longe do que os outros autores no sentido de alinhavar as relações entre o plano práxico e o plano semiótico a partir das relações que o autor estabelece entre o quadrado semiótico e a semântica da ação, o seu projeto não se completa integralmente. E isso no seguinte sentido: "Greimas me parece submetido a uma dupla injunção: lógica, por um lado, práxica-

“distanciamento entre o esquema inicial, em que todas as relações se compensam, e o esquema final, em que valores novos são produzidos”. Se em Propp, a circulação dos valores sempre desemboca em uma restauração do estado inicial[38] e, mesmo nos primeiros modelos de Greimas, notadamente em *Semântica Estrutural*, a função mais geral da narrativa é reestabelecer uma ordem de valores que foi ameaçada, é necessário levar em consideração a imensa variação que esse esquema inicial pode sofrer e que deve estar vinculado, em um espectro geral, aos próprios desdobramentos da cultura.

“Ora, como bem sabemos, graças ao esquematismo das intrigas produzido pelas culturas de que somos herdeiros, essa restauração caracteriza somente uma categoria de narrativas e, talvez, provavelmente contos. Como são diversas as maneiras como a intriga articula ‘crise’ e ‘desenlace’” (RICOEUR, 2010b, p. 102).

A proposta de Ricoeur, portanto, não consiste na invalidação do modelo semiótico, mas sim, no reconhecimento de que ele diz respeito a um dos planos da narrativa – mais especificamente, como detalharemos a seguir, no que diz respeito a um dos estágios da passagem da mímesis I para a mímesis II. O que falta a essa proposta, para o autor, é justamente um aprofundamento das relações entre a *práxis* e a narrativa que, no limite, dotam o modelo de movimento e permite que ele seja aplicável a um número muito maior de estórias – não se limitando ao ficcional.

Nesse ponto, fica bastante claro o modo como a crítica que o autor tece ao modelo semiótico – alinhavada desde os seus trabalhos anteriores como, por exemplo, em *Teoria da Interpretação* – resvala em seus estudos sobre a narrativa. Isso porque ali o autor deixa claro o reconhecimento quanto aos ganhos trazidos por essa corrente teórica – uma vez que “toda a apologia da fala como evento é significativa se e somente se torna visível a relação de atualização, graças à qual a nossa competência linguística se atualizada na performance” (RICOEUR, 2000, p. 23) – mas ainda assim toma como necessário o reconhecimento do axioma de que “se todo discurso se atualiza como um evento, todo o discurso é compreendido como significação”.

---

pática por outro. Mas só satisfaz à primeira, levando sempre mais adiante a inscrição no quadrado semiótico dos componentes da narratividade introduzida a cada novo patamar, se paralelamente a inteligência que temos da narrativa e da intriga suscitar acréscimos apropriados de ordem francamente sintagmática, sem os quais o modelo taxinômico permaneceria inerte e estéril” (RICOEUR, 2010b, p. 102).

[38] “A filha do rei, sequestrada por um traidor que a transfere para outro lugar para escondê-la, é encontrada pelo herói e devolvida aos pais!” (RICOEUR, 2010b, p. 102).

A questão da atualização das regras da linguagem em um discurso que é entendido enquanto evento coloca a linguagem dentro de uma relação comunicativa, de forma que o evento "não é apenas a experiência enquanto expressa e comunicada, mas também a própria troca intersubjetiva, o acontecer do diálogo" (RICOEUR, 2000, p. 28). Ou seja, uma das implicações desse axioma está no reconhecimento da própria troca comunicacional, ou seja, da troca linguageira que se estabelece como evento dialógico.

O discurso, nesse sentido, é dado a partir de uma junção entre o evento (a troca) e o sentido, de forma que a questão da significação não se resolve apenas a partir de regras internas ao sistema, mas se coloca como exterioridade. "Porque o sentido de uma frase é, por assim dizer, 'externo' à frase, pode transferir-se; a exterioridade do discurso de si mesmo (...) abre o discurso ao outro" (RICOUER, 2000, p. 28).

O problema da significação, portanto, deve lidar com outros contornos que não a mera adequação a um sistema de regras: seguir uma narrativa vai além do mero estabelecimento de uma correlação estática entre os seus componentes, embora não haja fala sem estruturação, nem narrativa sem sistemática.

Em *S/Z*, Barthes (1992, p. 37) compara os procedimentos adotados pelos semióticos da narrativa aos budistas que, à força de ascese, dizem conseguir ver uma paisagem inteira dentro de uma fava: o sonho desses teóricos era, segundo ele, "ver todas as narrativas do mundo (há tantas e tantas houve) em uma única estrutura: vamos extrair de cada conto seu modelo, pensavam em seguida, desses modelos faremos uma grande estrutura narrativa, que então derramaremos (para verificação) sobre qualquer narrativa". E a isso, ele acrescenta: "tarefa exaustiva e, no fundo, indesejável, pois o texto perde, dessa forma, sua diferença".

Por diferença, Barthes se refere justamente aos diversos modos a partir dos quais a significação pode ser articulada em uma estória.

Ao inserir essa ordem de questões, é justamente na direção do aprofundamento das relações entre a lógica práxica e a estruturação narrativa que Ricoeur se encaminhará para construir seu modelo.

1.2. O modelo das três mímeses:

O resumo da crítica que Ricoeur (2010a, p. 94) faz ao modelo semiótico de análise da narrativa, conforme alinhavamos no tópico anterior, diz respeito a uma

oposição à ideia de que uma ciência do texto pode ser estabelecida apenas com base tão-só na abstração do conjunto de normas que regem a tessitura textual "e pode considerar apenas as leis internas da obra literária, sem levar em conta o antes e o depois do texto".

Nesse sentido, o autor se esforçará em construir um modelo em que a questão das regras da tessitura narrativa se coloca como uma *mediação* entre dois outros campos: a prefiguração do campo prático-cultural e a refiguração pela recepção da obra. Nesse modelo, em outras palavras, "tenho que estabelecer o papel mediador da composição da intriga entre um estágio da experiência prática que a precede e um estágio que a sucede" (RICOEUR, 2010a, p. 95).

Esses "antes" e "depois" do texto, contudo, não devem ser entendidos como unidades ontológicas, mas sim, dentro do projeto filosófico mais amplo empreendido pelo autor. Toda a filosofia de Ricoeur, a partir dos anos 60, está articulada em torno do pressuposto de que "o mundo real, o mundo conjunto de fenômenos, não pode ser comunicável nem apreensível enquanto tal, mas tem que ser constituído linguisticamente para existir" (VILLAVERDE, 2003, p. 79). E, portanto, embora o autor se filie à fenomenologia e à hermenêutica, estas não podem ser confundidas nem com a hermenêutica praticada pelos exegetas cristãos, nem com a fenomenologia clássica husserliana. Como explica Villaverde (2003, p. 79), "sendo o texto a mediação por antonomásia de que a hermenêutica se ocupa para desvelar o ser e o mundo", na filosofia de Ricoeur esses dois termos passam a ter acepções bem claras e distintas das tradições a que se vinculam, uma vez que "neste caso, a noção de ser coincide com a de 'ser interpretado' e a noção de mundo encontra nova aplicação expressiva e cognoscitiva no âmbito da textualidade. Dois aspectos que nos permitem falar, não só do texto do mundo (o mundo como texto), mas também do mundo do texto".

A obra de Ricoeur efetua, como explica Dosse (1997, p.372), uma clivagem nos estudos fenomenológicos, instalados em dois aspectos centrais. O primeiro deles diz respeito ao fato de que há uma valorização das mediações; o segundo, à questão de que a experiência em si deve passar, necessariamente, por um *locus* intermediário, representado pelo mundo do texto.

A filosofia de Ricoeur, portanto, está vinculada a uma dupla tarefa posta nos seguintes termos: por um lado, estudar "a dinâmica interna que preside à estruturação da obra, por outro lado, o poder que a obra tem de se projetar para fora de si mesma, e engendrar um mundo que seria verdadeiramente a 'coisa' do texto". O seu modelo de

narrativa se alicerça no pressuposto de que “dinâmica interna e projeção externa constituem isso a que chamo o trabalho do texto. A tarefa da hermenêutica é reconstituir esse duplo trabalho do texto” (RICOEUR, 2008). Esses pressupostos estarão presentes quando Ricoeur dividir a estruturação narrativa em mímesis I (dinâmica interna) e mímesis III (projeção externa), conforme mostraremos a seguir.

É nesses termos que podemos pensar que Ricoeur está mais vinculado a uma metahermenêutica, uma vez que o autor não está preocupado com os sentidos verdadeiros de um texto, mas sim, com a sua estruturação discursiva e com os seus protocolos de recepção. A busca do autor, portanto, está alicerçada nas metarregras da interpretação.

De acordo com as suas próprias palavras:

> O signo não é a coisa, está em retirada em relação a ela e engendra, por isso, uma ordem nova que se ordena numa intertextualidade. Por outro lado, o signo designa alguma coisa, e é preciso estar extremamente atento a esta segunda função, que intervém como uma compensação a respeito da primeira, porque compensa o exílio do signo na sua ordem própria. Recordei a expressão admirável de Benveniste: a frase faz regressar a linguagem ao universo. *Fazer regressar ao universo*: o signo opera uma retirada em relação às coisas e a frase faz regressar a linguagem ao mundo (RICOEUR, 1995, p. 235).

Na percepção de Ricoeur, “um texto convida-nos a interpretar uma *proposta de mundo*, de um mundo que pode ser habitado por nós e onde nós podemos projetar-nos” (VILLAVERDE, 2003, p. 82), de forma que “compreender um texto é compreender-se diante de um texto” (RICOEUR, 2008). É nesse sentido que a narração é o único mecanismo a partir do qual um acontecimento pode ser compreendido. Para Ricoeur, “perguntar pelo significado de um acontecimento, no sentido histórico do termo, é perguntar algo que só pode ser respondido no contexto de um relato (*story*)”. E assim, “a narratividade não é, pois, uma característica do acontecimento em si, mas do acontecimento entendido enquanto objeto de conhecimento” (VILLAVERDE, 2003, p. 118).

Obviamente, essas constituições narrativas obedecem aos postulados que regem os discursos e, como tais, estão submetidas às condições de sua enunciação. Como explica Thompson (1990, p. 51), o conceito de texto de Ricoeur pressupõe que “ele é uma estrutura totalmente irredutível às sentenças em que ele é composto. Essa totalidade é produzida de acordo com as regras que definem um gênero literário e que

transformam o discurso em um poema, um romance ou uma peça". Enquanto mediação entre a esfera da produção e a esfera da recepção, esses gêneros delimitam as expectativas recíprocas, estabelecendo certas regras de produção do discurso e normas de interpretação de acordo com os gêneros. É nesse sentido que cada gênero (ou, mais corretamente, cada prática) possui as suas próprias matrizes de verdade presumida, uma vez que compostas nessas regras do discurso.

Esses elementos mais gerais da teoria do texto de Ricoeur serão transpostos para os seus estudos sobre a narrativa. Eles serão incorporados como virtualidades que se materializarão em textos específicos.

Embora essa temática perpasse toda a obra de Ricoeur, é nos três tomos de *Tempo e Narrativa* que a sua teoria sobre a narrativa é inteiramente exposta. Essa obra confere uma legitimidade até então inédita à obra de Ricoeur, em um cenário de queda do paradigma estruturalista na França[39]. A obra foi recebida mesmo como a obtenção da conciliação entre a estrutura e o sentido, como a articulação entre o entendimento de que a obra literária funcionava como reflexo de estruturas primeiras, sem a imobilidade imposta pelo modelo do estruturalismo (DOSSE, 1997, p. 566).

Já havíamos dito anteriormente que o modelo narrativo proposto por Ricoeur em *Tempo e Narrativa* se estrutura como a mediação entre a prefiguração do campo prático-cultural e a refiguração pela recepção da obra. Para estabelecer esses momentos de mediação entre um antes e um depois do texto, o autor se vale do conceito de mímesis, uma vez que ele representa uma vantagem dupla: a primeira delas se liga à aproximação que o termo estabelece, como mostraremos adiante, na própria obra de Aristóteles, com a noção de *mythos*, entendida enquanto composição de intriga (ou, em outros termos, como agenciamento dos fatos em sistema); e, segundo, pelo grau de abstração que permite que a noção seja aplicada não apenas às narrativas ficcionais, estabelecendo um modelo de análise útil também às narrativas referenciais.

Se, segundo o autor, o próprio signo opera uma retirada em relação às coisas e a frase faz regressar a linguagem ao mundo, isso terá efeitos específicos na narrativa:

---

[39] Segundo Dosse (1997, p. 565), dos 5 mil exemplares lançados em 1985, metade é vendida logo nos quatro primeiros meses, tornando o livro um best-seller. Ele é reeditado em 1986, tornando-se uma obra de referência. Segundo um depoimento de Paul Thibaud, é nessa época que Ricoeur consegue o reconhecimento de alguns intelectuais franceses que até então não valorizavam muito o seu trabalho. "Eu vi Jean-François Lyotard lhe chamar pelo seu primeiro nome e lhe abraçar, ainda que ele o tenha contestado em Nanterre. Foi um triunfo. Ele demonstrou aos intelectuais presentes a alegria ressentida de uma vida consagrada ao trabalho. Foi belo e impressionante" (*apud* DOSSE, 1997, p. 566).

> Disse já que fixei esta dupla função do signo num vocabulário particularmente apropriado ao narrativo, distinguindo a *configuração* – a capacidade que a linguagem tem de se configurar a si mesma no seu espaço próprio – e a *refiguração* – a capacidade que a obra tem de reestruturar o mundo do leitor ao desarrumar, contestar e remodelar as suas expectativas. Qualifico a função de refiguração como *mimética*. É extremamente importante, porém, não se enganar sobre a sua natureza: ela não consiste em reproduzir o real, mas em reestruturar o mundo do leitor, confrontando-o com o mundo da obra (RICOEUR, 1995, p. 236).

Mas antes de mostrar o desdobramento em três momentos que Ricoeur propõe para a ação narrativa mimética, é necessário enfatizar alguns aspectos que outros autores, além de Ricoeur, têm insistido em destacar.

Embora, sem dúvida, a afirmação de que as narrativas referenciais – e, portanto, também as jornalísticas – se estruturem a partir de um movimento mimético com o evento relatado implique a assunção de que elas guardam uma relação de semelhança com esse acontecimento, é necessário, contudo, enfatizar o fato de que esse conceito não se cofunde, em nenhum de seus contornos, com um sentido grosseiro de imitação, cópia ou reprodução. A tradução latina desse termo por *imitatio* gerou uma série de mal entendidos que, atualmente, muitos autores têm se esforçado em desfazer.

Nesse sentido, a mímesis aristotélica, ligada à produção poética, não está relacionada a uma ideia de imitação da realidade, mas, "ao invés, partilha das leis que governam a *physis*, é uma potencialidade (*dynamis*) que se atualiza em um produto (*ergon*)" (LIMA, 2003, p. 68).

A problemática que envolve o conceito de mímesis diz respeito ao fato de que a sua conceituação já foi delimitada de diversas formas em sua história. Luiz C. Lima, em sua obra *Mímesis e Modernidade*, fez um inventário de algumas das interpretações que têm tensionado esse conceito. Uma primeira linha é aquela que enfatiza o primado do modelo prévio. A partir de uma preeminência da percepção, esse entendimento enxerga a obra mimética como um prolongamento do real (ou, mais acertadamente, de uma determinada concepção do real), "devendo o *mimema* ser julgado de acordo com seu ajuste/desajuste quanto ao real modelar" (LIMA, 2003, p. 72).

A principal razão para o abandono dessa concepção está no entendimento de que o produto mimético não se confunde com o seu referente, tratando-se de um tipo de produção que pode ser posto em semelhança à criação orgânica. Autores como

Martineau (*apud* LIMA, 2003), por exemplo, enfatizam essa questão a partir do espanto que Aristóteles mostra diante da mímesis de um cadáver:

> A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas representações mais exatas. Tal é, por exemplo, o caso dos mais repugnantes animais e dos cadáveres. A causa é que a aquisição de um conhecimento arrebata não só o filósofo, mas todos os seres humanos, mesmo que não saboreiem tal satisfação durante muito tempo. Os seres humanos sentem prazer em olhar para as imagens que reproduzem objetos. A contemplação delas os instrui, e os induz a discorrer sobre cada uma, ou a discernir nas imagens as pessoas deste ou daquele sujeito conhecido. Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou o colorido, ou alguma outra causa do mesmo gênero (ARISTÓTELES, s/d, p. 05).

Neste trecho fica clara a noção de que não só a representação e o representado não são idênticos, como também, o fato de que eles despertam diferentes sentimentos nos contempladores, colocando a mímesis como uma atividade irrealizante, na medida em que "não é julgável de acordo com a tematização adequada ao perceptível". E isso porque "percebido, o cadáver provoca horror; em estado de mímesis, uma espécie particular de prazer. É próprio da mímesis provocar uma experiência, não de reconhecimento do real, mas de irrealização, de aniquilamento do real enquanto perceptível" (LIMA, 2003, p. 72).

A essa segunda interpretação do conceito de mímesis – que afasta, de forma categórica, a ideia de uma imitação, mesmo que sofisticada, na medida em que supõe que a obra mantém uma relação de semelhança que não reduplica, imita ou naturaliza o real – outros autores acrescentaram a ideia de que era necessário levar em consideração o aspecto comunicacional presente na atividade mimética.

E isso implica a assunção de que "a irrealização do objeto mimético se cumpre por meio de comunicação que só se realiza à medida que o receptor encontra na *irrealidade do mimema* correspondências com suas pré-noções filtradoras". Isso permite assumir que "não sendo o homólogo de algum referente, tanto ao ser criada, quanto ao ser recebida, ela o é em função de um estoque prévio de conhecimentos que orientam a sua feitura e a sua recepção" (LIMA, 2003, p. 70).

Essa questão abre espaço para que o discurso mimético possa ser entendido como "o discurso de um significante à busca de um significado". Ou, em outras palavras, "na realidade efetiva do produto mimético, isto é, na sua circulação, realiza-se

a combinação de uma *semelhança*, que funciona como o precipitador do significado que nele se aloca, e de uma *diferença*, o que não 'cabe' naquele significado e, então, permite a variação interpretativa" (LIMA, 2003, p. 71).

A diferença aludida também não encontra correspondência em algum lugar do real, mas sim, no preenchimento do texto pelos conhecimentos prévios do leitor. E, nesse sentido, se é que se pode falar em termos de semelhança na mímesis, sua condição mimética mesma está sempre sujeita a uma mutabilidade histórica, pois submetidas às variações de interpretação de um determinado tempo e lugar.

Nessa concepção, o objeto mimético é criado e recebido a partir de uma concepção internalizada do real que é sempre comparada à bagagem cultural e de conhecimentos que tanto o autor quanto o receptor carregam e que constituem, por sua vez, essa concepção de real.

"Toda concepção de mímesis", portanto, "se liga a uma concepção do conhecimento do mundo", de forma que o leitor possa alinhavar semelhanças entre o que ele vê no discurso mimético e a sua própria situação histórica. "A situação histórica funciona, portanto, como o possibilitador do significado que será alocado no texto. A obra, enquanto tal, é um significante a que o leitor empresta um significado" (LIMA, 2003, p. 81)[40].

A mímesis, nesse sentido, funciona mesmo como uma espécie de *agenciador do imaginário.*

E, nesses termos, é possível, tal como o faz Lima (2003, p. 43), entendê-la como um modo identificação coletiva: "a mímesis grega, supondo uma semelhança com o real considerado como possível, é um meio de reconhecimento da comunidade consigo mesma, ou seja, um instrumento de identidade social".

Um outro contorno acerca dessa questão é dado por Derrida (2004b, p. 206), quando ele alinhava a noção de que "a mímesis tem que seguir o processo da verdade". A confusão em torno do conceito, nesses termos, é derivada dos dois grandes sistemas de verdade que dominaram o pensamento ocidental que ora conceberam a verdade como a manifestação da coisa em si – dotando a mímesis de um poder revelador, como uma

[40] "A mímesis, se ainda cabe insistir, não é uma imitação porque não se confunde com o que a alimenta. A matéria que provoca a forma discursiva aí se deposita como um *significado*, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será substituído por outro desde que a mímesis continue a ser significante perante um novo quadro histórico, que então lhe emprestará outro significado" (LIMA, 2003, p. 45).

apresentação mesma da natureza[41] – ou a articularam enquanto *adequatio* – identificando a mímesis à imitação[42].

Nesses termos, outras articulações em torno da construção da verdade demandam outros entendimentos em torno do próprio conceito de *mímesis*. A partir de uma leitura do texto *Mimique*, de Malarmé, Derrida (2004b, p. 208) afirma que esse outro entendimento deve estar articulado a partir da noção de que não há imitação alguma: "o mímico não imita nada. E, para começar, ele não imita. Não há nada que antecede a escrita de seus gestos. Nada é preceituado para ele. Nenhum presente precedeu ou supervisionou o traço de sua escritura".

E isso porque o mímico não imita nada que não seja o seu próprio ato, a sua própria operação de imitação. A mímica é puramente uma ação figurativa.

E, entendida a partir dessa chave de leitura, a própria mímesis não passa senão de um movimento de insinuação recorrente, de um deslocamento em direção a duplos que não podem ser apartados de todos os outros processos de significação: e isso tem como implicação, para Derrida, o fato de que a mímesis está sujeita ao mesmo processo imposto pelo traço e pela *différance*.

A mímesis deve ser entendida como uma dramatização que não tem como objetivo ilustrar uma presença ou se adequar a um esquema pré-existente, mas sim, deve estar posta nos próprios mecanismos a partir dos quais um signo ou um ato sempre diferem de sua referência.

Uma vez explicitado o fato de que a mímesis não se confunde com a noção de cópia, podemos explorar os contornos que Ricoeur confere a essa questão – e, especialmente, o seu entendimento de que a composição de intriga se estrutura a partir da atualização, em um texto específico, de uma virtualidade.

Para Ricoeur (1995, p. 236), "foi quando a pintura, no século XX, deixou de ser figurativa que pudemos, por fim, avaliar plenamente a mimese, que não tem por função ajudar-nos a reconhecer objetos, mas a descobrir dimensões da experiência que não

---

[41] "Mesmo antes que ela pudesse ser traduzida como imitação, *mímesis* significava a apresentação da coisa em si, da natureza, da *physis* que produz a si mesma, que engendra a si mesma, e que aparece (a si mesma) como ela realmente é, na presença de sua imagem, de seu aspecto visível, sua face: a máscara teatral, como uma das referências essenciais da *mimeisthai*, revela tanto quanto esconde" (DERRIDA, 2004b, p. 206).

[42] "Ou, então, mímesis estabelece uma relação de *homoiosis* ou *adequatio* entre dois termos. (...) As duas faces são separadas e colocadas face a face: o imitador e a imitação, a última não sendo nada mais do que a coisa ou o significado da coisa em si, sua presença manifesta. Uma boa imitação será uma que for verdadeira, confiável, igual ou verossímil, adequada, em conformidade com a *phusis* (essência ou vida) do que é imitado" (DERRIDA, 2004b, p. 206).

existiam antes da obra". E assim, "num plano filosófico, isso conduz a impugnar de novo a concepção clássica da verdade como adequação do real, pois, se podemos falar de verdade a propósito da obra de arte, é na medida em que designamos por tal a sua capacidade de abrir um caminho no real renovando-o *segundo ela*, se assim se pode dizer".

Em *Tempo e Narrativa*, segundo Ricoeur (2010a, p. 61), o conceito aristotélico de mímesis deve ser aproximado ao de *mŷthos*, que é o *agenciamento dos fatos em sistema*, propondo mesmo uma identificação entre as duas expressões (a de imitação ou representação da ação e a de agenciamento dos fatos)[43].

Essa equivalência já excluiria, a princípio, qualquer interpretação que situe o conceito de mímesis como cópia ou réplica ao idêntico: "a imitação ou a representação é uma atividade mimética na medida em que produz algo, ou seja, precisamente o agenciamento dos fatos pela composição da intriga". Assim também "saímos, num único movimento, do uso platônico de mímesis, tanto em seu emprego metafísico como em seu sentido técnico (...) que opõe a narrativa 'por mímesis' à narrativa 'simples'" (RICOEUR, 2010a, p. 61)[44].

Se a atividade mimética pode ser entendida como o agenciamento dos fatos em um sistema, não se trata, no entanto, de uma atividade que pode ser apreendida em um só golpe. Embora a mímesis-criação (que o autor chama de *mímesis II*) seja entendida como o núcleo do conceito (uma vez que é ela que possui a função do corte que institui o mundo da composição poética, a literariedade da obra literária), o autor considera que é necessário preservar, na própria significação do termo, um antes da composição (a *mímesis I*) e uma desembocadura no público (a *mímesis III*).

Para o autor, a atividade mimética investida enquanto composição de intrigas "tira sua inteligibilidade de sua função de mediação, que é a de conduzir do antes do texto ao depois do texto por seu poder de refiguração" (RICOEUR, 2010a, p. 82-83). E isso porque a mímesis *não diz respeito a um problema de estrutura e sim de estruturação*, de forma que se trata de um processo que só é levado a termo no

[43] Para o autor, "essa identificação está garantida pela fórmula 'é a intriga que é a representação da ação'" (RICOEUR, 2010a, p. 61).

[44] A respeito desse tema, Ricoeur ainda acrescenta em outro trecho que "se continuarmos a traduzir mímesis por imitação, deveremos entender o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criativa. E, se traduzirmos por mímesis por representação, não deveremos entender por essa palavra uma duplicação da presença, como ainda se poderia esperar da mímesis platônica, e sim o corte que abre o espaço de ficção" (RICOEUR, 2010a, p. 83).

espectador ou leitor. Vejamos então como o autor entende a mímesis como atividade orientada.

No que diz respeito á mímesis I, ligada ao momento anterior ao agenciamento dos fatos, ela concerne à noção de que "por maior que seja a força de inovação da composição poética (...), a composição de intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação" (RICOEUR, 2010a, p. 96), de forma que há a exigência de reconhecimento dos elementos mínimos que constituem uma ação e das mediações simbólicas da ação.

Essa pré-compreensão prática aludida por Ricoeur diz respeito, entre outros componentes, aos elementos que a análise estrutural da narrativa tanto se esforçou por categorizar em termos de actantes. É nesse sentido que a "frase narrativa mínima é uma frase de ação na forma X faz A em tais ou tais circunstâncias e levando em conta o fato de que Y faz B em circunstâncias idênticas ou diferentes", pressupondo mesmo uma familiaridade do leitor com termos tais como agente, objetivo, circunstância, ajuda, cooperação, conflito, sucesso, fracasso, entre outros. "A análise estrutural da narrativa, em termos de funções e de actantes, confirma essa relação de pressuposição que estabelece o discurso narrativo sobre a base da frase de ação". E assim, "não há análise estrutural da narrativa que não adote elementos de uma fenomenologia implícita ou explícita do 'fazer'" (RICOEUR, 2010a, p. 99).

Os paralelos com a narrativa jornalística não poderiam ser mais evidentes do que nesse ponto, principalmente a partir da afirmação de Ricoeur (2010a, p. 98) de que "em suma, esses termos ou outros afins aparecem em respostas a perguntas que podem ser classificadas em perguntas sobre o 'o quê', o 'por quê', o 'quem', o 'como', o 'com' ou o 'contra quem' da ação". Ora, são justamente as respostas a essas perguntas que formam o que podemos chamar de núcleo de uma narrativa jornalística que, no jargão profissional, chama-se de lead. Trata-se de uma competência prática que já está posta antes de qualquer inscrição textual, de forma que "dominar a rede conceitual no seu conjunto e cada termo a título de membro do conjunto é a ter a competência que podemos chamar de compreensão prática".

A ligação entre uma competência prática e uma competência narrativa é efetuada tanto por uma relação de pressuposição quanto por uma atividade de transformação, na medida em que ela abarca, de um só golpe, tanto a linguagem do fazer quanto a tradição cultural que precede a tipologia das intrigas.

Sobre esse assunto, Ricoeur (2010a, p. 100) coloca que “ao passar da ordem paradigmática da ação para a ordem sintagmática da narrativa, os termos da semântica da ação adquirem integração e atualidade”. Atualidade no sentido de que termos que só tinham uma significação virtual na ordem paradigmática, isto é, “uma pura capacidade de uso, recebem uma significação efetiva graças ao encadeamento sequencial que a intriga confere aos agentes, ao seu fazer e ao seu sofrer”.

Quanto à integração, ela está posta na medida em que termos tão heterogêneos como agentes, motivos e circunstâncias tornam-se compatíveis e “operam conjuntamente em totalidades temporais efetivas. É nesse sentido que a dupla relação entre as regras de composição de intriga e os termos de ação constitui ao mesmo tempo uma relação de pressuposição e uma relação de transformação” (RICOEUR, 2010a, p. 100).

A pré-compreensão ligada à mímesis I, no entanto, não diz respeito somente a um entendimento prático da ação e a um reconhecimento das regras narrativas, mas também está posta nas possibilidades da mediação simbólica da ação.

Em outros termos, “se, com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, simbolicamente mediatizada” (RICOEUR, 2010a, p. 101), enfatizando o caráter público da articulação significante que antecede as narrativas.

O que Ricoeur põe em jogo aqui é a cimentação cultural que permite que uma narrativa seja compreendida e julgada de acordo com determinados padrões normativos de entendimento ou, em outros termos, as representações sociais que formam o contexto de descrição que fazem com que determinadas ações particulares sejam julgadas de tal ou tal maneira socialmente. Em outros termos, ao solo cultural e simbólico que fornece legibilidade às ações humanas.

E, como consequência, a mímesis I diz respeito ao campo que articula os conhecimentos que possibilitam o entendimento da narrativa, na medida em que, a partir de uma ligação entre o conceito de mímesis à ética aristotélica, “se a tragédia pode representá-los (os agentes) ‘melhores’ e a comédia ‘piores’ que os homens atuais, é porque a compreensão prática que os autores compartilham com seu auditório comporta necessariamente uma avaliação dos caracteres e de sua ação em termos de bem e de mal” (RICOEUR, 2010a, p. 104).

À compreensão prática e narrativa juntam-se, portanto, na mímesis I, os elementos ligados às representações sociais e aos discursos circulantes que antecedem e prefiguram os entendimentos da história que ainda está para ser contada.

Em resumo: "imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré-compreender o que é o agir humano: sua semântica, sua simbólica, sua temporalidade. É nessa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se delineia a construção da intriga e, com ela, a mimética textual" (RICOEUR, 2010a, p. 112).

Aos elementos virtuais que a análise estrutural da narrativa tratava em termos de funções ou actantes, Ricoeur acrescenta mecanismos de julgamento e de valoração cultural, bem como procedimentos e estruturações de ordem prática. Isso muda, em termos gerais, os próprios elementos que estão em virtualidade, uma vez que eles não são mais regidos unicamente em termos de valor, mas postos em diferentes níveis de codificações culturais que estão em constante movimentação.

Eis aqui que nos reencontramos com o caráter histórico desses elementos virtuais: se retornarmos aos elementos presentes no tripé certeauniano tratado no Capítulo 1 ("um lugar social – uma prática – uma escrita", como elementos que estão em uma relação de sobredeterminação), vemos que Ricoeur insere, na própria estruturação da mímesis I, os elementos que conferem dinamicidade ao código narrativo. *A mudança em um elemento do tripé se atualiza, ela mesma, como uma mudança nos padrões narrativos*, se entendida a partir deste modelo linguístico de estruturação da narrativa.

As hierarquias de valores, os padrões de julgamento, os saberes próprios articulados em torno do grupo profissional (e, entre eles, o próprio saber narrar), bem como os diferentes conjuntos de técnicas ligadas à *expertise* de um grupo encontram nesse modelo uma expressão e um reconhecimento, na medida em que, embora não necessariamente articulados em sistema, eles são postos enquanto virtualidades, ligadas a esquematismos simbólicos da ação, que se manifestam na articulação narrativa.

Trata-se do reconhecimento de que se existe a primazia do discurso jornalístico em cada texto produzido em particular, essa primazia deve também ser encarada enquanto uma virtualidade que se atualiza em cada texto produzido – e que, como tal, está sujeita às próprias mudanças no campo profissional e no campo prático.

O modelo proposto por Ricoeur com a sua mímesis I, nesse sentido, é de grande valor para a análise das mudanças dos códigos narrativos no jornalismo de revista, na

medida em que alinhava a gramática a partir da qual os elementos do tripé certeauniano são atualizados no ato de contar estórias.

Uma vez explicitada a constituição da mímesis I, podemos passar para o que Ricoeur entende por mímesis II ou, mais propriamente, o movimento que concerne ao agenciamento dos fatos em um sistema, à composição da intriga propriamente dita. Estamos diante aqui, portanto, da noção de mythos.

A mímesis II é o núcleo da mímesis na medida em que ela diz respeito ao tecimento da narrativa propriamente dita, ao arranjo dos elementos que estavam virtualmente postos na mímesis I, à atualização desses elementos em texto. Eis aqui que se pode falar propriamente em agenciamento dos fatos em sistema, em composição narrativa.

Uma vez que a significação está posta em toda a cadeia narrativa – de forma que Barthes (1992, p. 45) já afirmava que "tudo significa sem cessar e várias vezes" em um texto – é notável o movimento que o autor faz ao inserir a semeíosis dentro do próprio processo mimético entendido enquanto composição de intriga. Nesse sentido, os elementos presentes na mímesis I, referentes a uma pré-compreensão prática que antecede a narrativa, são atualizados de maneira a formar diferentes itinerários narrativos possíveis.

Os termos ali elencados – como, por exemplo, o "o quê", o "por quê", o "quem", o "como", o "com" ou o "contra quem" da ação – só podem ser entendidos a partir de sua inter-relação. "Empregar de modo significativo um ou outro desses termos (...) é ser capaz de ligá-lo a qualquer outro termo do mesmo conjunto. Nesse sentido, todos os membros do conjunto estão numa relação de intersignificação" (RICOEUR, 2010a, p. 98), determinando um movimento de atribuição de sentidos na própria montagem narrativa.

Para Ricoeur (2010a, p. 112), "com a mímesis II abre-se o terreno do *como se*", na medida em que, a partir da configuração dos elementos heterogêneos, é possível criar, através da narrativa, um novo mundo, cujas referências estão instaladas enquanto um ato performativo, ou seja, criadas no instante mesmo de sua enunciação.

Nesse quadro, o posicionamento da mímesis II no espaço do entre não está posto apenas por uma relação de anterioridade ou posteridade: a mímesis II se encontra no meio porque, para Ricoeur, ela é o próprio espaço da *mediação*. Ela se coloca como

mediadora entre os elementos virtuais dos agenciamentos simbólicos da ação e a jusante do processo literário, o leitor.

> Todos os conceitos relativos a este nível designam, com efeito, operações. Esse dinamismo consiste no fato de que a intriga já exerce, em seu próprio campo textual, uma função de integração e, nesse sentido, de mediação, que lhe permite operar, mesmo fora desse campo, uma mediação de maior amplitude entre a pré-compreensão e, se me permitem dizer, a pós-compreensão da ordem da ação e de seus aspectos temporais (RICOEUR, 2010a, p. 114).

Esse caráter de *mediação* se realiza em, pelo menos, três aspectos. O primeiro deles é o arranjo que a mímesis II promove entre incidentes singulares a ponto de costurá-los em uma estória única que faça sentido. Trata-se de seu poder de transformar incidentes absolutamente singulares em um todo narrativo. Ou seja, ela faz a mediação entre meros acontecimentos e uma estória narrada. Na medida em que uma estória não pode ser definida a partir de uma enumeração serial e sequencial dos eventos que a compõem, é a mímesis II que irá configurar esses acontecimentos dispersos em um todo inteligível.

Em suma, "a composição de intriga é a operação que tira de uma simples sucessão, uma configuração" (RICOEUR, 2010a, p. 114), extraindo uma estória sensata de um amontoado de fatos.

Um segundo aspecto, diz respeito à noção de que a narrativa "*compõe juntos*" elementos absolutamente dispersos e heterogêneos, tais como actantes, agentes etc. a partir da atualização dos elementos virtuais presentes na mímesis I em um texto concreto – em uma operação que efetua a passagem da ordem paradigmática da narrativa para a ordem sintagmática.

Nesses termos está a própria passagem da mímesis I para a mímesis II, essa é a obra da atividade de *configuração*.

Por fim, a mímesis II se estrutura como mediação porque combina duas instâncias temporais distintas, uma cronológica e outra não-cronológica. "A primeira constitui a dimensão episódica da narrativa: caracteriza a história como feita de acontecimentos. A segunda é a dimensão configurante propriamente dita, graças à qual a intriga transforma os acontecimentos *em* história" (RICOEUR, 2010a, p. 115).

Para resumirmos a questão, podemos dizer que a mímesis II transforma os elementos que estavam postos apenas enquanto potencialidade na mímesis I (a

experiência prática, os esquematismos da narrativa, os agenciamentos simbólicos etc.) em um texto particularizado. Nesse sentido, a mímesis I é uma virtualidade que se realiza na mímesis II.

E, por fim, ela também efetua uma passagem para a mímesis III, a desembocadura do circuito mimético no leitor[45]. Ora, aqui ela também assume um caráter de mediação na medida em que "o que é experimentado pelo espectador deve primeiro ser construído na obra" (RICOEUR, 2010a, p. 89).

"Generalizando, diria que a mímesis III marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte e do leitor", ou seja, a intersecção entre o mundo configurado pela produção poética "e o mundo no qual a ação efetiva se desdobra" (RICOEUR, 2010a, p. 123)[46].

Sobre a noção de que a narrativa é refigurada no leitor, muitos autores já abordaram essa questão a partir de diversas perspectivas e o próprio Barthes (1992, p. 43-44) comenta sobre esse assunto ao colocar que a sentença "eu leio o texto" pode ser um tanto enganosa. Isso porque esse *eu* não é um simples sujeito inocente que usa o texto como um simples lugar de investimento. "Esse 'eu' que se aproxima do texto já é ele mesmo uma pluralidade de outros textos, de códigos infinitos, ou mais exatamente: perdidos (cuja origem se perde)".

Além da bagagem cultural que determina entendimentos específicos em torno de uma mesma leitura em leitores diferentes, a mímesis III também é composta pelos buracos (ou zonas de indeterminação) que todo texto carrega. E assim, "acompanhar uma história é atualizá-la em leitura" (RICOEUR, 2010a, p. 131).

O ato de refiguração a que o leitor se entrega durante a leitura é posto por Ricoeur no sentido de um reconhecimento que inaugura um novo acontecimento. E isso

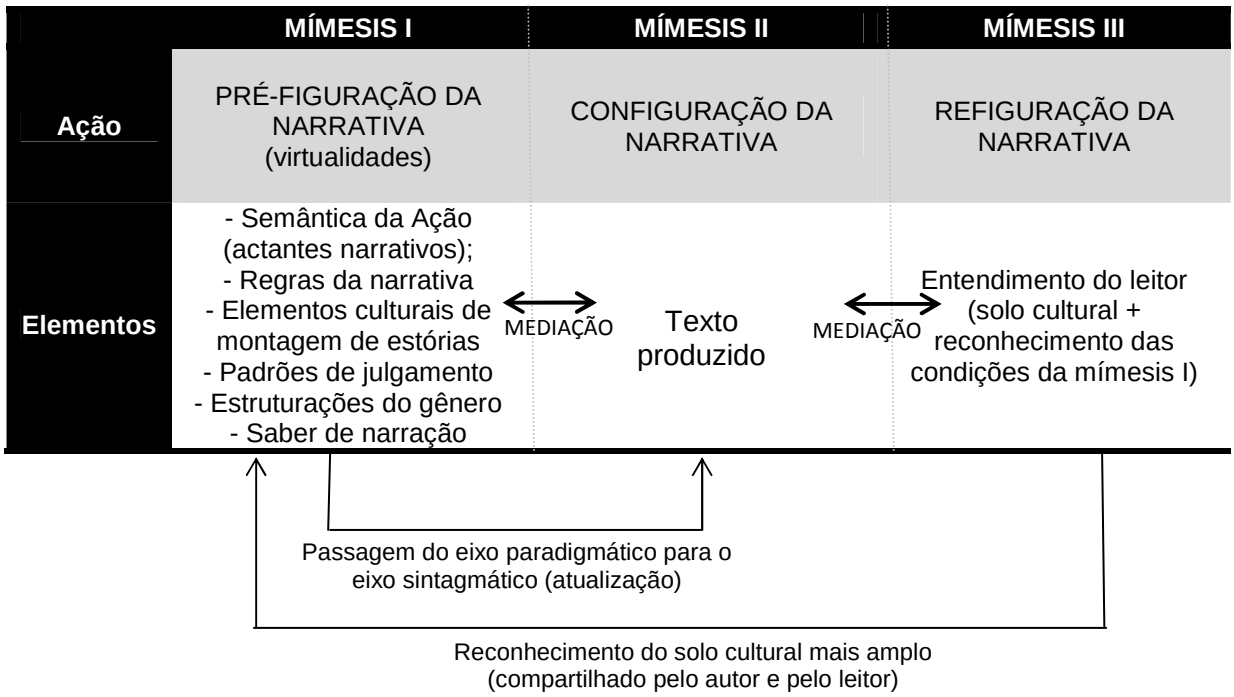
---

[45] Ricoeur defende que todas as três mímesis podem ser extraídas da própria *Poética* e não apenas a mímesis II que está mais aparente. A mímesis I é extraída a partir das proposições éticas presentes no texto aristotélico, uma vez que "a *Poética* não supõe apenas 'agentes', mas caracteres dotados de qualidades éticas que se tornam nobres ou vis" (RICOEUR, 2010a, p. 104). Para Ricoeur, é esse o gancho que permite a ligação com os sistemas simbólicos de julgamento. Já no que concerne à mímesis III, apesar do fato de que é na *Retórica* em que Aristóteles demonstra uma preocupação maior com a plateia (já que a persuasão não possui sentido algum sem a análise da recepção do auditório), existem passagens na *Poética* que sugerem um posicionamento muito parecido. "Quando diz que a poesia 'ensina' o universal, que a tragédia, 'ao representar a piedade e o temor, realiza uma depuração desse tipo de emoções', ou quando evoca o prazer que nos provoca ver incidentes atemorizantes ou dignos de piedade concorrerem para a reviravolta da fortuna que compõe a tragédia – indica que é de fato no ouvinte ou no leitor que termina o processo da mímesis" (RICOEUR, 2010a, p. 123).

[46] A mímesis III "só ganha toda a sua envergadura quando a obra expõe *um mundo* de que o leitor se apropria. Esse mundo é um mundo cultural. O principal eixo de uma teoria da referência depois da obra passa, portanto, pela relação entre poesia e cultura" (RICOEUR, 2010a, p. 91).

porque o sentido do texto, na sua desembocadura no leitor, é totalmente desvinculado de qualquer intencionalidade do autor, de forma que o ato da leitura não pode ser confundido com a mera repetição do evento do discurso em um evento semelhante, mas sim, tem que levar em consideração o fato de que compreender é gerar um novo acontecimento a partir do texto[47].

A relação entre as três mímeses propostas por Ricoeur pode ser observada no quadro abaixo:



Uma vez posto o modo como as três mímesis se articulam, é bastante visível a maneira como Ricoeur tenta inserir a *práxis* no cerne da estruturação narrativa através da interligação entre características práticas da ação, as mediações simbólicas que são dadas a partir dos códigos e das normas e, por fim, a presença da historicidade e do tempo não apenas como característica da narrativa (ou como um elemento de cronologia no ato de contar estórias), mas como categoria configurante da narrativa, como um elemento que funda uma historicidade no modo como as estórias são contadas, interpretadas e julgadas.

[47] "A escrita é aquilo que, ao separar o enunciado da voz que o enuncia legitimamente e o leva a destino legítimo, vem embaralhar qualquer relação ordenada do *fazer*, do *crer* e do *dizer*. A perturbação teórica da escrita tem um nome político: se chama democracia" (RANCIÈRE, 1995, p. 9).

Esse modelo é interessante se quisermos notar as mudanças nos códigos compartilhados de narração nas reportagens publicadas no jornalismo de revista ao longo de sua história. Em um primeiro aspecto, ele é útil no sentido em que toma a atividade mimética não como uma reprodução do real, mas sim no sentido de uma *composição de intriga*. Mais do que isso, toma essa própria composição de intriga como um modelo estruturado, já que tem como base os elementos virtuais que se atualizam em um texto específico nas narrativas referenciais, podendo ser entendida mesmo como o *agenciamento dos fatos em um sistema.*

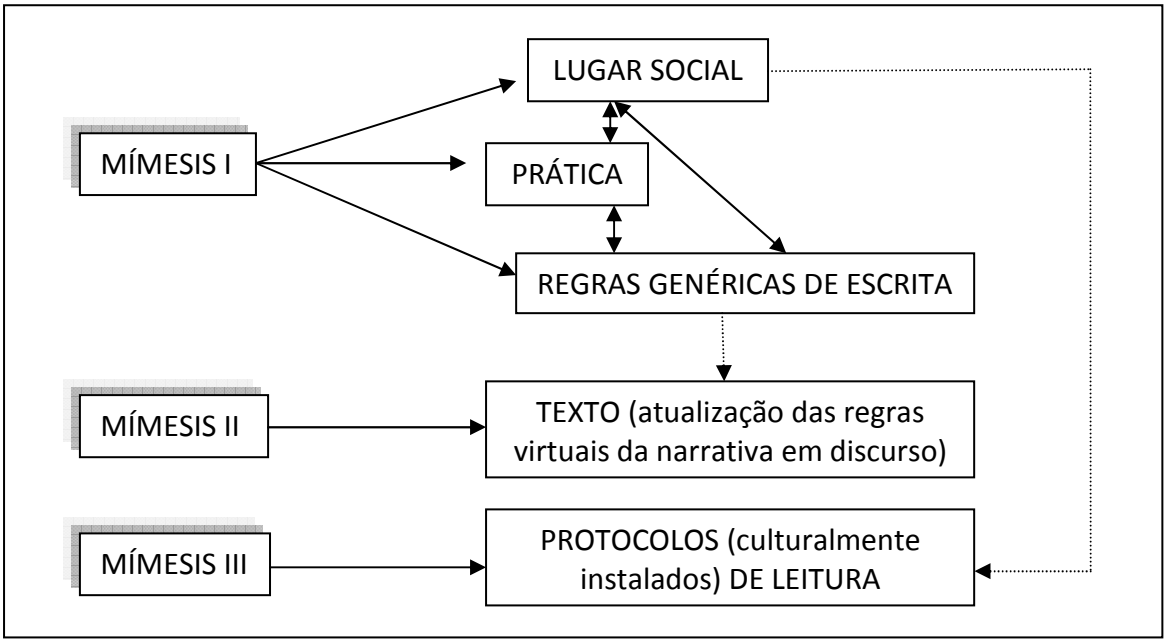
O entendimento de que a narrativa jornalística pode ser definida a partir da atualização de uma série de elementos virtuais pré-textuais é de fundamental importância para que possamos delimitar as mudanças que o jornalismo de revista sofreu no decorrer de sua história no que diz respeito a sua maneira específica de contar estórias. Se nem sempre as estórias foram contadas da mesma maneira, de forma que podemos perceber mesmo uma mudança acentuada na ênfase de seus códigos de narração, é porque esses elementos virtuais (ligados à mímesis I) sofrem determinados rearranjos ao longo do tempo, de forma que esse saber narrar foi sendo constantemente ressignificado.

Na medida em que toda a ação narrativa está submetida a uma estruturação inscrita nos sistemas culturais, o modelo proposto por Ricoeur a respeito do funcionamento mimético dos textos é interessante, pois incorpora questões tais como o lugar social ocupado pelo jornalista (enquanto sistema de hierarquização de valores profissionais de julgamento que transbordam para a escrita) bem como suas ações profissionais práticas (que também estruturam as próprias informações que serão colhidas, buscadas, enfatizadas e urdidas em enredo). Ora, conforme posto no Capítulo 1, são esses mecanismos ligados à tríade "lugar social – prática – escrita" que conferem historicidade aos códigos compartilhados de narração, uma vez que a sobredeterminação desses elementos faz com que a mudança dos códigos profissionais reestruture os próprios procedimentos da escrita (e a consequente atualização em texto).

Ao colocar os elementos do tripé certeauniano em esquema, Ricoeur estrutura o modo a partir do qual os próprios modos do saber narrar são historicamente marcados e determinados por elementos culturais e simbólicos de mediação. E ele o faz na medida em que assume a noção de que o mecanismo de agenciamento dos fatos em um sistema para a composição de intrigas está submetido, primeiramente, a compreensões práticas e

narrativas, aos agenciamentos simbólicos da ação, bem como a mecanismos tão diversos postos nos sistemas culturais como os discursos circulantes e os padrões de julgamento que estruturam todos os textos antes mesmo de sua escrita efetiva. São destes elementos virtuais, justamente, que é formada a mímesis I e que são materializados na mímesis II, culminando na desembocadura no leitor concernente a mímesis III.

Em relação às ideias de Certeau, o modelo proposto por Ricoeur assume a seguinte forma:



A junção de Ricoeur e Certeau é interessante na medida em que Ricoeur fornece uma estrutura propriamente linguística a um problema que, em Certeau, era tratado em termos sociológicos.

A partir do exposto, resta-nos, contudo, uma outra questão que deve ser melhor alinhavada. Uma vez essas condições de funcionamento das narrativas já estão postas, é necessário determinar, afinal, qual o modo a partir do qual essas características se manifestam na produção textual jornalística.

Se Certeau nos forneceu os elementos que inserem historicidade na escrita e Ricoeur nos mostrou como esses elementos se estruturam em sistema, é a partir dos contornos específicos que Barthes alinhava a noção de *código narrativo* em *S/Z* que iremos procurar os modos de manifestação dessas características nas produções textuais.

Em um primeiro momento, a escolha por um autor como Barthes pode parecer um tanto inapropriada, na medida em que se trata de um teórico que, em grande parte de suas obras, se dedicou, justamente, ao modelo semiótico da análise da narrativa. É interessante, contudo, notarmos que essa sua posição sofreu uma guinada no decorrer de suas obras e, em uma última fase, o próprio autor, como mostraremos no próximo capítulo, se posiciona criticamente em relação a esse modelo. Nomeadamente em *S/Z*, Barthes inaugura um entendimento em torno da noção de código que, posta ao lado da estruturação de Ricoeur acerca das três mímesis, pode contribuir para a compreensão das mudanças que a narrativa da reportagem de revista sofreu no decorrer do tempo.

Nesse ponto, é interessante lembrarmos que não trataremos da produção barthesiana em seu conjunto, mas sim, de uma fase muito específica de seu pensamento, em que o autor faz uma revisão crítica dos parâmetros da análise estrutural da narrativa.

O conceito de código, nesse sentido, se desvincula de sua conceituação clássica e passa a ser visto como um mecanismo de análise que permite observar os elementos estruturantes de um texto ligados à translação dos sentidos, a partir do entendimento de que a narrativa é sempre uma aproximação incansável, sempre um trabalho metonímico entre as partes do texto e sempre um jogo entre as diversas remissões de sentido. Barthes (1992, p. 44-45) chega mesmo a tratar as estórias contadas como "uma nomeação em devir", uma vez que, ao entendermos que a própria leitura é um ato de linguagem, "ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los".

Instalando o movimento da semeíosis na própria estrutura mimética, "esses sentidos nomeados são levados em direção a outros nomes; os nomes mutuamente se atraem, unem-se, e seu agrupamento quer também ser nomeado". Para o autor, essa semeíosis "consiste em jogar com os signos em vez de destruí-los", instituindo na narrativa e no interior da própria linguagem, "uma verdadeira heteronímia das coisas" (BARTHES, 2004, p. 28-29).

Olhar a narrativa a partir dessa perspectiva significa reconhecer que "interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito" (BARTHES, 1992, p. 39). E é justamente como um aparato teórico-metodológico que se coloca em busca desse plural que o conceito de código é articulado.

É necessário, portanto, esmiuçarmos esse conceito para que possamos começar a analisar de quais plurais foram feitos, ao longo do tempo, as narrativas jornalísticas em reportagens informativas.

CAPÍTULO 3

O CÓDIGO NARRATIVO E A TESSITURA DE VOZES EM UM TEXTO:

REPETIÇÕES E TRANSLAÇÕES DE SENTIDO NA FORMA DA NARRATIVA

Para que possamos estudar a forma como a narrativa da reportagem de revista mudou ao longo de sua história, elegemos como conceito operatório-metodológico e objeto teórico a noção de *código*, tal como utilizada na obra de Roland Barthes, de forma que o estudo dos códigos no jornalismo de revista visa, com efeito, observar como são articuladas as repetições e as translações de significado na composição narrativa.

Ora, o conceito de código é fundante nos estudos da linguagem. Em seu dicionário de linguística, Dubois (1973, p. 113-114) define-o como "o sistema de transmutação de uma mensagem em outra forma que permite sua transmissão entre um emissor e um receptor por meio de um canal", seguindo mesmo a definição dada por Jakobson (1989) de que o código "combina o *signans* (significante) com o *signatum* (significado) e este com aquele". Ao não se caracterizar como um mecanismo estático de representação, o código "não se limita àquilo que os engenheiros de comunicação chamam de 'conteúdo puramente cognitivo do discurso'", mas sim, diz respeito também à "estratificação linguística dos símbolos léxicos, bem como as variações pretensamente 'livres' (...) são previstas e preparadas pelo código" (JAKOBSON, 1989, p. 77).

O código, portanto, é um veículo transmissor da mensagem, se tomarmos a palavra veículo em um sentido largo que pode abarcar desde as línguas nacionais até os meios menos largamente compartilhados, embora estruturados e codificados, como os idioletos, os localismos, as mensagens visuais, sonoras etc. O código, portanto, é sempre um mecanismo socialmente partilhado de atribuições de sentido.

Como já posto anteriormente, contudo, não será essa definição clássica de código que servirá de conceito operatório para este trabalho. Tomaremos, como ponto de partida, os contornos em torno do conceito de código que Barthes alinhavou em *S/Z*. Esse conceito, embora debitário da definição clássica, não se confunde com ela e pode ser tomado mesmo como a expressão de uma fase de radicalização do trabalho de Barthes, de um momento em que ele entra em confronto com a análise estrutural da narrativa e mesmo com uma parte anterior de seu trabalho.

O estudo dos códigos para Barthes, com efeito, diz respeito aos modos a partir dos quais é possível observar a translação de sentidos em um texto através de um estudo da forma.

Nesses termos, é interessante notar como há pontos de contato muito significativos entre Ricoeur e Barthes no que se refere ao mecanismo de translação de sentidos em um texto. Se, para Ricoeur (2000, p. 89), um texto "pode comparar-se a um objeto que é possível ver a partir de vários lados, mas nunca de todos os lados ao mesmo tempo", Barthes (1992, p. 48) também vai tomar a atividade interpretativa como um ato que, necessariamente, "maltrata um texto", que "corta-lhe a palavra", um ato que não pode "suspender o plural de um texto às portas da leitura".

Para ambos os autores, esse plural é instalado em grande medida a partir do reconhecimento de que, em termos semânticos, um texto é sempre um jogo entre sentidos primeiros e sentidos segundos que são articulados na narrativa.

Em Ricoeur (2000, p. 90), isso é exposto nos seguintes termos: "os sentidos segundos (...) abrem as portas a várias leituras", de modo que "pode até afirmar-se que tais leituras são regidas pelas prescrições de sentido inerentes às margens do sentido potencial que rodeia o núcleo semântico da obra".

Também Barthes elege a conotação como um conceito privilegiado para o entendimento da movimentação dos sentidos que são articulados na composição da intriga narrativa e, portanto, para o estudo de como se articulam os códigos narrativos. E isso porque, a partir da definição hjelmsleviana de que a conotação é um sentido segundo, cujo significante é construído por um sistema de significação primeiro (a denotação), ela pode ser lida como uma via de acesso privilegiada à polissemia de um texto. Ou, se preferirmos os termos de Barthes, a esse plural limitado que funda um texto.

Em sua própria definição de conotação, Barthes coloca esse conceito como "uma determinação, uma relação, uma anáfora, um traço que tem o poder de corresponder a menções anteriores, ulteriores ou exteriores, a outros pontos do texto (ou de outro texto)". Trata-se de uma relação que é imanente ao próprio texto e, por isso, não diz respeito à noção de associação de ideias, indicativa de um sistema de um sujeito. Trata-se de "uma associação feita pelo texto-sujeito no interior de seu próprio sistema". E assim, portanto, "a conotação assegura uma disseminação (limitada) dos sentidos,

salpicada como uma poeira de ouro sobre a superfície aparente do texto" (BARTHES, 1992, p. 42).

A partir disso, é possível estabelecer espaços a partir do qual a conotação atua para que possamos pensar sobre seu papel nas narrativas jornalísticas.

No nível semiótico, Barthes (1992, p. 42) define a conotação como "a articulação de uma voz que está tecida com o texto". Aproximada da ideia de mímesis de Ricoeur – que a toma como o espaço da composição da intriga, como o local do agenciamento dos fatos em um sistema – a conotação ocupa mesmo esse lugar a partir do qual as vozes se estruturam e se compõem para a formação e a organização desse agenciamento.

Ao se constituir enquanto uma voz que está tecida com o texto (formando a composição de intriga), a conotação também é, dinamicamente, "uma subjugação a que o texto é submetido, é a possibilidade desta subjugação (o sentido é uma força)" (BARTHES, 1992, p. 43).

É em coextensividade a isso que Barthes coloca que, no plano histórico, a conotação funda uma literatura do significado.

A separação entre conotação e denotação possui, ainda, mais uma vantagem analítica, fundada na própria inseparabilidade dos dois sistemas. Isso porque a coexistência desses dois fluxos "permite que o texto funcione como um jogo, cada sistema remetendo ao outro segundo as necessidades de certa ilusão" que assegura ao texto uma inocência na linguagem: "a denotação não é o primeiro dos sentidos, mas, finge sê-lo; sob esta ilusão, não é mais que a *última* das conotações". A tarefa da denotação não é nenhuma, portanto, além de "representar a inocência coletiva da linguagem" (BARTHES, 1992, p. 43).

Ora, é no nível das conotações, portanto, que podemos tecer os códigos narrativos que atuam na semantização da narrativa jornalística. Entendidos como os espaços privilegiados da conotação dentro de um texto, os códigos narrativos dizem respeito às articulações dos sentidos no interior do espaço narrativo.

Mais do que isso, a significação narrativa pode atuar a partir de dois espaços textuais: um deles como "espaço sequencial, sequência de ordem, espaço submetido à sucessividade das frases, ao longo das quais o sentido prolifera-se por mergulhia"; e o outro como um espaço aglomerativo, presente em "certos pontos do texto que levam a

outros sentidos exteriores do texto material e formando com eles espécies de nebulosas de significados" (BARTHES, 1992, p. 42).

A aproximação entre Barthes e Ricoeur é interessante na medida em que, se Certeau nos forneceu os elementos que garantem o caráter histórico dos formatos narrativos e Ricoeur nos mostra a sua forma de estruturação enquanto virtualidade que se atualiza em discurso, Barthes, através de sua notação sobre o código, mostra os modos de aparição e funcionalização da proposta ricoeuriana. Ele nos mostra os modos de manifestação dessas características nas produções textuais.

Apesar desses contornos gerais, é possível delinear, contudo, uma mudança na funcionalização da noção de conotação mesmo no interior da obra de Barthes. Para que possamos delinear com maior precisão o modo como o conceito de código será utilizado no presente trabalho, portanto, é necessário refazermos esse trajeto intelectual.

3.1. Da estrutura à estruturação: entre o diagrama e a partitura

Conforme já anunciamos, é como parte do estudo das conotações que Barthes elege como conceito privilegiado a noção de código. Se acompanharmos a trajetória intelectual de Barthes, no entanto, é fácil perceber como o próprio conceito de conotação sofre uma guinada radical, especialmente se compararmos o arsenal teórico desenvolvido em *Mitologias* com aquele que posteriormente se consolidará em *S/Z*. O trabalho de Barthes pode ser dividido em quatro fases, a partir da filiação desse autor a diferentes correntes teóricas de influência.

Em seus primeiros trabalhos, dos quais se destacam *O Grau Zero da Escritura* e *Mitologias*, o autor estabelece um diálogo, principalmente, com Jean Paul Sartre – diálogo este essencial para que possamos entender o seu conceito de escritura e o desenvolvimento de suas reflexões sobre a significação.

Em sua obra *Que é a Literatura*, Sartre estabelece as relações existentes entre o ato de escrever e o engajamento político. Na medida em que, para o autor, a arte literária só se justifica se acompanhada de uma função social, Sartre coloca que "o escritor engajado sabe que a palavra é ação: ele sabe que desvelar é mudar e que não se pode desvelar a não ser projetando mudar". É diante disso que "desde já podemos concluir que o escritor escolheu desvelar o mundo e, particularmente, o homem aos outros homens para que esses assumam em face do objeto assim desnudado sua inteira responsabilidade" (SARTRE, 1988, p. 35).

Esse engajamento, no entanto, não é algo que possa ser visto como um ato voluntarioso que provém unicamente do autor. Muito embora a arte de escrever esteja sempre ligada a uma vontade do artista de se sentir essencial ao mundo na criação de sua obra, esse é sempre posto diante da sua própria inessencialidade diante da obra criada. É somente diante de um leitor que a obra de arte pode ser engajada: "a operação de escrever implica a operação de ler como seu correlativo dialético e esses dois atos conexos necessitam dois agentes distintos". E, portanto, "é o esforço conjugado do autor e do leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Não existe arte a não ser para o outro e pelo outro" (SARTRE, 1988, p 52).

A leitura, para Sartre, é sempre uma criação dirigida, ao mesmo tempo uma atividade de desvelamento e de recriação. Mais do que isso, a leitura é sempre um apelo dirigido ao leitor para que este colabore, com a sua liberdade, para a criação de uma significação não necessariamente implicada na narrativa enquanto intencionalidade do autor.

Uma vez que reconhecer a própria liberdade implica na valorização da liberdade do outro, a narrativa não pode se configurar senão como o exercício de liberdade de um autor em solidariedade com o exercício da liberdade de um leitor, desvelando a própria liberdade de um ao vê-la manifestada no outro.

E é nesse sentido que "escrever é, ao mesmo tempo, desvelar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor" (SARTRE, 1988, p. 58).

O ato de escrever, nesse sentido, não pode ser senão um exercício de liberdade, na medida em que é ela que assegura que a narrativa não se reduza a uma mera emanação de ideologias totalitárias: se a interpretação é livre, nada pode contê-la.

Mais eis aqui o ponto em que a problemática se esgarça. Dentro do projeto sartriano, a liberdade é uma conquista de uma dada situação histórica e não uma condição pré-estabelecida. Na medida em que existem liberdades que se encontram estagnadas, mascaradas ou indisponíveis, a narrativa pode, igualmente estar a serviço de uma visão de mundo retrógrada e conservadora.

E assim, "eu digo que a literatura de uma determinada época é alienada quando não chegou à consciência explícita de sua autonomia e se submete às potências temporais ou a uma ideologia" (SARTRE, 1988, p. 58). Existe uma série de imposições, portanto, que atuam como limitadores da narrativa enquanto engajamento.

Dentro do projeto sartriano, “a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente” (SARTRE, 1988, p. 139).

É dentro desse debate que Barthes se insere na grande cena literária francesa. Sob influência das preocupações de Sartre, mas também a partir de um questionamento de alguns de seus postulados, *O Grau Zero da Escritura* instala uma nova noção de engajamento posta não no conteúdo das obras, mas sim na sua própria forma de escrita.

De fato, a noção de engajamento de Sartre não pode ser separada do conteúdo narrativo. Para ele, “uma literatura é abstrata quando ainda não adquiriu a visão plena de sua essência, quando ela somente colocou o princípio de sua autonomia formal e considera o assunto da obra como indiferente” (SARTRE, 1988, p. 134).

Ora, para Barthes, é justamente o princípio formal que pode servir como a chave para o engajamento político através da narrativa. É a própria forma da escrita que pode carregar uma significação para além de sua mensagem textual, para além de seu conteúdo narrativo.

Aqui nos encontramos, portanto, com a noção de escritura. Vejamos como. Para Barthes, a língua não pode ser tomada como nada mais além de um mero corpo de percepções e hábitos comuns dos escritores de uma época. Nesse sentido, ela não é uma fonte de materiais, mas sim, apenas um horizonte, um possível, uma espécie de linha que quase pede uma transgressão para algo (algum código) que a sobreponha. A língua é apenas a instauração de certa familiaridade e o posicionamento de um lugar de limite correspondente a uma sociabilidade compartilhada: “falar que Camus e Queneau falam a mesma língua é apenas presumir, por uma operação diferencial, todas as línguas, passadas ou futuras, que não falam” (BARTHES, 1997, p. 20).

Diferentemente da língua e mesmo do estilo de cada autor, no entanto, Barthes elege a escritura como o conceito privilegiado que dota de valor a forma. A escritura é um movimento de escrita que atua enquanto função (diferentemente da língua e do estilo que se constituem enquanto objeto) e marca o *ethos* de uma narrativa, um determinado posicionamento de um autor frente ao mundo.

Mais do que isso, a escritura “é uma relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por seu destino social” (BARTHES, 1997, p. 22). Em resumo, trata-se da reflexão do autor sobre o uso social da forma e a eleição de uma forma específica. É nesse sentido politicamente comprometido que o autor pode afirmar que, se o que separa o pensamento de Flaubert e de Balzac é uma variação de escolas, o

que opõe as suas escrituras é uma ruptura muito mais radical, posta “no instante mesmo em que duas estruturas econômicas se imbricam, arrastando em sua articulação mudanças decisivas de mentalidade e consciência” (BARTHES, 1997, p. 22).

Do mesmo modo que Sartre, Barthes (1997, p. 24) também elege a escritura como a manifestação de uma liberdade: “a escolha, e logo a responsabilidade de uma escritura, designam uma liberdade”, mas com o importante adendo de que “essa liberdade não tem os mesmos limites nos diferentes momentos da história”.

E isso porque, obviamente, a própria escritura está sujeita às codificações culturalmente marcadas e socialmente compartilhadas que identificam certos formatos narrativos a modos de ação politicamente engajados. Não há, dessa maneira, formas literárias atemporais e é somente a partir do peso da História e da Tradição que esses modos narrativos são assentados. “A escritura é precisamente este compromisso entre uma liberdade e uma recordação, é esta liberdade recordante que só é liberdade no seu gesto de eleição e já em sua duração” (BARTHES, 1997, p. 24).

Portanto, mais do que com a noção de escritura, nós nos encontramos também com outro princípio geral: a mutabilidade histórica das formas narrativas. Como bem assinala Allen (2003, p. 16-17) “uma vez que nós começamos a entender a escrita como a expressão de um engajamento ideológico da parte de um autor, nós estamos em posição de estudar como os autores, ao longo da história, responderam às suas realidades políticas e sociais escolhendo formas distintas de expressão”.

Há um princípio geral, portanto, que guia a obra de Barthes desde o início: o questionamento sobre as formas da escrita, sobre os modos de construção narrativa, bem como a problemática da mudança dessas formas ao longo da história. É este o ponto de contato que ligará os seus trabalhos estruturalistas aos pós-estruturalistas.

Os contornos que Barthes confere à noção de conotação nessa primeira fase, que podemos encontrar no livro *Mitologias*, também seguem esse debate descrito até aqui, a partir do desenvolvimento de um argumento que já pode ser encontrado em *O Grau Zero da Escritura*: o de que a literatura, assim como todas as práticas culturais, é uma instância de poder e, como tal, está a favor de uma determinada ideologia dominante. Embora as possibilidades abertas pela escritura pareçam realmente promissoras, há um pessimismo bastante marcado na obra no que se refere ao seu diagnóstico: embora a forma possua um conteúdo politicamente marcado, uma das características da ideologia

burguesa é, justamente, a de se comportar como uma “devoradora de estilos”, atuando, com isso, no desengajamento da forma.

Em *Mitologias*, essa ideia é desenvolvida a partir da tentativa de mostrar que a função do mito, em suas diversas manifestações, “é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade” (BARTHES, 1975, p. 162). O mito aludido aqui, portanto, não tem o sentido original dado pela antropologia, mas sim, diz respeito ao próprio funcionamento da ideologia burguesa na deformação dos sentidos e na naturalização dessa deformação nas práticas culturais consumidas diariamente.

E é nesse sentido que Barthes (1975, p. 163) afirma que “se a nossa sociedade é objetivamente o campo privilegiado das significações míticas, é porque o mito é formalmente o instrumento mais apropriado para a inversão ideológica que a define: a todos os níveis da comunicação humana, o mito realiza a inversão da *anti-physis* em *pseudo-physis*”.

Ora, o mito, para Barthes não é determinado a partir do conteúdo de uma mensagem: aqui, novamente, ele retoma a forma, aludindo que “o mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais” (BARTHES, 1975, p. 131).

A forma, nesse caso, é a seguinte:

> No mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema linguístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são assimilados), a que chamarei *linguagem-objeto*, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o próprio sistema; e o próprio mito, a que chamarei *meta-linguagem*, porque é uma segunda língua, *na qual* se fala da primeira (BARTHES, 1975, p. 137).

Aqui está o sentido próprio do mito enquanto uma das formas da conotação. O mito, portanto, como um sistema particular, se constrói a partir de uma cadeia semiológica que é anterior é ele, ou seja, trata-se de um sistema semiológico segundo. “O que é signo (isto é, a totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema, transforma-se em simples significante do segundo” (BARTHES, 1975, p. 136).

Em um exemplo bastante ilustrativo, o autor descreve a foto de um jovem negro de uniforme militar saudando a bandeira francesa na capa de uma revista de grande circulação. Há ali, sem dúvida, um sentido da imagem que funciona como um sistema

semiológico primeiro. Ao mesmo tempo, contudo, existe ali também um sistema semiológico ampliado que transforma esse sentido em um mero significante: o jovem militar é inseparável de uma significação que alude à grandiosidade do Estado e a determinados valores correntes e socialmente desejáveis.

A significação do mito, portanto, deve ser lida em uma chave dupla, pois designa e notifica, abarcando mesmo uma compreensão e uma imposição.

Essa significação, contudo, só pode se impor sob o preço de uma deformação, de forma que a própria significação estaria escondida sobre o peso de um fato, de um saber supostamente compartilhado. O mito é uma fala despolitizada porque ignora a contingência histórica do mundo: ele não esconde ou dissimula os sentidos, mas sim, os inocenta, dando-lhes a aparência de uma constatação. Em suma, ele os fundamenta sob a forma de uma natureza (ou essência) das coisas.

Nesse sentido, se é a história que transforma o real em discurso, o mito é uma fala escolhida pela história que não se mostra como tal. Em resumo, Barthes exprime, nesse trabalho, "um sentimento de impaciência frente ao 'natural' com que a imprensa, a arte, o senso comum, mascaram continuamente uma realidade que, pelo fato de ser aquela em que vivemos, não deixa de ser por isso perfeitamente histórica". Trata-se, assim, de certo abuso ideológico *do-que-é-óbvio*, a partir de uma conformação entre Natureza e História que se expressa na própria forma dos enunciados (BARTHES, 1975, p. 7).

Ao ser tratada nos termos de uma conformação à ideologia burguesa e não como mero funcionamento da linguagem, o que fica patente nesses primeiros textos é justamente o reconhecimento da possibilidade de existência de uma significação não mítica, não marcada pelas implicações ideológicas. Pode-se mesmo pensar que se trata de uma busca por uma essencialidade do sentido inserida na própria crítica de uma pretensa essencialidade mascarada. É essa ideia presente nos primeiros escritos de Barthes que sofrerá uma rearticulação radical nos seus escritos posteriores.

Outro ponto a ser observado é a questão de que a forma também possui aqui uma prevalência na atenção que Barthes dedica ao estudo da narrativa. Em um ensaio bastante ácido a respeito de Barthes, Paul de Man alude esse aspecto, ao se referir ao fato de que o seu colega, ao contrário de outros autores franceses cuja ênfase teórica se coloca do lado do significado, se posiciona em favor do significante ou, em outros

termos, em favor das propriedades objetivas do signo, independentemente de sua função semântica enquanto um código ou veiculador de mensagens.

Para comentar sobre esse aspecto da obra de Barthes, de Man (1990) faz referência à análise acerca do jogo de vale-tudo empreendida pelo autor em *Mitologias*: ali, não se trata de mostrar os engodos do sentido, não se trata de analisar os esforços empreendidos para disfarçar a farsa e mostrar que o que acontece no ringue é real. O ponto de inflexão de análise é completamente outro. O que surpreende Barthes é justamente o fato de que tanto os lutadores quanto os espectadores *sabem* que o jogo é uma farsa e, mesmo assim, se entregam completamente a ele.

O que sobra, nesse mecanismo, é apenas a encenação de uma série de gestos que atuam como significantes: o triunfo do ganhador, as lágrimas do adversário, as reviravoltas inesperadas. Todas elas, contudo, tem o seu valor apenas enquanto forma narrativa, independentes do resultado do jogo ou, em outros termos, independentes do conteúdo que lhes dará significação.

Trata-se de um mecanismo, contudo, que está longe de ser inocente. Como comenta de Man (1990, p. 182-183), "é da natureza das ficções serem mais persuasivas do que os fatos e especialmente persuasivas em parecerem mais reais que a própria natureza (...). A sua própria artificialidade endossa-as com a máxima aparência de naturalidade". E assim, "a particular sombra de perversão e má consciência associada à ficção diminui a partir da cumplicidade envolvida na parcial consciência dessa ambivalência, associada a um desejo ainda maior de resistir à sua exposição".

É este o aspecto que será dominante na segunda fase da obra de Barthes, sob uma forte influência estruturalista, e que marcará as análises dos anos 60 em torno da narrativa. Especialmente expressiva desse momento é a introdução que o autor faz ao livro *Análise Estrutural da Narrativa*, onde a montagem de estórias é abordada sob a perspectiva das unidades (ou níveis) que a compõe: as funções, as ações e a narração.

Nesse texto, Barthes (1976, p. 20) coloca mesmo que a analogia entre o funcionamento da língua e a estruturação narrativa não deve ser vista apenas como uma metáfora vagamente válida, mas sim, que deve ser posta nos termos de uma análise direta. "Diante da infinidade de narrativas, da multiplicidade de pontos de vista pelos quais se podem abordá-las (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético etc.), o analista encontra-se quase na mesma situação que Saussure, posto diante do

heteróclito da linguagem e procurando retirar da anarquia aparente das mensagens um princípio de classificação e um foco de descrição”[48].

Muito embora as unidades narrativas sejam independentes das unidades linguísticas, Barthes mostra o estado da arte dos estudos narrativos justamente a partir de um desfilamento das diversas tentativas de estabelecimento dessas unidades mínimas. Nesses termos, é possível delinear mesmo tentativas que se concentram no nível das funções (como uma unidade de conteúdo a partir do qual a história se apresenta como o termo de uma correlação), das ações (a partir das quais o personagem é definido, sendo essas pouco numerosas, típicas e classificáveis) e da narração (relacionada à problemática da descrição do código através do qual narrador e leitor são significados no desfilar da própria narrativa), muito embora esses níveis se complementem.

A grande característica da “língua narrativa” para Barthes, nessa fase, é mesmo a de operar a partir de um mecanismo de expansão e de integração.

A expansão dá-se no sentido de que uma narrativa é altamente catalisável[49]. Em outros termos, a uma sequência determinada de ações, é possível distender todo um conjunto de pequenas ações que se acumulam, na medida em que “podem-se preencher os interstícios com um número muito grande de catálises” – que, por sua vez, podem ser também postas sob uma outra estruturação, formando níveis. “Aqui, uma nova tipologia pode intervir, pois a liberdade de catálise pode ser regulada segundo o conteúdo das funções” (BARTHES, 1976, p. 56).

---

[48] Em uma outra passagem, Barthes (1976, p. 24) chega a afirmar que: “a língua geral da narrativa não é evidentemente mais que um dos idiomas oferecidos à linguística do discurso e ela se submete, em consequência, à hipótese homológica: estruturalmente, a narrativa participa da frase, sem poder jamais se reduzir a uma soma de frases: a narrativa é uma grande frase, como toda frase constatativa, é de uma certa maneira o esboço de uma pequena narrativa. Se bem que elas disponham aí de significantes originais (frequentemente muito complexos) encontram-se com efeito na narrativa, aumentados e transformados à sua medida, as principais categorias do verbo: os tempos, os aspectos, os modos, as pessoas; além disso, os próprios ‘sujeitos’ opostos aos predicados verbais não deixam de se submeter ao modelo frásico: a tipologia actancial proposta por A. J. Greimas reencontra na multiplicidade dos personagens da narrativa as funções elementares da análise gramatical”.

[49] Nesses termos, Barthes está fazendo referência à distinção que ele próprio estabelece entre as funções cardinais e as funções catálise da narrativa. Enquanto a função cardinal diz respeito ao núcleo da narrativa, aos elementos sequenciais sem os quais uma estória não poderia ser contada sob a pena de se tornar ininteligível, a função catálise diz respeito às expansões que a estória sofre em relação a este núcleo central. E, assim, entre os termos de uma sequência do tipo “sentar – comer – conversar – sair”, uma série de expansões (funções catálises, portanto) poderiam ser postas no formato de pequenas ações secundárias. Embora essas ações possam ser suprimidas sem prejuízo para o prosseguimento da estória, a sua falta acarretaria em um grande prejuízo em termos de significação.

A questão que se coloca, contudo, é a de que a essa força de expansão, Barthes contrapõe, nesse momento, a *integração*, entendida como uma força que tem a capacidade de unir, em um nível superior, o que foi separado em um outro nível – em uma sequência, por exemplo. Nesses termos, a narrativa é entendida tal como um organograma, a partir do qual todos os sentidos estão correlacionados.

Barthes assume a perspectiva de que, devido a essa força da integração na narrativa, "cada nível (integratório) dá a sua isotopia às unidades do nível inferior" e assim, portanto, "*impede a significação de oscilar*". Nesses termos:

> A narrativa apresenta-se assim como uma série de elementos mediatos e imediatos, fortemente imbricados; a distaxia orienta uma leitura "horizontal", mas a integração superpõe-lhe uma leitura "vertical": há uma espécie de "encaixamento" estrutural, como um jogo incessante de potenciais, cujas quedas variadas dão à narrativa seu "tônus" ou sua energia: cada unidade é percebida no seu afloramento e sua profundidade e é assim que a narrativa "anda": pelo concurso destes dois caminhos, a estrutura, ramifica-se, prolifera, descobre-se – e recobra-se: **o novo não cessa de ser regular** (BARTHES, 1976, p. 58-59).

A narrativa, nesses termos, é ser posta como uma articulação dos códigos em diversos níveis e como o fechamento de uma significação.

É sob o peso dessa leitura e dessa influência que de Man (1990, p. 181) pode afirmar que "Barthes nasceu semiologista, dotado de um senso inato para os jogos formais das conotações linguísticas". O entendimento de Barthes em torno desse jogo formal dessas conotações, no entanto, embora mantenha alguns de seus postulados, sofre uma rearticulação bastante sensível nos escritos posteriores.

Uma primeira rearticulação desses preceitos já pode ser alinhavada a partir de sua obra *Sade, Fourier, Loyola*[50]. E isso porque, aqui, Barthes (2005, p. IX) não pensa em uma estrutura única que atravessaria a obra dos três autores, mas sim, pensa cada obra articulada por uma estruturação distinta, de forma que cada um desses autores estudados, a seu modo, coloca a "comunicação na dependência de uma ordem inflexível ou, para ser ainda mais ofensivo, de uma combinatória".

Embora, nessa obra, o autor ainda esteja trabalhando de acordo com os preceitos da análise semiótica, já é possível compreender um deslocamento, na medida em que cada autor, segundo ele, inaugura uma espécie de língua. Sem confundir-se com as

[50] Embora esse livro tenha sido publicado após *S/Z*, é interessante notarmos ele é composto por artigos que foram escritos e publicados separadamente e depois articulados em formato de livro. Os artigos foram escritos no final da década 60, antes, portanto, da publicação de *S/Z*.

línguas naturais[51], mas articuladas a partir do jogo entre representação e estilo, a analogia é justificada pelo modo em que os três autores recorrem, cada um a sua maneira, a três operações básicas que estruturam uma língua.

A primeira delas é o isolamento. Para Barthes (2005, p. X), "a língua nova deve surgir de um vazio material; um espaço anterior deve separá-la das outras línguas comuns, ociosas, ultrapassadas, cujo 'ruído' poderia perturbá-la". Como exemplo desse isolamento, o autor cita o fato de os personagens sadianos estarem sempre trancados em ambientes invioláveis.

A articulação é o segundo ponto da analogia. Na medida em que não existem línguas sem signos distintos, nem tampouco a partir do qual esses signos não sejam retomados em uma combinatória precisa, esses três autores, para Barthes, também em suas obras, engendram mecanismos de "corte – combinação – ajustamento", articulando regras de junção entre os signos escolhidos (que, por sua vez, também não se confundem com os signos linguísticos).

E, por fim, há a questão da ordenação, na medida em que as obras dos três autores têm sempre um Ordenador, ou um Mestre de Cerimônias que serve como um ponto de organização dos componentes distintos.

E assim, "se então Sade, Fourier e Loyola são fundadores de língua, e não mais do que isso, é justamente para nada dizer, para observar uma vacância", de forma que "a língua, campo do significante, põe em cena relações de insistência, não de consistência: dispensa-se o centro, o peso, o sentido". E é nesse sentido que, para Barthes, com esses autores, é necessário escutar "o arrebatamento da mensagem, não a mensagem (...), o desdobramento vitorioso do texto significante" (BARTHES, 2005, p. XIX).

Esse funcionamento da obra de um autor enquanto língua fica bastante claro quando Barthes explica, por exemplo, o valor que a comida[52] ou as roupas[53] exercem na

---

[51] "A língua que fundam não é, evidentemente, uma língua linguística, uma língua de comunicação. É uma língua nova, atravessada pela língua natural (ou que a atravessa), mas que só pode oferecer-se à definição semiológica do Texto. Isto não impede essa língua artificial (talvez por ser ela, neste caso, fundada por autores antigos, tomada numa dúplice estrutura clássica, a da representação e do estilo (...)) de seguir em parte as vias de constituição da língua natural" (BARTHES, 2005, p. X).

[52] "A alimentação, para Sade, é uma questão de casta, submetida, consequentemente, à classificação. A alimentação libertina ora é sinal de luxo, sem o qual não há libertinagem, não porque o luxuoso seja voluptuoso em si – o sistema sadiano não é simplesmente hedonista -, mas porque o dinheiro que lhe é necessário garante a divisão entre pobres e ricos, escravos e senhores" (BARHES, 2005, p. 6-7).

[53] "Quanto à própria roupa (só se fala aqui da dos serralhos, a única que interessa a Sade) ou ela assinala, mediante artifícios bem regulados (cores, fitas, grinaldas), as classes dos sujeitos" como classes de idade, de funções, de iniciação ou de propriedade "ou, então, é regulada segundo a sua teatralidade" (BARTHES, 2005, p. 9).

obra do Marquês de Sade. Ambos funcionam como signos de uma economia libidinal, marcando toda a tipologia dos personagens, bem como estabelecem um jogo claro entre signos e funções.

Nesse sentido, Barthes identifica em todas as estórias de Sade uma unidade mínima, tal como os fonemas, que ele chama de *postura*. Essa mínima unidade diz respeito, por exemplo, simplesmente a uma ação específica acrescido de um ponto corporal de sua aplicação. "Sendo a postura uma formação elementar, repete-se fatalmente e, diante disso, podemos contabilizá-la" e, por exemplo, é nesse sentido que "Juliette faz as contas: foi possuída 128 vezes de um jeito, 128 vezes de outro, sejam 256 vezes ao todo etc." (BARTHES, 2005, p. 20).

A combinação dos diversos conjuntos de posturas resulta no que Barthes chama de *operação*, que pode se configurar tanto enquanto *figura* (quando os personagens envolvidos são articulados em unidades diacrônicas) quanto enquanto *sessão* (quando eles estão dispostos sincronicamente). O conjunto de operações forma, por fim, uma *cena* ou *sessão*.

Passada a cena, Barthes identifica uma unidade maior da narrativa, a marca própria da escritura sadiana: a dissertação. É o momento em que fica explícito o elemento que "afora o assassínio, só há um traço que os libertinos possuem como próprio e não repartem nunca, seja sob qual forma for: é a palavra". Essa unidade maior é o que compõe o espírito da obra de Sade porque, ali, "o agente não é fundamentalmente aquele que tem o poder ou o prazer, é aquele que detém a direção da cena e da frase" (BARTHES, 2005, p. 24).

É importante enfatizar que todas essas unidades estão submetidas a regras diversas de combinação ou de composição, de forma que podemos dizer que *Sade Fourier, Loyola* talvez seja o livro mais bem alinhado com os preceitos da análise semiótica da narrativa dentro da obra de Barthes, mesmo que subverta, logo de saída, justamente, um de seus aspectos fundamentais, ou seja, a desconsideração do estilo do narrador.

Conforme já colocamos anteriormente, contudo, embora alguns desses princípios gerais se mantenham, é bastante clara uma mudança de perspectiva nos últimos livros de Barthes. Parte dessa reformulação é tributária da influência exercida por Derrida em seu trabalho e é em *S/Z* que ela pode ser sentida de forma mais patente. Se antes, Barthes utilizava a metáfora do diagrama para estabelecer a hierarquia dos

códigos em uma narrativa, essa será abandonada, como mostraremos a seguir, em favor da metáfora da partitura – a partir da ideia de que os códigos estão postos enquanto vozes que compõem o texto. François Dosse (2007), em seu livro sobre a história do estruturalismo, coloca *S/Z* como uma obra que marca mesmo uma quebra na primeira fase do estruturalismo francês.

3.2. O(s) código(s) e os plurais da narrativa

A primeira quebra em relação a seus trabalhos anteriores é dada logo de antemão, no argumento da obra. *S/*Z é o estudo da narrativa de apenas uma obra, a saber, da novela *Sarrasine*, de Balzac, e diz respeito a uma busca pelas redes múltiplas de sentidos que se constroem ali.

Barthes continua a se interessar pelas formas, portanto, mas não mais para entender os efeitos de naturalização dos sentidos, mas sim, como uma forma de encontrar os plurais da narrativa. A partir de *S/Z* já não é mais possível encontrar na obra de Barthes ecos de uma busca antiga por significações não-mítificadoras, não ideologicamente marcadas e nem ao menos uma estruturação rígida e hierarquizada dos códigos narrativos.

Trata-se de um livro que marca a fase pós-estruturalista nos estudos de Barthes e que, de acordo com uma entrevista dada pelo próprio autor, se pauta pela adoção de um modelo que não mais está preocupado com as formas mitificadoras, mas sim, com a própria construção do conhecimento a partir da narrativa:

> Se mudei... foi uma questão de deslocamento e não de rejeição. Eu não podia mais contentar-me em relacionar formas a conteúdos ideológicos como fiz em *Mitologias*. Não acho que isso seja errado, mas hoje esse tipo de relação já se estabeleceu; hoje, todos podem denunciar o caráter pequeno-burguês de uma forma. Agora é preciso levar a luta adiante, tentar dividir, não os signos, não os significantes de um lado e os significados de outro, mas a própria ideia do signo, uma operação que poderíamos chamar de semioclastia. É o discurso ocidental em si, em suas fundações, em suas formas elementares, que hoje devemos tentar romper (BARTHES *apud* HARARI, 1979).

A influência que as reflexões de Jacques Derrida tiveram no cenário francês nesse período é um dos grandes fatores que levaram a esse deslocamento. Se o grande interesse de Barthes ao longo de toda a sua carreira estava justamente em torno da articulação dos sentidos pela forma, a contribuição de Derrida se dará justamente a partir da constatação da impossibilidade de uma essencialidade do sentido. Uma vez

submetida á noção de traço, a significação, na concepção derridariana, só pode ser concebida como um jogo infinito de adiamentos e remissões que faz com que um sentido nunca seja estático e nunca coincida com ele mesmo. Vejamos como se dá essa influência na obra de Barthes.

Na concepção de Derrida, o traço antecede todo o sistema de significação e toda a cadeia significante, de forma que ele é o movimento da própria diferença. Em suas palavras, "o traço (puro) é a *differance*" (DERRIDA, 1997a, p. 62), aludindo a esse jogo mesmo de adiamentos pressupostos em todo o ato significante.

Para Derrida, Saussure abriu o caminho para a gramatologia na medida em que foi hábil em estabelecer o mecanismo da *différence*, ou seja, o fato de que um signo é aquilo que os outros signos não são e que ele tem apenas um valor relativo, ou seja, determinado por sua posição em relação a outros signos do sistema. Para Derrida, no entanto, existe um outro mecanismo de diferença que também está em jogo na aferição de sentidos: a *différance*. A *différance* derridariana, portanto, é de outra ordem e alude, justamente, a uma temporização do signo, ou seja, a um retardamento, a um adiamento que faz com que os sentidos estejam sempre em construção. O traço é a manifestação dessa *différance.*

Ora, esse sistema de significação só pode ser erguido a partir de uma crítica bastante radical ao próprio pensamento estruturalista cujas bases estão em Saussure. Isso porque a sua noção de *différance* só pode ser articulada a partir da crítica às oposições binárias articuladas no sistema estruturalista (uma vez que ela é um ponto não fixo que está posta em qualquer lugar do sistema) e de uma concepção de jogo entre os signos, na medida em que está calcada nas possibilidades imprevisíveis da criação de significados na narrativa.

Para Derrida (1995, p. 230), "a estrutura, ou melhor, a estruturalidade da estrutura, embora sempre tenha estado em ação, sempre se viu neutralizada: reduzida por um gesto que consistia em relacioná-la a um ponto de presença, a uma origem fixa". Tal tentativa tinha como objetivo "não apenas orientar e equilibrar, organizar a estrutura", já que não se pode pensar em uma estrutura sem organização, "mas, sobretudo, levar o princípio de organização da estrutura a limitar o que poderíamos denominar jogo da estrutura".

À rigidez da estrutura antepõe-se, portanto, o próprio jogo, como a manifestação da *différance*, como a não fixidez do sentido em geral. E isso, na medida em que "o

jogo é sempre jogo de ausência e de presença, mas se o quisermos pensar radicalmente, é preciso pensá-lo antes da alternativa da presença e da ausência; é preciso pensar o ser como presença ou ausência a partir da possibilidade do jogo e não inversamente" (DERRIDA, 1995, p. 248).

E é a partir desse conceito que podemos entender porque, em Derrida, o ato de dar nomes às coisas está sempre sujeito à sua inscrição em traços, sendo que estes marcam toda e qualquer inscrição no presente. Como explica Rego (2006, p. 152-155), sob essa concepção, "o traço põe em relação: a estrutura da relação com o outro (no sentido do diferente), o movimento de temporalização e a linguagem como escrita". E assim, "o traço é radicalmente a origem absoluta do sentido em geral, o que é o mesmo que afirmar a não-origem absoluta do sentido em geral"[54].

O projeto da desconstrução, segundo as próprias palavras de Derrida, portanto, diz respeito ao reconhecimento de que "o sentido como última camada do texto sempre é dividido e múltiplo e não se deixa apanhar como um todo. O empenho de alcançar um sentido fundamental e originário está condenado, de antemão, a uma espécie de multiplicação e divisão que tornam impossível o ficar imóvel diante de um sentido". E, nesses termos, "se digo impossível, isso não quer significar um limite, um fracasso, mas que o texto pode ter um sentido, porque a diferença ou a divisão, ou a dispersão (*dissémination*) constitui a origem" (DERRIDA *apud* STEIN, 2001, p. 114).

S/Z pode ser considerado o trabalho em que Barthes mais se aproxima de uma filosofia da desconstrução exatamente por levar em consideração, em suas reflexões, as considerações de Derrida acerca do funcionamento dos sentidos marcado pela *différance* e pelo traço. É nesse sentido que podemos entender a sua busca pelos plurais de um texto através do conceito de código.

Existem, portanto, alguns preceitos desconstrucionistas que Barthes irá adotar em seu trabalho e que são fundamentais para que possamos entender os contornos do conceito de código em *S/Z*. O primeiro deles é o fato de que a desconstrução não se

[54] Além disso, a escrita só pode ser tomada a partir de uma série de ausências que se sobrepõem – a partir de uma descompatibilização com a suposta presença de um sentido verdadeiro para um texto e mesmo com a presença de um destinatário ou de autor empírico. Essa marcação de incertezas e ausências é marca da própria escrita uma vez que "mesmo se é destinada única e exclusivamente para você, minha carta deve permanecer legível em princípio depois de sua morte como também da minha" (DERRIDA, 1989, p. 53). É nesse sentido que toda mensagem guarda sempre a especificidade de poder ser iterado, mesmo que o seu contexto de produção não mais exista, uma vez que ele se constitui mesmo enquanto um traço que não se esgota no ato de sua inscrição. E é também nesse sentido que é possível falar que há uma sempre uma ausência absoluta de uma essencialidade do sentido.

detém nos paradigmas estruturalistas. “Por esse primeiro caminho, a desconstrução possui uma vocação antiestruturalista e se pode observar em Derrida uma proposta de pôr em movimento a estrutura através da decomposição, da dessedimentação e da desmontagem” (STEIN, 2001, p. 106). E assim, embora o modelo da desconstrução seja derivado do universo linguístico, seu objetivo central era justamente descortinar mecanismos outros de aferição de sentidos para além da estruturação semiótica.

Além disso, é patente também o movimento contra a universalização que é instaurado ao alocar a ênfase na singularidade dos textos. Nesses termos, é possível notar como Barthes abandona a ideia de que existe a possibilidade de se delimitar todos os códigos de um texto e mesmo a noção de que esses códigos sejam universais. Muito pelo contrário, eles podem se prestar mesmo à análise de uma única obra.

Isso posto, é interessante observar, no entanto, que Barthes funcionaliza esses preceitos gerais de uma forma bem menos agressiva do que Derrida. Nesse sentido, Bucher (1990) chama a atenção para o fato de que, apesar da similaridade patente, as concepções de “diferença” dos dois autores se distanciam um pouco na medida em que Barthes, bem menos radical do que Derrida, não abandona todo o preceito de organização formal. “*S/Z* não é apenas uma desconstrução de *Sarrasine*, mas é também uma reconstrução criativa na forma de uma reescrita que estrela[55] o texto original sem, no entanto, contradizê-lo” (BUCHER, 1990, p. 174).

Isso fica bastante claro no modo como Barthes tenta articular esses plurais que envolvem a escritura de um texto. Para o autor, se falássemos de um texto ideal, teríamos que considerar a seguinte ordem de coisas:

> Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles não são dedutíveis (o sentido, neste texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por um lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se deste texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem (BARTHES, 1992, p. 39-40).

[55] Neste trecho, o autor faz referência ao trecho de *S/Z* em que Barthes (1992, p. 47), ao explicar a metodologia de seu estudo, coloca que “vamos, pois, estrelar o texto, separando, como faria um pequeno sismo, os blocos de significação cuja leitura capta apenas a superfície lisa, imperceptivelmente soldada pelo fluxo das frases, o discurso fluente da narração, a grande naturalidade do discurso corrente”.

Isso implica em um entendimento mais profundo do que apenas conceder a cada parte do texto a sua parcela de verdade, mas sim, trata-se, "contra toda in-diferença, de afirmar o ser da pluralidade, que não é o ser do verdadeiro, do provável ou até do possível".

A estes ecos claramente derridarianos, Barthes interpõem, contudo, os próprios limites desse tipo de entendimento. Citando diretamente Derrida, ele coloca que "esta afirmação necessária é, no entanto, difícil, pois, ao mesmo tempo em que nada existe fora do texto, nunca há um todo do texto (que seria, por reversão, origem de uma ordem interna, reconciliação de partes complementares, sob o olhar paterno do Modelo representativo)" (BARTHES, 1992, p. 40).

É nesse sentido que Barthes coloca que, a toda vez que nos aproximamos de um texto que permite a sua análise em termos de uma gramática ou de uma lógica narrativa, estamos lidando com textos "incompletamente plurais", montados a partir de plurais que podem ser delimitados e discerníveis – muito embora a ênfase ainda recaia sobre a pluralidade e, portanto, alinhave um campo de análise que se estrutura a partir do afastamento dos postulados tradicionais da análise estrutural da narrativa e de seus primeiros trabalhos nessa área.

O *código narrativo*, nessa lógica, é o elemento que fornece os contornos metodológicos que permitem a análise dessa diferença, desses plurais limitados que fundam um texto.

Nesses termos, o código não diz respeito a uma estrutura propriamente dita, mas sim, *à produção de uma estruturação*. E isso, na medida em que "se o texto é submetido a uma forma, *esta forma não é unitária, arquitetada, acabada*" (BARTHES, 1992, p. 54). Aos estudos que vêem a narrativa como um conjunto fechado, portanto, Barthes contrapõe mesmo a pluralidade das formas que o compõem.

A forma do texto, para Barthes, agora, "é o trecho, é o fragmento, a rede cortada ou apagada, são todos os movimentos, todas as inflexões de um imenso *fading*, responsável, simultaneamente, pelo encavalgamento e pela perda das mensagens".

O código narrativo, portanto, é posto mesmo como uma *lista* que é necessário reconstituir. "O código é uma perspectiva de citações, uma miragem de estruturas", é o conjunto de estilhaços de textos já lidos, é "uma das forças que se podem apoderar do texto", é "uma das Vozes que compõem a malha do texto" (BARTHES, 1992, p. 54).

Obviamente, podemos notar aqui que Barthes não abandona antigos questionamentos. Entre eles, existe ainda uma preocupação muito patente com a *forma*. O estudo dos códigos, nesse sentido, é um estudo formal na medida em que busca a articulação de sentidos (plurais) em um texto a partir não do conteúdo que é articulado, mas sim, levando-se em consideração a própria estruturação da narrativa.

Outra preocupação patente diz respeito à não-essencialidade desses códigos. Cada narrativa (ou, em um sentido amplo, cada escola literária, cada gênero do discurso ou cada dispositivo de comunicação) possui os seus códigos próprios e, mais do que isso, historicamente determinados. A análise de *Sarrasine* leva em consideração os códigos articulados por esse romance em particular ou, de uma forma um pouco mais geral que deve ser tomada com um tanto de cuidado, pela escola literária realista francesa, mas não tem a pretensão de inaugurar códigos que possam ser universalmente utilizados em todos os tipos de textos ou de forma independente à sua condição historicamente determinada.

O código narrativo, nesse sentido, pode ser definido como uma sobreposição de estruturas narrativas que se combinam para formar um texto. Ele implica que não há uma estrutura única a que cada texto faça remissão, mas sim, confere existência a uma miríade de possíveis estruturas postas em diferentes níveis textuais que se combinam, tal como citações de ordens diversas, para que o ato de contar uma estória seja possível, organizando o saber narrar em uma determinada configuração historicamente marcada.

O código narrativo, nos termos expostos por Barthes, é a marca de um *já* narrado ou, mais precisamente, dos vários *já vistos* que se combinam na composição textual, a partir de uma remissão contínua que cada texto faz em relação a todos os outros textos já escritos.

Em seu conjunto, os códigos, nesses termos, delimitam o que é permitido e o que é proibido dentro das preconcepções poéticas e de estilo em vigor em cada período histórico e determinam o julgamento e a partilha que separam as boas das más estórias em termos formais dentro de um campo de possibilidades.

Sob essa perspectiva, a narrativa não pode mais ser tomada sob a forma de um diagrama, mas sim, é a partir desse entendimento que o papel do código na composição narrativa pode ser aproximado da noção de *tessitura de vozes* em um texto. Sob esse aspecto, os códigos não dizem respeito a uma estrutura textual propriamente dita, mas sim, a *um movimento de estruturação narrativa*, formando “uma espécie de rede, de

tópicos através do qual passa todo o texto (ou melhor: faz-se texto ao passar)" (BARTHES, 1992, p. 53).

Se todo texto remete a todos os textos já lidos, em uma constante alusão a um inventário, para Barthes, o código é a própria marca deste *já* que atravessa cada nova produção textual. Da ordem da citação, os códigos são como vozes em *off*, portanto, que se fazem ouvir a cada novo enunciado proferido e que, em rede, compõem uma escritura.

Para analisar a novela *Sarrasine*, de Balzac, Barthes elege cinco Vozes principais: "Voz da Empiria (os proairetismos), Voz da Pessoa (os semas), Voz da Ciência (os códigos culturais), Voz da Verdade (os hermetismos), Voz do Símbolo" (BARTHES, 1992, p. 54). A cada uma dessas vozes corresponde um código específico, conforme descrevemos a seguir.

Ao *código proairético*, Barthes reserva a linha condutora dos comportamentos e ações dos personagens em uma narrativa. Seu nome advém justamente da terminologia aristotélica que liga a *práxis* à *proairésis* a partir da noção de que as ações só podem ser imputáveis e consideradas de responsabilidade de seu agente se forem não aleatórias, ou seja, se forem precedidas de uma escolha deliberada. Trata-se de um efeito discursivo, portanto – já que o que determina a ação em uma narrativa não é um personagem e, sim, um discurso – que organiza os personagens e suas ações em sequências lógicas diversas[56].

De uma maneira geral, podemos dizer que Barthes reserva ao código proairético justamente os elementos narrativos que foram perseguidos pela análise estrutural da narrativa através da noção de actantes. Como ele próprio escrevera em outro livro, o personagem sempre impôs um problema à análise da narrativa na medida em que, não podendo ser descrito nos termos de uma pessoa, ele é, no entanto, o eixo articulador

[56] Essas sequências, é importante salientar, dizem respeito a uma organização que se realiza no ato da leitura: "quem lê o texto reúne certas informações sob qualquer nome genético de ações (Passeio, Assassinato, Encontro) e é esse nome que faz a sequência: a sequência só existe no momento em que, e porque, a nomeamos; desenvolve-se ao ritmo da nomeação que se busca ou se confirma" (BARTHES, 1992, p. 53). Em *Análise Estrutural da Narrativa*, Barthes define a sequência da seguinte maneira: "série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade". Em outras palavras, as sequências são as micro-séries de uma narrativa que indicam uma cadeia de eventos que tem um início e um fim definidos. A sequência é, portanto, "uma unidade lógica ameaçada: é o que a justifica *a mínimo*". Da mesma forma, "ela é também fundada *a máximo*: fechada sobre suas funções, resumida em um nome, a própria sequência constitui uma unidade nova, prestes a funcionar como o simples termo de uma outra sequência, maior" (BARTHES, 1976: 39-40).

“fora do qual as ‘pequenas ações’ narradas deixam de ser inteligíveis” (BARTHES, 1976, p. 43).

Trata-se mesmo do eixo central do agenciamento dos fatos em sistema para a composição de intriga, se preferirmos os termos de Ricoeur, na medida em que define o personagem a partir de sua participação em uma esfera delimitada de ações – esferas estas que, por sua vez, são pouco numerosas, típicas e classificáveis (o passeio, o assalto, o beijo etc.).

Como exposto desde os primeiros entendimentos em torno da análise estrutural da narrativa, trata-se aqui muito claramente de uma estrutura virtual que se atualiza em textos específicos, de forma que é possível discernir uma repetição constante em termos de actantes nas mais diversas estórias narradas.

Ao colocar essa esfera dos personagens e das ações nos termos de um código, contudo, Barthes os posiciona como apenas uma das vozes da narrativa, como apenas uma das estruturas virtuais possíveis que devem ser atualizadas para a formação de um texto e de seu plural narrativo. Além dessa esfera mais óbvia, outras vozes se interpõem, formando novas rotas de inteligibilidade narrativa e outras escrituras articuladoras de diferenças.

Uma outra voz possível que se costura ao texto diz respeito aos termos de uma narrativa que se organizam em torno da nomeação e da solução de um enigma, aos quais Barthes reserva o nome de *código hermenêutico*.

Trata-se dos procedimentos a partir dos quais um mistério “se ajusta, se formula, se enuncia, em seguida se retarda e, enfim, se desvenda”. Em outros termos, ele diz respeito às unidades que formulam e ajudam a decifrar um enigma e tem como função “articular, de diversas maneiras, uma pergunta, sua resposta e os diversos acidentes que podem ou preparar a pergunta ou retardar a resposta” (BARTHES, 1992, p. 50) em torno do mistério. São os momentos da narrativa em que, em suma, diz-se que “há enigma” e em que se preparam as respostas dissimuladas, os engodos, as pistas e as soluções em torno desse narrado.

A urdidura da significação, nesse código narrativo, está posta em outro nível textual, na medida em que não está articulada a partir da esfera mais geral das ações e dos personagens, mas sim, está posta nos termos da própria formulação formal a partir do qual o mistério se impõe.

O código hermenêutico, pode-se assim dizer, articula a sua autoridade a partir da tentativa de estabelecimento de certo pacto com o leitor sem o qual a audição de sua voz não seria possível na medida em que, como bem observa Compagnon (2012, p. 146), ele "é definido como um conjunto de enigmas que compete ao leitor desvendar como faz um caçador ou um detetive, através de um trabalho com os índices". E assim, "estes são desafios, pequenas sacudidelas de sentido. Sem esse trabalho, o livro fica inerte".

Dentro do projeto de análise que Barthes se autoimpõe em *S/Z*, a separação do código hermenêutico das outras esferas de ação é de uma importância basilar, na medida em que enuncia que esse código inaugura, dentro daquele texto específico, um sistema de significações próprio para aquela narrativa, que não pode ser resumido ou agrupado nas demais esferas das pequenas ações. Ela inaugura a enunciação de um plural próprio dentro daquela estória. Vejamos as outras vozes que Barthes ainda tece.

Por *semas*, o autor se refere ao código a partir do qual se pode observar uma unidade aglomerativa de sentido. Para ele, trata-se do termo que diz respeito à conotação propriamente dita, ao significado por excelência, na medida em que remete a cintilações do sentido que se organizam como pinceladas ao longo do texto.

Tradicionalmente, o sema corresponderia a uma espécie de signo particular, cuja significação corresponde não a um signo, mas a um enunciado da língua (ECO, 2007, p. 137). A operação aludida aqui diz respeito a uma operacionalização do conceito para a narrativa, entendendo os pequenos símbolos textuais como enunciados complexos.

Em *Sarrasine*, por exemplo, um dos semas analisados por Barthes é o da riqueza. Trata-se de uma imagem que, sem ser nomeada, aparece diversas vezes no narrado a partir de figuras como a localização da mansão, a festa elegante, os convidados ilustres e os acessórios que carregavam. Ao mesmo tempo em que o sema é constantemente citado, ele o é, no entanto, posto de maneira sempre sub-reptícia, descontínua. A fragmentação traz mesmo uma espécie de técnica impressionista ao relatado: "quanto maior a distância sintagmática de duas informações convergentes, mais hábil é a narrativa: a habilidade consiste em jogar com certo grau de impressão" (BARTHES, 1992, p. 56).

E, se "o legível é um efeito baseado em operações de solidariedade" entre as diversas partes componentes de um texto, eis aí justamente o grande truque linguageiro que compõe a utilização dos semas: "quanto mais aérea é esta solidariedade, mais o inteligível parece inteligente" (BARTHES, 1992, p. 56).

Aqui, novamente, trata-se de uma outra voz (ou uma outra virtualidade) que tece o texto, formando-o, inaugurando novas possibilidades de plurais narrativos. À escritura do texto, portanto, vão se interpondo as diversas escrituras dos códigos.

O *código simbólico*, por sua vez, diz respeito às operações de recorte que a narrativa opera para inaugurar as possibilidades dos espaços de substituições e as variações no narrado. Dentro de certas narrativas, por exemplo, todo o narrado é organizado sob a forma de antíteses, constituindo-as como uma grande forma simbólica que se conjugará mais tarde em um determinado nome ou ação.

Mais uma vez, nota-se que se trata de um recorte formal, de um modo de narração que se repete e que não está relacionado ao conteúdo do narrado, mas sim à sua forma de apresentação. O código simbólico marca grandes campos de recortes estilísticos que, em sua própria forma, costuram sentidos na tessitura do texto.

Se tomarmos a antítese como exemplo, podemos notar, como o faz Barthes, que ela opera a construção em torno de uma transgressão que se dá não no nível do enredo, mas no nível de uma barreira ainda mais inflexível: a barreira do sentido.

E, por fim, o último código tratado por Barthes é o *código cultural*. Ele diz respeito aos momentos da narrativa em que o texto se refere a uma autoridade científica ou moral que, de qualquer forma, se constitui como um código de referência, como um saber legitimado e socialmente compartilhado. Trata-se, portanto, de uma voz que é anônima e coletiva, advinda de um suposto saber coletivo reconhecível e aceito. São citações de uma determinada sabedoria acerca do mundo.

Trata-se mesmo de um saber que está calcado em estereótipos e em discursos circulantes que constroem um pacto entre o texto e o leitor. Afirmar que “por vezes, alguns alemães levavam a sério essas engenhosas brincadeiras da maledicência parisiense” (BARTHES, 1992, p. 74) articula uma série de subtendidos acerca da psicologia dos dois povos citados, reafirmando um paradigma de época em torno da ingenuidade dos alemães e da fanfarronice dos franceses. Trata-se de um código que está calcado mesmo em um poder de reconhecimento por parte do leitor, na medida em que essa é a condição de sua validação, a circunstância indispensável para que o entendimento seja possível.

Em suma, o código cultural diz respeito a um consenso compartilhado acerca do mundo e de seu funcionamento. Ele inaugura um campo de entendimentos que se darão por inferência, atualizando o significado do narrado a partir de implicações que “por um

torniquete característico da ideologia burguesa, que inverte a cultura em natureza, parecem fundamentar o real, a Vida" (BARTHES, 1992, p, 223).

Todos os códigos apontados por Barthes são portadores de virtualidades que se materializam em textos específicos, inaugurando, cada um deles, um campo de significações. É interessante notar, contudo, que esses códigos não estão postos, necessariamente, em uma relação estruturada. É nesse sentido que cada um deles funda um plural da narrativa.

Ora, uma vez expostos os códigos apontados por Barthes, vejamos, então, a relação que eles estabelecem entre si na tessitura da narrativa.

Para isso, o autor utiliza uma metáfora bastante profícua: "o espaço do texto (legível) é perfeitamente comparável a uma partitura musical (clássica)" (BARTHES, 1992, p. 61). A comparação com a partitura já deixa claro a forma como, nesse estudo, Barthes se afasta dos postulados tradicionais da análise semiótica da narrativa, mostrando como a articulação entre os códigos não se apresenta mais como um todo estruturado (tal como a metáfora do diagrama que o autor apresentava em seus estudos semióticos), mas como o conjunto de vozes que compõe uma pluralidade harmoniosa.

Se pensarmos no modo de organização de uma partitura, pode-se perceber muito claramente como cada instrumento toca uma composição completamente diferente dos demais, tendo cada um o seu sentido próprio, ao mesmo tempo em que, no todo, eles são capazes de formar uma música, uma estruturação em que cada instrumento é tomado a partir de sua adequação a uma totalidade significativa.

Indo ainda mais longe na analogia, é como se cada código fosse um instrumento na composição de uma música. Pode-se dizer que os semas, os códigos culturais e os símbolos são análogos ao papel que os metais e percussões desempenham em uma orquestra. Isso porque eles possuem um valor descontínuo dentro da narrativa embora inaugurem e deixem impresso, a cada enunciação marcada, as significações em torno do narrado.

O código hermenêutico, por sua vez, pode ser pensado em analogia ao canto. Isso porque é justamente a sequência dos enigmas, bem como os diversos retardamentos na sua resolução, que formam certo desenrolar em um devir inteligível, marcado por pausas, acelerações, retardamentos.

Para sustentar toda essa cadeia – tal qual a função dos instrumentos de corda em um concerto – está o código proairético, marcando as ações, os gestos, as movimentações dos personagens.

Ao conjunto formado pelos códigos hermenêutico e proairético (as duas sequências polifônicas), Barthes (1992, p. 62) estabelece a mesma função tonal da melodia e da harmonia na música clássica, ou seja, "cujo hábito produz uma leitura tão condicionada quanto nossa audição: podemos dizer que há um *olho legível*, como há um ouvido tonal, de maneira que desaprender a legibilidade equivale a desaprender a tonalidade".

E assim, portanto, "esses cinco códigos, por vezes ouvidos simultaneamente, garantem ao texto certa qualidade plural (o texto é realmente polifônico)" (BARTHES, 1992, p. 63).

Posteriormente, essa ideia de um texto que se compõe por códigos de sentidos independentes que, estão, contudo, em conluio com um todo do texto, representado aqui pela ideia de partitura, será ainda mais radicalizado em o *Prazer do Texto*, quando essa metáfora da partitura dá lugar à imagem do tecido.

E assim:

> *Texto* quer dizer *Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido nessa textura o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha) (BARTHES, 1987, p. 81-82).

O texto, nesse sentido, é esse lugar onde os diversos códigos são entrelaçados enredando um todo ao mesmo tempo em que fundam pluralidades de sentido, agenciamentos coletivos, mapas cognitivos, lugares performáticos para os sujeitos, a partir de diferentes estratégias formais.

Tomados em conjunto, podemos notar que *os códigos podem ser lidos como sintomas de um saber narrar de determinada época histórica*, uma espécie de delimitador da partilha entre os elementos que devem estar presentes para a formação de uma estória inteligível a partir de preconcepções estilísticas e poéticas que se atualizam em textos específicos.

Em um texto não assinado presente nas orelhas de *S/Z*[57], escreve-se que, a partir desse estudo, "fica-se com a impressão de que Balzac escreveu *Sarrasine* para que Barthes o interpretasse". De fato, a escolha dos códigos e dos temas parece se encaixar perfeitamente à escritura desse livro em particular, de forma que, a partir disso, pode-se questionar se esses códigos explicitamente nomeados por Barthes podem ser tomados como válidos (ou principais) para todo e qualquer tipo de narrativa. Ora, a resposta a esse questionamento é claramente não.

A afirmação de sua validez geral, aliás, é contrária à própria empreitada barthesiana, na medida em que o autor anuncia, explicitamente, que os códigos ali elencados não são exaustivos, nem exclusivos. De acordo com as suas próprias palavras, "penetrar por essa entrada é visar, ao longe, não uma estrutura legal de normas e desvios, uma Lei narrativa ou poética, mas uma perspectiva (de fragmentos, de vozes vindas de outros textos, de outros códigos), cujo ponto de fuga é sempre transladado, misteriosamente aberto" (BARTHES, 1992, p. 46).

Nesse sentido, é necessário enfatizar que a perspectiva adotada na presente pesquisa será a de utilizar o conceito de código narrativo como objeto teórico e metodológico e não como uma teoria de pura aplicação ao jornalismo – o que contraria os próprios contornos que Barthes deu ao termo.

Trata-se, justamente, da adoção dessa perspectiva aberta pela ideia de vozes que compõem um texto e que são materializadas através de códigos identificáveis na narrativa que servirá de base para o presente trabalho. Estamos, portanto, distantes de uma aplicação simples e direta dos códigos anunciados por Barthes e iremos propor mesmo um conjunto de códigos próprios à tessitura da reportagem jornalística de revista – códigos esses que, por sua vez, são rearranjados de tempos em tempos, abrindo a possibilidade de novas escrituras da notícia e do delineamento de uma história narrativa da produção noticiosa em revista.

É a ideia do código, bem como o seu funcionamento na tessitura narrativa, que nos interessa, e não os códigos específicos aludidos e nomeados por Barthes em sua análise particular. Mais do que isso, o que nos interessa é essa ideia muito particular de texto que a noção de código narrativo traz.

[57] Na seguinte edição: BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

Isso posto, podemos pensar nas implicações disso para a análise das mudanças narrativas que podem ser notadas na reportagem do jornalismo de revista ao longo do tempo.

3.4. Os códigos na narrativa jornalística

A partir das aproximações entre Certeau, Barthes e Ricoeur é possível delimitar um modelo de entendimento bastante útil acerca da montagem das narrativas jornalísticas, bem como o modo a partir do qual essa narrativa sofre periódicos deslocamentos em sua forma.

Se adotarmos o modelo proposto por Ricoeur para a configuração narrativa – ou, em seus próprios termos, para o agenciamento dos fatos em sistema pressuposto em todo ato de contar estórias – é possível pensar que o texto jornalístico é formado por atualizações de estruturas virtuais que se manifestam na narrativa, atualizando-se em cada texto em particular. Esses elementos virtuais, contudo, são formados não apenas pela atribuição de conjuntos de regras internas pressupostas no modelo semiótico, mas também por processos criadores de valores implicados no campo da práxis.

Há uma prefiguração narrativa que antecede a escrita dos textos e que determina o seu modo de feitura. Essa prefiguração, nos moldes pensados por Ricoeur, está inscrita nos sistemas culturais e, dessa forma, diz respeito não apenas a um conjunto fixo de valores, como postulavam os estudiosos dos primeiros tempos da narratologia, mas sim, a elementos que mudam de acordo com o solo cultural em que estão assentados.

Dentro desse espectro, a virtualidade representada pela mímesis I se articula não como sistema, mas como conjunto de pressuposições ligadas a diferentes campos de atribuições de sentido como, por exemplo, à pré-compreensão prática da ação, à fenomenologia do fazer, às competências práticas, às regras narrativas consensualmente postas, bem como às mediações simbólicas da ação (tais como os discursos circulantes e as representações sociais). Em suma, essa prefiguração diz respeito a todos os elementos que prefiguram o caráter socialmente compartilhado da articulação significante que antecede as estórias contadas pela imprensa.

Na mímesis I, portanto, já estão pressupostos, enquanto virtualidade, os elementos apontados por Certeau em seu tripé “lugar social – prática – escrita” e que, por sua vez, conferem historicidade e movimento para os significantes de uma narrativa.

Esse modelo já pressupõe, portanto, a influência que o sistema de hierarquização de valores profissionais de julgamento existente entre os repórteres e as práticas de apuração jornalística adotadas irão ter no próprio sistema da escrita, no próprio agenciamento dos fatos em sistema que formarão a narrativa jornalística.

As mudanças no desenho do lugar social ocupado pelo jornalista, bem como no conjunto das práticas profissionais adotadas, nesses termos, transbordam para a própria narrativa, resultando em modificações nos padrões regulados de narração.

Se Certeau nos fornece os elementos que articulam a mudança nos significantes e Ricoeur nos mostra a sua forma de estruturação e atualização, é a partir da aproximação do conceito de código de Barthes, em sua última fase, que podemos perceber o modo como esses elementos se manifestam no texto jornalístico.

Ao abandonar a ideia de que a narrativa é um sistema fechado e se concentrar na busca pelos plurais de um texto – ou, em outros termos, por suas vozes, por suas diversas modulações significantes – Barthes articula um conceito de código que não se encerra no modelo estruturalista, mas que se compõe como uma das diversas estruturações da narrativa, como a face discernível de um dos plurais que atravessam um texto, constituindo-se, metaforicamente, como vozes em *off* que são ouvidas paralelamente aos enunciados das narrativas.

Nesses termos, o texto jornalístico pode ser definido como uma série de estruturações narrativas que se sobrepõem, entrecruzando-se – ou em outros termos, *como o conjunto organizado desses códigos padrões de narração*.

A partir da aproximação entre Ricoeur e Barthes, portanto, é possível ver que os elementos presentes na mímesis I se articulam, justamente, enquanto códigos identificáveis na narrativa jornalística e que se manifestam na mímesis II. Se Ricoeur insere a *práxis* na estruturação narrativa a partir da virtualização, como mímesis I, das características práticas da ação e das mediações simbólicas, é enquanto *código* que esses elementos se tornam discerníveis em um texto – é enquanto código que é possível percebê-los como elementos configurantes da narrativa.

As regras virtuais da escrita pressupostas na mímesis I – que são, por sua vez, determinadas por sua condição enquanto membro de um conjunto composto por um lugar social, um conjunto de práticas socialmente validadas e algumas regras genéricas de escrita – são objetivadas, portanto, enquanto códigos padrões de narração. As reportagens escritas, dessa forma, refletirão processos de esquematismos narrativos

inscritos nos sistemas sociais, atualizando um determinado regime de códigos padrões específicos e historicamente marcados em um texto particular.

A aproximação entre os dois autores explicita, ainda, uma outra questão que não pode ser ignorada: a significação dos códigos urdidos depende de um *reconhecimento* por parte do leitor do texto: "um reconhecimento que sai do quadro da intriga para tornar-se o do espectador, o qual aprende, conclui, reconhece a forma inteligível da intriga" (COMPAGNON, 2012, p. 126). Em outros termos, o código narrativo não pode prescindir de um leitor que o dote de sentido e que está instalado na mímesis III.

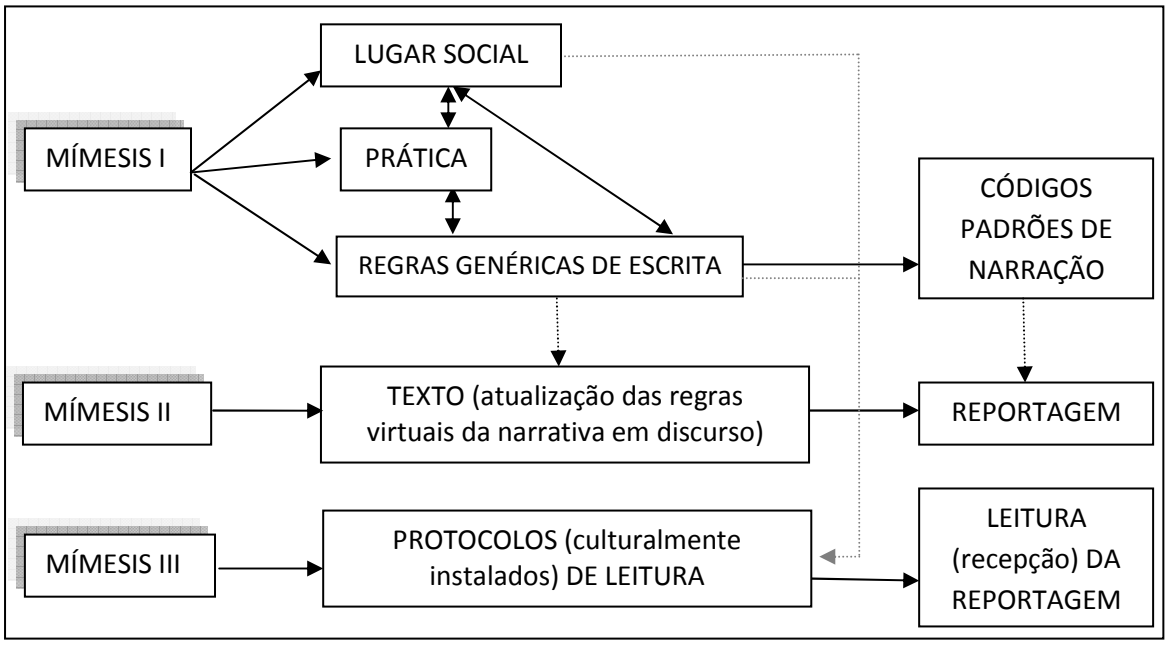
Não trataremos da recepção do texto no presente trabalho. Não obstante isso, é necessário não ignorar o fato de que o código só tem efetividade quando reconhecido por todos os atores da troca linguageira – mecanismo este que é explicitado quando tomado a partir da perspectiva de que a narrativa não pode ser desvinculada de um campo de reconhecimento (mímesis III) "que é construído na obra e experimentado pelo leitor" (COMPAGNON, 2012, p. 128).

É por esse motivo que Ricoeur pensa a narrativa enquanto um *círculo* mimético, na medida em que os elementos da mímesis III, em seu caráter culturalmente assentado, remetem aos elementos que formam a própria mímesis I – ao seu compartilhamento em um solo de atribuições de sentido que é compartilhado.

Segundo a interpretação de Compagnon (2012, p. 128), a obra de Ricoeur reabilita a narrativa em seu valor cognitivo, público e comunitário, "contra o ceticismo e o solipsismo aos quais conduzia a teoria literária francesa estruturalista e pós-estruturalista". De fato, o papel da interpretação do leitor é muitas vezes ignorado na obra barthesiana, de forma que se torna conveniente reinseri-la no círculo hermenêutico de Ricoeur para que essa questão possa ser contemplada.

Enquanto implicação para a atividade jornalística, tal contemplação pressupõe que os elementos que definem o que é uma reportagem não estão instalados apenas no grupo profissional formado pelos jornalistas, mas, sobretudo, dependem de um reconhecimento genérico mais amplo instalado no público leitor, enquanto condição para que a própria narrativa funcione. Os códigos padrões de narração, nesse sentido, devem ser mutuamente reconhecidos.

Se retomarmos o esquema anteriormente utilizado para explicitar as ligações entre o círculo mimético e o tripé certeauniano, a relação entre os pressupostos teóricos de Certeau, Barthes e Ricoeur para a estruturação da narrativa tomam a seguinte forma:



Entender a narrativa jornalística sob essa perspectiva implica em reconhecê-la como a montagem de um conjunto de códigos que se interpõem. Mas, mais do que isso, implica também uma outra visada sobre a própria articulação da reportagem.

Isso porque uma das implicações que devem ser enfatizadas, nesse ponto, diz respeito à noção de que, dentro desse conjunto de ideias, há uma crítica bastante radical acerca do modo como a referencialidade de uma narrativa é articulada. Isso porque, na perspectiva anunciada por Barthes, o realismo não se refere à realidade e nem é, ao menos, realista. Ele diz respeito à *manifestação de um sistema de códigos* convencionais, uma espécie de gramática tão onipresente que nem notamos como ela estrutura a narrativa moderna.

Trata-se de um entendimento que toma como ponto de partida o fato de que há sempre um fundo de irrepresentação pressuposto em qualquer tipo de representação do mundo, de forma que "o realismo não pode ser (...) a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais 'realista' não será a que 'pinta' a realidade, mas a que, servindo-se do mundo como conteúdo (...) explora mais profundamente a realidade irreal da linguagem" (BARTHES, 1964, p. 164).

Nessa lógica, o efeito de referencialidade do realismo é construído, justamente, a partir de uma série de procedimentos estilísticos que estão ancorados em regras culturais de representação ou, para usarmos outros termos, em torno de um saber narrar específico, em torno dos códigos que estruturam as suas formas narrativas.

É nesse sentido que “o artista realista não coloca de modo algum a ‘realidade’ na origem do seu discurso, mas apenas e sempre, por mais longe que se pretenda ir, um real já escrito, um código prospectivo, ao longo do qual nunca se avista mais do que uma ilimitada sucessão de cópias” (BARTHES, 1992, p. 173).

O efeito de referencialidade, nesse sentido, é uma estratégia discursiva articulada nos códigos e pelos códigos utilizados.

Para Derrida (2001, p. 78), é possível pensar mesmo na possibilidade de que cada prática simbólica possua os seus próprios regimes de crença, na medida em que damos créditos diferentes para um romance ou para uma apresentação teatral, para uma fotografia, para uma pintura ou para um documentário. Mais do que isso, esses regimes de crença são determinados historicamente, de forma que mesmo dentro de uma mesma prática é possível pensar na articulação de diferentes investimentos de crença na sucessão temporal.

Nesse espectro de questões, a própria reportagem também poderia ser definida, justamente, como esses conjuntos de códigos padrões de narração. Nesse sentido, partiremos da perspectiva de que os códigos de narração articulados pela narrativa da reportagem jornalística em revista ao longo de sua história mostram que o calçamento na realidade apregoado pelo jornalismo não é mais do que uma estratégia discursiva que também é articulada, tal como no realismo literário, em torno desses códigos que estruturam o seu saber narrar.

Nos próximos capítulos, iremos detalhar alguns procedimentos metodológicos de pesquisa que serão utilizados no recorte dos códigos e analisaremos o corpus de pesquisa proposto para que possamos estudar como a reportagem do jornalismo de revista, ao longo do século XX, estruturou o seu modo de contar estórias, com ênfase nas mudanças nos códigos de narração compartilhados. Com isso, pretendemos analisar como foram articuladas, ao longo do tempo, as repetições e as translações de sentido na composição jornalística a partir de sua estrutura narrativa, de sua forma de organização codificada e padrão.

Se “o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (BARTHES, 2004, p. 22), nós não podemos nos esquecer de que essa é uma questão que se torna ainda mais urgente quando se trata da atividade jornalística – modo de escrita que está ancorado

justamente na obsessão por um real que se projeta, ao mesmo tempo, como matéria-prima impossível e como objeto de desejo que não cessa de emergir.

CAPÍTULO 4

AS DIFERENTES PARTILHAS DO SENSÍVEL NA HISTÓRIA DA REPORTAGEM:

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS NO RECORTE DOS CÓDIGOS

Ao discorrer sobre o aspecto político que perpassa todo ato de escrita, Jacques Rancière (1995, p. 7) coloca que "antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a esta ocupação". A partir desses parâmetros, a escrita não pertence ao campo da política simplesmente porque ela é um instrumento do poder ou, ainda, porque ela se constitui como a condição de possibilidade do saber. "Ela é coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade e se presta, acima de tudo, a alegorizar essa constituição".

Ora, por "constituição estética", o autor está se referindo justamente a essa *partilha do sensível* que está pressuposta em todo ato de comunicação. E, mais do que isso, o termo partilha é tomado a partir de toda a ambiguidade de sua constituição, significando "a participação em um conjunto comum" e, inversamente, "a separação, a distribuição dos quinhões".

"Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas" (RANCIÈRE, 1995, p. 7). A configuração do sensível, nesses termos, só pode ser entendida a partir de uma relação que é estabelecida entre os modos de fazer, os modos de ser e os modos de dizer, de forma que a partilha do sensível, longe de ser inocente, determina mesmo a ordem do visível e a ordem do dizível em um determinado conjunto social.

Os códigos padrões de narração participam dessa partilha do sensível na medida em que podem ser vistos como indícios de como cada época histórica, ao longo da trajetória da revista no Brasil, participou da estetização do acontecimento (enquanto condição sem a qual não pode deixar de ser) organizando, com isso, os modos legitimados de se contar uma estória. Compostos a partir do desenho de um lugar social, de uma prática e de uma escrita, os códigos são mesmo expressões de um conjunto de hierarquias de valores ligados aos modos como os jornalistas podem ver o mundo e contar sobre ele. Os códigos são marcas de "uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum" (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

O objetivo do presente trabalho, portanto, é delimitar as diferentes partilhas do sensível operacionalizadas pelas reportagens em revista ao longo de sua trajetória histórica no Brasil a partir da demarcação dos códigos padrões de narração utilizados. A mudança nesses códigos narrativos socialmente compartilhados sugerem modificações em torno da partilha do sensível materializada nessas narrativas ao longo da história do jornalismo, bem como a mudança no conjunto e na hierarquia de valores utilizados pelos jornalistas para o julgamento dos modos de se contar uma boa estória. Em última instância, acabam por demarcar significados diferentes implicados no próprio termo *reportagem* em diferentes períodos históricos.

A essa questão pode ser acrescida ainda a problemática das estetizações relacionadas à produção de um efeito de real – entendido enquanto efeito discursivo que se constrói a partir de um conjunto de códigos de narração compartilhados socialmente. O jornalismo tem utilizado diferentes estratégias de articulação do efeito de real em suas estórias, de forma que essa também pode ser tomada enquanto uma marca histórica.

Trata-se de uma questão que é trabalhada por Barthes desde seus anos de filiação à análise estrutural da narrativa. Já nessa época, o autor afirmava que "a função da narrativa não é a de 'representar'" em absoluto, mas sim, a de "constituir um espetáculo" e, a partir dessa perspectiva, a realidade de uma sequência narrativa "não está na constituição 'natural' das ações que a compõem, mas na lógica que se aí expõe, que aí se arrisca e eu aí satisfaz". E, assim, portanto, "a narrativa não faz ver, não imita" (BARTHES, 1976, p. 59-60).

Toda a questão da referencialidade, portanto, se posta sob esse quadro de análise, deve ser repensada a partir do pressuposto de que "'o que se passa' na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; 'o que acontece' é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada" (BARTHES, 1976, p. 60).

O que está desenhado nessa perspectiva é justamente a ideia de que a narrativa não é capaz, em si, de estabelecer qualquer laço com a referencialidade, mas tão somente pode filiar-se a uma urdidura de efeitos de real conjugados que passam a impressão de dizer o real, não obstante, esses estejam apenas cerrados no próprio jogo da linguagem.

A narrativa realista, tomada sob essa perspectiva, é uma partilha do sensível altamente codificada, que se estrutura em torno de uma série de efeitos de referencialidade.

Ao tratar dessa questão, Phillipe Sollers (1982, p. 72) chega a colocar o realismo como um "preconceito que consiste em acreditar que uma escritura deve exprimir alguma coisa que não é dada nesta escritura". Para esse autor, a expressão de algo exterior à narrativa "só pode se dar sobre convenções prévias, sendo a própria noção de realidade uma convenção e um conformismo, uma espécie de contrato tácito entre o indivíduo e seu grupo social".

Essa interpretação que vincula o realismo a um determinado conjunto de códigos socialmente compartilhados pode ser creditado ao texto basilar de Jakobson, "Do realismo artístico", que influenciou a própria leitura estruturalista e pós-estruturalista sobre esse assunto. Ao definir o realismo como todo conjunto de discursos que tem como objetivo reproduzir a realidade com a maior fidelidade possível e que aspira a um máximo de verossimilhança (desvinculado, portanto, meramente da escola artística do realismo), Jakobson irá mostrar como diferentes correntes artísticas, com postulados estéticos um tanto diversos, tentaram outorgar a si próprias uma fidelidade insistente com a realidade, colocando essa temática como um dos pressupostos de seus respectivos programas e manifestos. No processo posto por Jakobson, está em jogo mesmo certa disputa, entre esses diferentes grupos, para a determinação dos procedimentos estéticos que seriam considerados mais "legítimos" para representar uma arte realista.

Do mesmo modo que a pintura utiliza determinados procedimentos estéticos padrões como forma de estimular no espectador uma vinculação entre a figuração imagética e uma correspondência ilusória com a realidade – dos quais se podem destacar a projeção do espaço em três dimensões, certo trato no uso da cor, a escolha dos objetos representados e um modo de simplificação do objeto reproduzido – e isso se configura como uma linguagem pictórica convencional, seria possível encontrar correspondências dessa convencionalidade no uso da própria língua e em determinados elementos e processos narrativos – convencionalidades estas conjugadas a determinados efeitos de realidade.

Mais do que isso: o realismo, na pintura, contudo, também se configuraria justamente a partir de uma constante deformação desses esquemas figurativos já assentados, de forma que "Kramskoi, um dos fundadores da escola realista da pintura

russa relata em suas memórias que tratou de deformar ao máximo a composição acadêmica e que essa 'desordem' foi motivada por uma aproximação à realidade" (JAKOBSON, 1971, p. 163). O mesmo seria possível dizer acerca da literatura.

Se tomados sob a perspectiva dos procedimentos estéticos convencionalizados em literatura para dar a ver as coisas, é possível entrever que estruturas linguísticas que se desvinculam de um uso meramente referencial da palavra funcionam como poderosos mecanismos agenciadores de certo efeito de real. As figuras de linguagem, por exemplo, "tornam mais sensível um objeto e, assim, nos ajudam a vê-lo", aumentando, inversamente ao que poderia ser esperado, o grau de referencialidade (se assim se pode dizê-lo) de um relato. O realismo, portanto, é uma convenção – e uma convenção que nem sempre se articula pelos mecanismos mais óbvios, mas também como efeito de uma deformação performática da linguagem.

O problema central que ronda essa noção, contudo, está relacionado ao fato de que diferentes correntes artísticas terão concepções muito distintas sobre o que significa "aproximar-se da realidade", sobre quais são os procedimentos estéticos mais adequados a uma determinada acomodação a um compromisso de "dizer algo do real".

> Os adeptos à nova escola consideram os traços inessenciais como uma característica mais realista do que aquela que usava a tradição estabelecida. Outros, os mais conservadores, continuam modelando a sua percepção segundo os cânones antigos e, por isso, sentem a deformação utilizada pela nova escola como uma negação à verossimilhança, como um desvio do realismo. Continuam cuidando dos antigos cânones como os únicos que são realistas (JAKOBSON, 1971, p. 166).

E a partir desse ponto de vista que se pode dizer que as realizações artísticas mais realistas são aquelas vinculadas "*ao meu próprio costume (a tradição a qual pertenço)*", de forma que "*o único realismo autêntico é aquele em cujo espírito eu me eduquei*" (JAKOBSON, 1971, p. 167).

É nesse sentido que um autor como Dostoievsky poderia afirmar que: "eu sou um realista, mas em um sentido superior desta palavra", na medida em que diversas correntes literárias tentaram brigar entre si para a demarcação dos meios mais realistas de narração dentro do próprio realismo, adotando, com isso, termos como "neorrealistas", "naturalistas" etc.

A postura de Jakobson, portanto, insere o realismo em um campo em que é a *convenção* e o *contexto* que determinam o grau de realidade (ou de referencialidade) de

um relato. Diversos autores pós-Jakobson, incluindo o próprio Barthes, irão generalizar esse processo para além do próprio realismo artístico, inserindo-o nos domínios das narrativas referenciais como um todo.

E é por isso que, como explica Compagnon (2012, p. 97), "a poética da narrativa tomou como objeto o discurso literário na sua formalidade retórica, em detrimento de sua força referencial".

É nesse contexto intelectual que foi feita certa releitura da obra de Aristóteles que retirou a mímesis de qualquer campo que pudesse identificá-la a uma imitação do real (conforme já aludimos anteriormente) e foi empreendido certo esforço intelectual no sentido de provar que "com o nome de *poética*, Aristóteles queria falar (...) da arte da construção da ilusão referencial". E, assim, "passou-se da natureza (*eikos*) à literatura, ou à cultura e à ideologia (*doxa*) como referência da *mímesis*". Em outros termos, a interpretação sobre a mímesis "deslizou-se da imitação à representação, do representado ao representante, da realidade à convenção, ao código, à ilusão, ao realismo como efeito formal" (COMPAGNON, 2012, p. 102) para uma série de autores que enxergavam a narrativa como efeito de códigos articulados que formavam um todo.

Como bem explica Compagnon (2012, p. 103), "o verossímil, como insistirão os teóricos, não é, pois, aquilo que pode ocorrer na ordem do possível, mas o que é aceitável pela opinião comum, o que é *endoxal* e não *paradoxal*, o que corresponde ao código e às normas do consenso social". E assim,

> essa leitura do *eikos* da *Poética* como sinônimo da *doxa*, como sistema de convenções e expectativas antropológicas e sociológicas, enfim, como ideologia decidindo sobre o normal e o anormal, se ela afasta mais a *mímesis* da realidade para ver nela um código, ou mesmo uma censura, não é inteiramente sem fundamento. Afinal de contas, na idade clássica, o verossímil era comprometido com as conveniências, como consciência coletiva do *decorum*, ou daquilo que era conveniente, e dependia explicitamente de uma norma social (COMPAGNON, 2012, p. 104).

É a partir da leitura jakobsoniana e da reconfiguração da mímesis que é possível dizer que "a teoria estruturalista e pós-estruturalista foi radicalmente convencionalista, isto é, opôs-se a toda concepção referencial" da narrativa (COMPAGNON, 2012, p. 104).

É diante desse quadro intelectual de referência que Barthes (1992, p. 109) afirma que, mesmo em narrativas referenciais "o referente não tem 'realidade'" ou, em outros

termos, que “o discurso não tem nenhuma responsabilidade em relação ao real”. E assim, “o que se chama de real (...) nunca é mais do que um código de representação (de significação): nunca é um código de execução” (BARTHES, 1992, p. 109).

Se preferirmos os termos de Thomas Pavel (1986, p. 114), ele irá dizer que a narrativa, “se tomada a partir de uma ótica pós-estruturalista, não fala nunca de estados de coisas que lhe seriam exteriores, uma vez que tudo o que nos parece fazer referência a um fora-do-texto é, na verdade, regido por convenções rigorosas e arbitrárias, e o fora-do-texto é, consequentemente, o efeito de um jogo ilusionista”. Trata-se de convenções, para esse autor, não muito diferentes das convenções composicionais para a formação de rimas nos sonetos ou da alteração entre os enredos centrais e secundários nas novelas renascentistas. “E uma vez que a linguagem e o discurso não podem copiar a realidade, a convenção realista é tão arbitrária e não referencial como qualquer outra”.

Para todos esses autores, o ponto em comum está posto no fato de que “a ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois, ser interpretada em termos de código” (COMPAGNON, 2012, p. 107)[58].

O caráter do jornalismo enquanto narrativa referencial não poderia subtraí-lo dessa ordem de questões. Não obstante o fato de que o jornalismo possui as suas próprias técnicas de verificabilidade criadas pelo grupo profissional, conforme já tratamos anteriormente (e que, a rigor, mudam de tempos em tempos e posiciona a narrativa jornalística no campo das narrativas referenciais), é possível dizer que o compromisso que o jornalismo põe a si próprio com a realidade e a empiria (no sentido em que ele deve relatar fatos que realmente aconteceram) não invalida a questão de que a sua narrativa é uma encenação da ordem da linguagem, nos termos pensados por Barthes. Ou, em termos mais precisos, de que a sua narrativa seja articulada a partir de uma série de efeitos de realidade que visam garantir confiabilidade (e, talvez, mais importante do que isso, legitimidade) ao relato.

Uma vez que a narrativa em si não é capaz de dizer nada sobre a referencialidade, é possível observar que existiram, ao longo da história do jornalismo de revista, diferentes acordos sobre as estratégias textuais que tornavam uma história

[58] “A referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da mímesis não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade. ‘O que existe por trás do papel não é o real, o referente, é a Referência, a sutil imensidão das escrituras’” (COMPAGNON, 2012, p. 108).

mais crível – acordos estes historicamente datados e em disputa, que estavam marcados por acordos socialmente reconhecidos e respaldados.

Por esse motivo, interrogar-se sobre a partilha do sensível posta em operação pelo jornalismo a partir de seus códigos padrões de narração significa também questionar-se sobre os diferentes acordos envolvidos na produção de seus efeitos de real, enquanto característica historicamente marcada.

No jornalismo, portanto, a realidade enquanto efeito também é dada *nos* códigos e *pelos* códigos padrões de narração. Uma vez isso posto, neste capítulo, iremos expor alguns procedimentos metodológicos que serão adotados na presente pesquisa para que possamos demarcar quais são esses códigos padrões de narração. No próximo tópico, iremos expor o arsenal teórico-metodológico que será utilizado para que possamos fazer o recorte dos códigos narrativos nos textos do *corpus* proposto, com o objetivo de entender as mudanças narrativas presentes ao longo da história do jornalismo de revista.

4.1. A delimitação dos códigos padrões de narração no texto:

Conforme exposto nos três capítulos anteriores, o funcionamento da narrativa jornalística foi definido a partir de um modelo que combinava as asserções de Certeau acerca da escrita (como uma atividade que não pode ser apartada do lugar social de sua produção, bem como das práticas profissionais a partir das quais ela é exercida e das regras genéricas de escrita), com a análise da narrativa proposta por Ricoeur acerca das três mímeses (que incorporam esses elementos enquanto virtualidades que se atualizam em um texto) e dos contornos que a última fase da obra de Barthes dá ao conceito de código narrativo (como forma de materialização desses contornos narrativos).

Existem, contudo, algumas questões de ordem prática que necessitam de uma discussão mais pormenorizada no que diz respeito aos procedimentos de pesquisa.

É necessário deixar claro que o objetivo do presente trabalho não é realizar uma análise de todos os códigos padrões de narração que estão articulados nas revistas do *corpus* proposto, mas sim, entender, a partir desses códigos, quais foram as modificações que a narrativa da reportagem em revista sofreu ao longo do século XX. Nesse sentido, serão analisados apenas os códigos padrões de narração que sirvam a esse objetivo e que, portanto, mostrem rupturas, descontinuidades e diferenças no modo como os jornalistas contavam as suas estórias. São as diferentes estratégias discursivas

que foram utilizadas ao longo do tempo no processo de semantização do acontecimento que nos interessam dentro desse quadro e que serão, portanto, exploradas.

Sob essa perspectiva é interessante notar também que a análise sistemática de todos os códigos, aliás, é um procedimento cuja viabilidade é posta em dúvida pelo próprio Barthes, uma vez que um texto é formado por um conjunto muito vasto de estruturas que se sobrepõe e cuja sistematização depende, em última análise, dos interesses e objetivos do próprio pesquisador. A sua própria análise não estava vinculada a uma tentativa de delimitação de todos os códigos narrativos presentes em *Sarrasine*.

Também é necessário demarcar uma outra questão: já anunciamos que não serão os códigos padrões de narração mapeados por Barthes (proairético, hermenêutico, semas, simbólico e cultural) que servirão como base da análise para as revistas propostas. Obviamente, todos esses cinco códigos são estruturas atuantes nos textos jornalísticos, de forma que podemos ver, com bastante clareza, que toda reportagem é composta por certo conjunto de personagens que formam um sistema (código proairético), por elementos que articulam um enigma a ser resolvido e que motiva, muitas vezes, a pauta a ser noticiada (código hermenêutico) e é organizada de acordo com determinados recortes que delimitam variações dentro do texto (código simbólico). Assim como também é possível mapear, facilmente, que toda reportagem contém unidades aglomerativas de sentido (semas) que são suportadas por discursos circulantes ligados ao saber socialmente compartilhado de uma época histórica (código cultural).

Apesar da evidente aplicação desses códigos nas estórias que compõem a imprensa, eles não nos ajudam, contudo, a entender quais foram as mudanças sofridas pela forma da narrativa jornalística ao longo do tempo. É nesse sentido que é necessário buscar outros códigos padrões de narração que articulem essa problemática.

Uma vez isso posto, é necessária a estipulação dos parâmetros metodológicos, portanto, que devem ser utilizados para a demarcação desses códigos na reportagem em revista. Trata-se de códigos que não estão delimitados *a priori* e, portanto, é necessário que sejam explicitados o conjunto de princípios que irão nortear essa demarcação.

Para que isso possa ser feito, nós nos aproveitaremos de uma distinção entre a noção de *função* e o conceito de *código narrativo* para que possamos delimitar um conjunto de protocolos de análise que perpassará o conjunto das revistas estudadas e que nos permitirão fazer o recorte dos códigos narrativos no texto.

Ora, apesar das inúmeras mudanças sofridas pela narrativa da reportagem em revista ao longo do tempo, o texto final que articula essas modificações sempre recebeu o mesmo nome enquanto gênero discursivo: *reportagem*. Existem, portanto, algumas características desse gênero do discurso que nos permite classificá-lo enquanto uma produção textual específica, uma reportagem, mesmo que o texto em si tenha se modificado de forma evidente ao longo do século XX.

Para nos referirmos a essas características invariantes da reportagem que nos permitem classificá-la enquanto tal, utilizaremos o termo *funções*. Nesse quadro, as funções dizem respeito a elementos textuais que, acionados a partir de diferentes estratégias discursivas, enunciam uma propriedade característica de um gênero do discurso ou de uma prática, no nosso caso, a reportagem.

Em contraste com a invariabilidade das funções, os códigos padrões de narração passam a funcionar como o modo a partir do qual essas funções se materializam, de diferentes formas, na narrativa. Em outros termos, são as variações estéticas em torno das quais uma função se articula, são as diferentes formas do sensível a partir das quais essas funções são enunciadas.

Sob esse ponto de vista, é possível entender os códigos padrões de narração como articulações e variantes que materializam, em um texto, determinadas características que se mantém ao longo do tempo a partir de diferentes formas e estratégias narrativas.

Em uma reportagem, portanto, uma mesma função pode ser engendrada a partir de diferentes códigos de narração, seja sob o ponto de vista sincrônico (os diferentes códigos de narração que se materializam no interior do próprio texto e que remetem a uma mesma função), seja sob a perspectiva diacrônica (os modos historicamente marcados a partir dos quais uma mesma função foi articulada por diferentes códigos narrativos ao longo da história da narrativa da reportagem em revista).

É justamente essa distinção entre as funções da reportagem e os seus códigos padrões de narração que servirá como parâmetro metodológico para o nosso estudo. Isso porque utilizaremos as funções (invariantes) como pontos-chave de ancoramento para a eleição dos códigos (variantes) que serão demarcados, sistematizados e analisados.

Em outros termos, o ponto metodológico nodal que estruturará o recorte dos códigos narrativos no interior de um texto estará fundado tendo como parâmetro o modo

como diferentes códigos padrões de narração, ao longo da história do jornalismo de revista, demarcaram as mesmas funções.

Uma vez resolvido esse problema, nos deparamos imediatamente com outro: a escolha das funções que servirão como esse ponto de ancoramento para a delimitação dos códigos narrativos. De fato, são muitas as características invariantes do gênero reportagem que poderiam ser utilizadas para essa finalidade, o que inviabilizaria uma investigação de todas essas funções, implicando em uma necessidade de escolha.

Dentre as várias funções que dizem respeito às características invariantes da reportagem, elegeremos três delas como eixos principais de análise e recorte dos códigos padrões de narração:

(1) a função testemunhal;
(2) a função da novidade;
(3) a função de verdade.

Existem vários motivos para a articulação em torno desses três eixos. Em um primeiro sentido, pode-se dizer que essas são as funções (invariantes) cujos códigos padrões de narração articuladores mais sofreram alterações ao longo da história da revista no Brasil. Conforme estudaremos nos capítulos seguintes, diferentes códigos em diferentes épocas históricas articularam essas mesmas funções, mostrando formas diversas de semantização do acontecimento a partir da adoção desses códigos padrões. Em outras palavras, trata-se de funções que nos auxiliam na demarcação das rupturas e descontinuidades no modo como os jornalistas contaram as suas estórias ao longo do tempo, mostrando diferentes articulações do sensível.

Além disso, esses são vetores que fundam um determinado *ethos* da prática jornalística que se mantém desde pelo menos o início do século XX, conforme discutiremos a seguir.

A função testemunhal pode ser definida como uma estratégia discursiva da reportagem a partir da qual há uma confirmação da suposta existência de um acontecimento noticiado a partir da evocação a pessoas que assistiram ou presenciaram esse evento. A testemunha, nesses termos, portanto, serve tanto como lastro imaginário da autenticidade do acontecimento no nível discursivo quanto como estratégia de referencialidade e legitimação em torno do narrado. A importância da função

testemunhal na reportagem pode ser atestada pelo uso, desde seus primórdios, de fotografias ou ilustrações, entrevistas, bem como técnicas de observação diversas.

Embora a função testemunhal seja uma característica definidora da reportagem jornalística (uma invariante, portanto), é possível notar que diferentes códigos padrões de narração materializaram essa função no texto de revista ao longo de sua história, conforme mostraremos nos próximos capítulos.

No que diz respeito à função da novidade, muitos autores já a definiram como um dos principais valores-notícia existentes na produção jornalística. Conforme posto por Franciscato (2003, p. 175), "por estar ligado embrionariamente à noção de novidade, o jornalismo desenvolveu modos de incorporar e operacionalizar este reconhecimento e nomeação do 'novo' em um processo rotineiro e padronizado", de forma que "um aspecto fundamental a se perceber na noção de novidade no jornalismo é que ela não é um componente que 'naturalmente' orienta toda a produção, mas sim uma referência a que o jornalismo recorre para, num processo de fabricação, compor um objeto complexo como a notícia". A função da novidade, portanto, funciona como uma estratégia discursiva envolvida na própria legitimação do jornalismo enquanto prática simbólica socialmente relevante[59].

Assim como no que concerne à função testemunhal, contudo, é possível notar diferentes códigos padrões de narração que foram utilizados ao longo do tempo na reportagem em revista para a materialização da função da novidade no texto.

Por fim, é necessário definir o que entendemos por função de verdade. Se a ficção pode ser definida como "um discurso que 'informa' do real, mas não pretende representá-lo nem abonar-se nele", o jornalismo, por contraste, faz parte dos discursos referenciais, o que significa que ele "pretende dar uma representação adequada da realidade", fiando-se em uma suposta verdade dos acontecimentos que estariam à espera de representação (CHARTIER, 2010, p. 24). As narrativas jornalísticas, portanto, se estruturam a partir da pretensão de alusão a uma realidade extralinguística ou, nos termos adotados por Ricouer (2010, p. 139), em uma referência que se inscreve na

[59] O jornalismo, ao se institucionalizar, assume determinados compromissos ou tarefas sociais que se tornam parte de sua imagem como instituição pública. Um deles é o de corresponder a uma expectativa social por novidade, mesmo que, para isso, ele precise operar certas ênfases ou privilegiar certos aspectos de um evento que possam ser afirmados como o fator 'novo' no evento e, assim, ganhar importância em relação a outros. Um exemplo disto é a forma como a qualificação de 'ineditismo' para alguma ação, situação ou objeto se torna referência que qualifica um evento como noticiável, mesmo que as demais características não contribuam para a sua noticiabilidade (FRANCISCATO, 2003, p. 176).

empeiría, uma vez que o seu material de trabalho são os acontecimentos que efetivamente aconteceram.

Mesmo diante das diversas impossibilidades que cercam essa questão e que nos impedem de pensar que o jornalismo é capaz de fornecer um espelhamento narrativo dos fatos do cotidiano – aludindo a questões que foram largamente discutidas no capítulo 1 – há uma meta imaginária de verdade que perpassa a atividade de imprensa e que orienta os seus métodos de trabalho.

Esse *ter acontecido* que funciona como lastro da verdade no jornalismo, contudo, não pode ser apenas enunciado: ele "deve ser introduzido no próprio discurso para certificá-lo como conhecimento autêntico" (CHARTIER, 2010, p. 28). Ora, é nesse interstício que há a adição de elementos que funcionam como fiadores da verdade de um acontecimento; que se colocam como provas imaginárias da verdade do relato. É nesse espaço que se inserem as remissões às citações, documentos e referências que convocam o acontecimento na escrita a partir de uma representação validada.

Nesse sentido, Charaudeau (2006, p. 55) coloca que "as provas de verdade, ou melhor dizendo, de veracidade de uma informação são da ordem do imaginário, isto é, baseadas nas representações de um grupo social quanto ao que pode garantir o que é dito". Além disso, "essas provas devem ser objetivas, independentes da subjetividade do sujeito falante, exteriores a ele e reconhecidas por outros".

No que diz respeito ao jornalismo, o autor aponta três eixos a partir dos quais essas provas imaginárias de verdade são engendradas: (1) a autenticidade (ou os mecanismos discursivos que buscam assegurar a própria existência dos seres no mundo, ligados a um movimento de designação relacionado a uma prova concreta); (2) a verossimilhança (que busca reconstituir analogicamente a existência de uma situação similar no passado ou no futuro a partir de uma suposição de ordem reconstitutiva), e; (3) a explicação (relacionada à possibilidade de determinar o porquê dos fatos a partir de um processo de elucidação a partir de diversas fontes de pesquisa).

A função de verdade, portanto, diz respeito a essas provas de verdade imaginárias do discurso jornalístico que buscam garantir um valor de verdade à informação relatada. Trata-se de um mecanismo discursivo a partir do qual o dito é confirmado a partir de procedimentos técnicos adotados pelos jornalistas que funcionam como lastros imaginários para a veracidade do relato.

Uma vez definidas essas três funções – função testemunhal, função de novidade e função de verdade –, serão elas que irão estruturar o recorte dos códigos narrativos nas revistas que serão estudadas. Os códigos padrões de narração que serão recortados na presente pesquisa, portanto, serão apenas aqueles que remetem a um desses três eixos norteadores da prática da reportagem.

Nesse quadro, os códigos padrões de narração dizem respeito às diferentes materializações e articulações a partir das quais essas funções invariantes do jornalismo foram engendradas na reportagem de revista. A busca pelos códigos que articulam essas três funções em diferentes momentos históricos da história do jornalismo tem como objetivo estabelecer padrões a partir dos quais esses códigos podem ser recortados.

A pesquisa, portanto, estará focada no modo como diferentes códigos padrões de narração articularam as funções testemunhal, de novidade e de verdade ao longo da história do jornalismo de revista no Brasil.

Uma vez isso definido, é necessário discutirmos outras questões que dizem respeito aos procedimentos de recorte dos códigos padrões de narração nos textos das revistas que compõem o *corpus*.

Conforme exposto no capítulo 3, o conceito de código narrativo funciona enquanto *significante*, ou seja, enquanto *forma narrativa* cuja existência independe do conteúdo que é comunicado. Nesses termos, o recorte dos códigos nas revistas estudadas não levará em consideração o conteúdo da reportagem, ou mesmo a sua inserção dentro de editorias específicas, mas sim, as formas narrativas a partir das quais esse conteúdo é exposto. Mais especificamente, serão recortados apenas os procedimentos e técnicas padrões a partir dos quais os jornalistas semantizam os acontecimentos a partir de estratégias padrões de escrita, independentemente dos assuntos ou acontecimentos a que esses processos se referem.

Também não serão levados em consideração a qualidade da reportagem publicada nem o nível de aprofundamento da apuração. Nesses termos, é bastante óbvio o fato de que algumas publicações realizavam coberturas e análises mais sofisticadas do que outras – a revista *Realidade*, por exemplo, possui reportagens notadamente mais aprofundadas e ricas do que a revista *Fatos e Fotos*. Isso, no entanto, não entrará em questão no presente trabalho. O que será avaliado são os procedimentos formais que cada uma dessas publicações utilizava para dar sentido aos fatos.

Além disso, é necessário enfatizar que o código narrativo diz respeito a um conjunto de procedimentos de escrita e técnicas de redação socialmente compartilhado pelo grupo amplo dos jornalistas e, como tal, recorrentemente utilizado nas reportagens, posto que relacionado aos modos como os jornalistas julgam o que significa contar uma boa estória. Nesse sentido, não serão levados em consideração os estilos pessoais e específicos de cada repórter em particular; serão recortados apenas os códigos que são sistematicamente utilizados nas reportagens em cada época histórica.

Obviamente que podemos encontrar, eventualmente, em revistas mais antigas, uma reportagem ou outra que remeta a códigos que serão amplamente utilizados em períodos posteriores ou vice-versa. Serão demarcados, contudo, apenas os códigos que foram utilizados de forma sistemática nas reportagens, excluindo-se com isso eventuais aparições relacionadas ao estilo de um repórter ou a uma casualidade estilística. Nesses casos em que uma estratégia aparece isoladamente, mas não se desdobra em uma grande quantidade de textos do mesmo período, esse fenômeno será atribuído a técnicas utilizadas ocasionalmente e não a um código padrão de narração, que pressupõe constância.

De modo inverso, igualmente, é possível observar que, em alguns casos, será possível encontrar uma reportagem ou outra em que o código padrão de narração proposto para o período não seja encontrado, o que não o descaracteriza enquanto código conquanto ele seja utilizado em um grande número de outras reportagens do período.

Nesses termos, o que caracteriza um código padrão de narração é o uso sistemático de determinada estratégia narrativa em um número considerável de reportagens distintas.

São esses os parâmetros metodológicos, portanto, que irão nortear o recorte dos códigos padrões de narração nas revistas componentes do *corpus* de pesquisa. Uma vez isso posto, é necessário detalharmos algumas considerações acerca do modo de estruturação metodológica desses códigos padrões.

4.2. A organização e hierarquização dos códigos no texto:

A tessitura dos códigos em um texto não é dada sem certa organização. Tal como posto na leitura barthesiana, embora o conjunto de códigos padrões de narração que formam um texto não componha propriamente uma estrutura (mas, sim, uma

miríade de estruturações), isso não significa que ele não se mova a partir de um determinado sistema organizativo. Em todo texto, há sempre certo movimento de alternância entre o fluxo e o fragmento, de forma que os códigos padrões de narração podem ser pensados a partir de um determinado arranjo hierárquico, de uma urdidura cujas partes não possuem a mesma relevância ou função no todo.

O próprio Barthes, ao comparar as estruturações narrativas de um texto a uma partitura musical, impõe certa organização aos códigos dispersos uma vez que a alguns códigos, de acordo com sua metáfora, pode ser atribuída uma função tonal correspondente à melodia e à harmonia (notadamente as sequências proiarética e hermenêutica) enquanto a outros pode ser atribuída uma função análoga aos metais e às percussões, uma vez que eles impõem sua presença de forma irregular (no sentido de não sujeito à sucessão temporal das ações), mas marcante no texto.

A metáfora do tecido, usada posteriormente, também sugere a organização de estruturas dispersas (os próprios códigos) que irão se ordenar em um todo organizado sujeito a articulações plurais, tais como os fios que compõem os lençóis[60].

Não se trata mais de uma organização análoga ao sistema da língua, como sugeriam os seus estudos vinculados à análise estrutural da narrativa, mas sim, a um sistema organizativo que mostra as possibilidades de estruturações do texto a partir do conjunto possível de combinações de seus códigos narrativos.

Para a análise da história da narrativa da reportagem em revista, esse é um dos aspectos que também devem ser levados em consideração. Nas revistas analisadas, é possível observar que, de uma maneira geral, embora possam ser encontrados diversos códigos na composição narrativa das reportagens, nem todos possuem o mesmo nível hierárquico. Alguns códigos são mais centrais na escrita do texto, funcionando como pontos nodais de narração, e se repetem em todos os textos escritos. Outros aspectos formais, contudo, embora apareçam com uma frequência bastante considerável, funcionam como elementos estéticos que não necessariamente se repetem em todas as reportagens e funcionam como ampliadores de um núcleo central da narrativa.

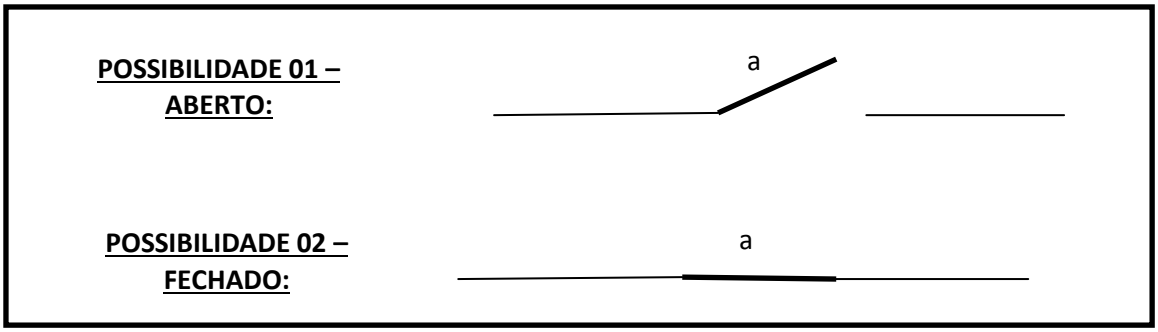
---

[60] Mesmo em sua fase estruturalista, a hierarquização e a especialização das formas que compõem a narrativa já era uma preocupação tipicamente barthesiana, como pode ser visto a partir da distinção que o autor propõe entre as funções cardinais e as funções catálises – a primeira, composta pelos elementos sem os quais uma estória não poderia ser contada e a segunda, às expansões que a estória sofre em relação a esse núcleo central. Se comparados à sua fase pós-estruturalista, especialmente em *S/Z*, é possível notar que esses elementos irão compor o código proiarético. A preocupação, portanto, se desloca para outros elementos formais da composição das estórias.

Ora, para que possamos lidar com essa questão, é necessário esmiuçarmos alguns adendos de ordem metodológica.

Ao invés da metáfora barthesiana da partitura ou do tecido, optamos por utilizar, no presente trabalho, a analogia matemática do interruptor, uma vez que ela nos ajuda na visualização das combinações dos códigos narrativos em uma multiplicidade de "todos organizados" que podem ser formados em cada regime histórico de narrativa, conforme mostraremos a seguir.

De acordo com Daghlia (2011, p. 18), chama-se de interruptor, nos estudos matemáticos, "o dispositivo ligado a um ponto do circuito elétrico, que pode assumir um ou dois estados: fechado ou aberto". A representação gráfica dos interruptores, portanto, se dá a partir do seguinte esquema:



Uma vez que esse processo busca denotar a noção de que "quando fechado, o interruptor permite que a corrente passe através do ponto e, enquanto aberto, nenhuma corrente passa pelo ponto" (DAGLIA, 2011, p. 18), o que, afinal, podemos assumir que esteja "ligado" ou "desligado" quando pensamos em termos da estruturação narrativa de uma reportagem?

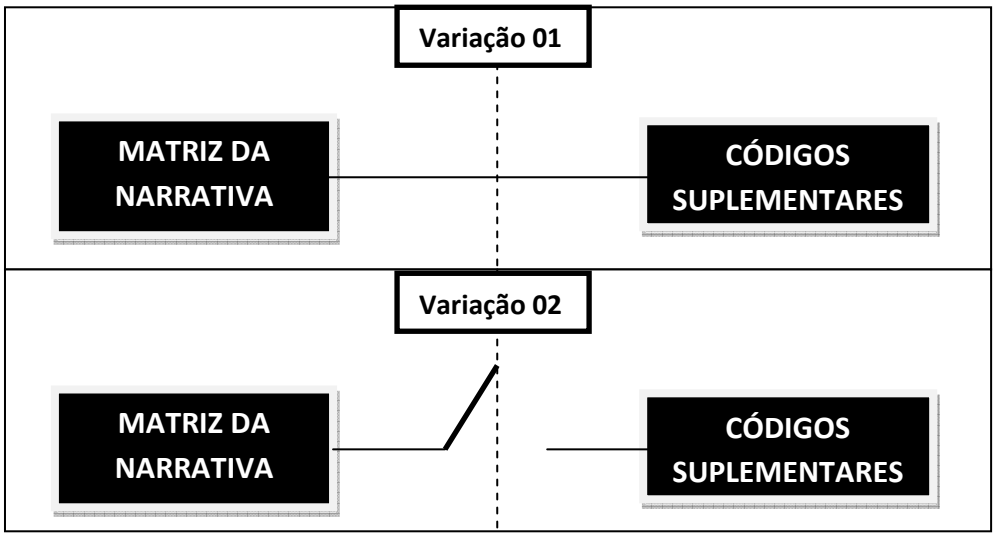
Essa representação gráfica é interessante porque nos permite estabelecer uma relação entre os códigos centrais que compõem uma estruturação narrativa e aqueles que aparecem na estória de forma suplementar e menos frequente, estabelecendo uma hierarquia e uma organização para os diversos códigos padrões de narração que podem ser encontrados em um determinado regime histórico da reportagem em revista. É essa distinção que nos ajudará a delinear os dois polos opostos dos interruptores.

De um lado do interruptor, podemos encontrar o que chamaremos, no presente trabalho, de *matriz da narrativa*. Ela será composta pelo conjunto de códigos que, em uma determinada revista, desenha os elementos obrigatórios do relato: um conjunto de

códigos que caracteriza a publicação em questão e que forma o seu cerne narrativo, a sua forma própria e específica de contar estórias. A matriz narrativa, portanto, será formada pelos códigos principais de um determinado sistema narrativo, ligado a uma época histórica específica.

O outro lado do interruptor, por sua vez, se seguirmos adiante com a comparação, será formado por um outro conjunto de códigos narrativos, que chamaremos aqui de *códigos suplementares*. Por código suplementar, iremos nos referir aos códigos padrões de narração que se juntam a essa matriz narrativa, fornecendo um suplemento estético a ela, completando-a. Trata-se de códigos que não necessariamente aparecem em todas as reportagens (embora estejam presentes em um grande número delas) e fornecem as capacidades combinatórias de um determinado regime narrativo historicamente marcado.

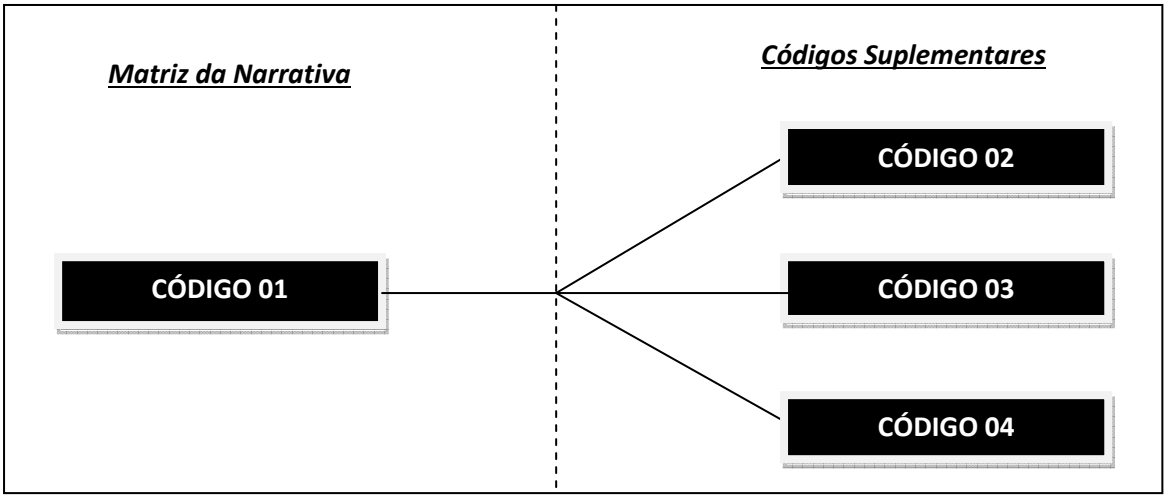
Se postos de acordo com o esquema gráfico anteriormente aludido, teríamos a seguinte representação imagética da relação entre esses dois conjuntos de códigos:



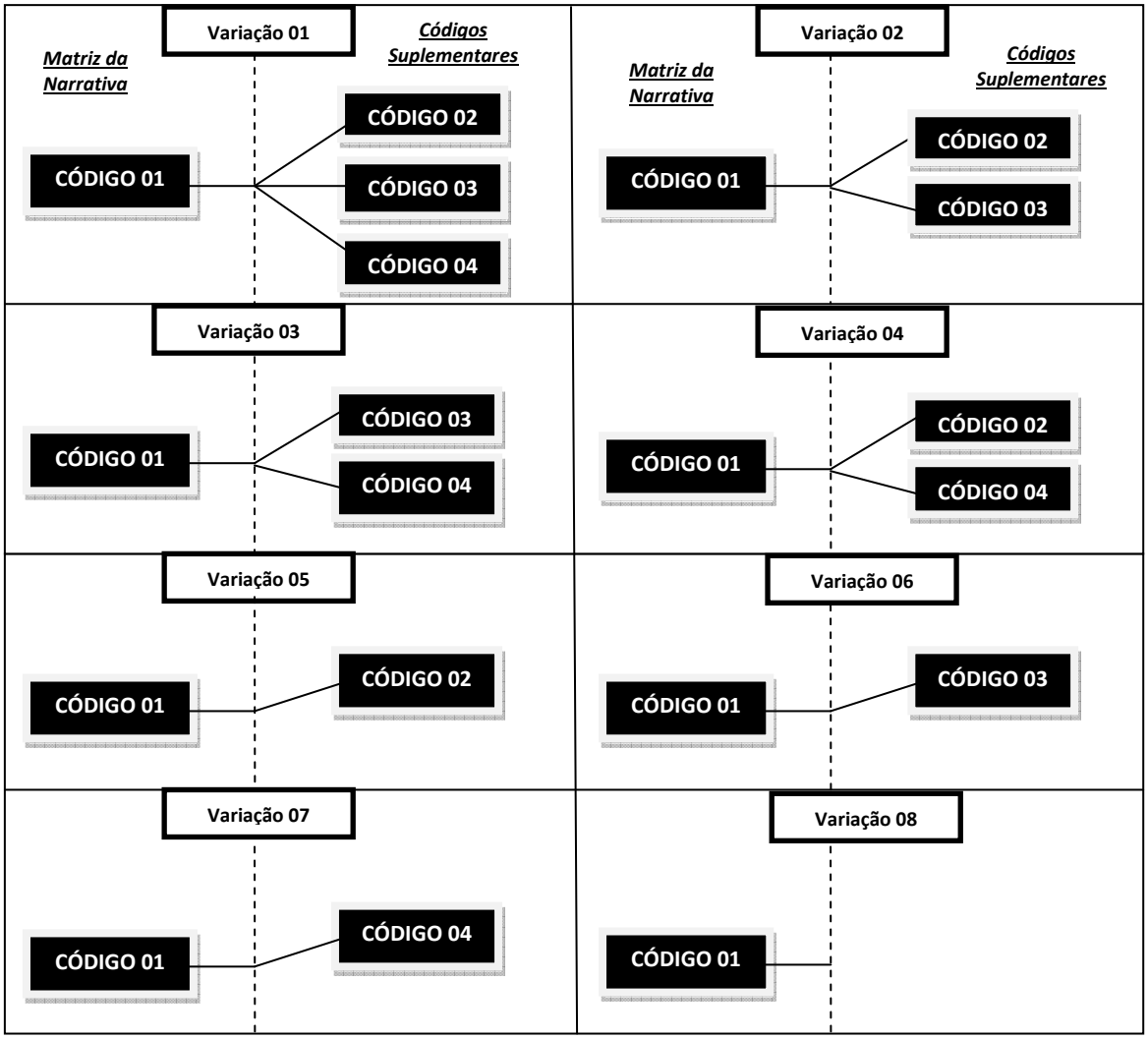
Por esta representação gráfica, é possível entrever a matriz narrativa como um elemento obrigatório nos regimes narrativos (se tomados sob a perspectiva de que eles representam a relação dos códigos padrões de narração em seu conjunto) e os códigos suplementares como códigos padrões de narração que, embora estejam pressupostos em um dado regime narrativo historicamente marcado da reportagem, podem estar presentes ou não em um dado texto em particular (a partir do princípio do “ligado” ou “desligado”), deixando entrever mesmo as capacidades combinatórias possíveis.

Esse modelo é interessante uma vez que deixa entrever quais são os códigos padrões de narração que sempre estarão presentes nas reportagens que compõem um determinado regime narrativo de narração e quais são aqueles que se destacam como elementos que, embora pertencentes a um campo de possibilidades, são optativos. Ele é também é bastante útil, em um segundo aspecto, na medida em que explicita as possibilidades de combinação de códigos padrões de narração em cada regime histórico de reportagem – de forma que insere o próprio fato de que nem todas as reportagens de um mesmo período histórico são exatamente iguais em seus pressupostos metodológicos.

Uma vez que esses dois polos representam conjuntos de códigos, eles devem ser representados levando-se em consideração os elementos que os compõem, bem como as possibilidades combinatórias pressupostas pelos modos "abertos" ou "fechados" de suas ligações. Dessa forma, se, a título de exemplo, estivéssemos diante de um regime narrativo composto por quatro códigos padrões de narração distintos, sendo um deles formador da matriz narrativa e três deles componentes dos códigos suplementares, o esquema gráfico de suas relações se desenvolve para o seguinte modelo:

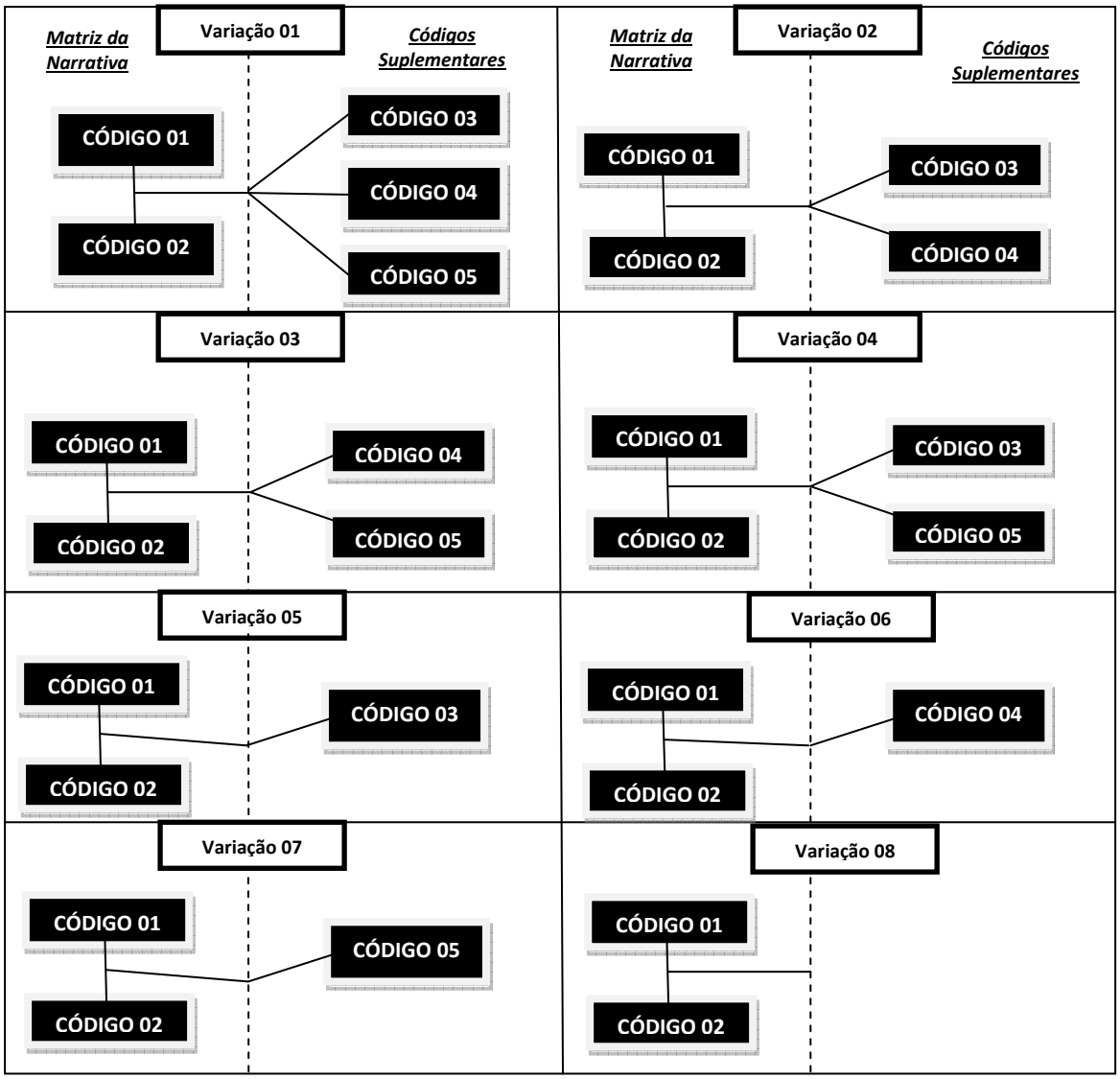


A figura acima representa o regime de códigos padrões referente ao exemplo dado. A esse regime padrão, contudo, acrescentam-se, ainda, todas as possibilidades combinatórias de "aberto" ou "fechado" que os códigos suplementares podem ter em relação à matriz da narrativa. Dessa forma, para o exemplo dado, teríamos os seguintes conjuntos de possibilidades de combinatórias dentro desse regime narrativo:



É importante lembrar que esse quadro de variações é válido apenas na medida em que estabelece as combinatórias entre um conjunto fixo de códigos que formam a matriz da narrativa e códigos suplementares que podem aparecer ou não a partir do mecanismo “aberto” ou “fechado”. Dentro do eixo da matriz da narrativa, portanto, as possibilidades combinatórias não se alteram. É apenas no que diz respeito aos códigos suplementares que a mudança pode ser observada, se seguirmos os pressupostos desse modelo teórico-metodológico.

E isso de tal forma que, se mudarmos o exemplo e considerarmos um regime narrativo formado por cinco códigos padrões de narração, sendo dois dos quais formadores da matriz da narrativa e três suplementares, teríamos as seguintes combinatórias possíveis nos regimes de narração:



A partir deste quadro é possível entrever quais são os conjuntos de combinações possíveis entre os códigos padronizados de narração: ao passo que as combinações acima são todas possíveis, um arranjo do tipo "código 1 → código 3 + código 4 + código 5" não é possível, uma vez que a matriz da narrativa deve permanecer fixa. A aparição facultativa se dá apenas entre os códigos suplementares – a vantagem desse sistema é, justamente, a de deixar entrever essa ordem de relações.

Esses esquemas são aportes metodológicos valiosos para que possamos organizar os códigos padronizados de narração encontrados nas revistas estudadas. No decorrer das análises, no entanto, nós não iremos esmiuçar todas as combinações possíveis para cada um dos códigos devido ao grande número de combinações possíveis: em um regime narrativo que contivesse cinco códigos padrões de narração suplementares, por exemplo, teríamos uma possibilidade de 32 combinações diferentes

em relação à sua matriz narrativa[61]; em um regime que contivesse sete códigos de narração suplementares, seriam possíveis 128 combinações diferentes[62]. Essa, contudo, é uma perspectiva que irá nos nortear neste trabalho.

Mostraremos apenas o regime padrão completo de narração, mas sempre partiremos da assunção de que, a partir dele, se desdobram outras combinações possíveis a partir do mecanismo "aberto / fechado" pressuposto na esquematização posta nos interruptores.

A metáfora dos interruptores é interessante enquanto esquema organizador uma vez que explicita também a miríade de estruturações que podem estar postas em um sistema narrativo – mostra, se preferirmos os termos de Barthes, os plurais possíveis de um texto. É justamente esses plurais narrativos que iremos buscar a partir de agora.

4.3. A escolha das revistas analisadas:

Conforme explicitado na Introdução, as revistas que serão analisadas nos próximos capítulos serão: *Revista da Semana*, *O Cruzeiro*, *Manchete*, *Fatos e Fotos*, *Realidade*, *Veja*, *Época* e *IstoÉ*. Elas foram escolhidas porque foram consideradas, em suas respectivas épocas históricas, as revistas de informação mais importantes do país, com um número de tiragem bastante expressivo. Além disso, apesar de todas as diferenças, em termos de propostas editoriais e função na ecologia comunicacional, todas elas são revistas informativas, que remetem à origem do termo revista, ou seja, que passam em revista os principais acontecimentos da semana (mesmo que, em muitas delas, esse fosse apenas um dos objetivos implicados).

---

[61] As combinatórias possíveis seriam as seguintes, se tomássemos os nomes dos códigos como 1, 2, 3,4 e 5: {1}, {2}, {3}, {4}, {5}, {1,2}, {1,3}, {1,4}, {1,5}, {2,3}, {2,4}, {2,5}, {3,4}, {3,5}, {4,5}, {1,2,3}, {1,2,4}, {1,2,5}, {1,3,4}, {1,3,5}, {1,4,5}, {2,3,4}, {2,3,5}, {2,4,5}, {3,4,5}, {1,2,3,4}, {1,2,3,5}, {1,2,4,5}, {1,3,4,5}, {2,3,4,5}, {1,2,3,4,5} e { }.

[62] As combinatórias possíveis seriam as seguintes, se tomássemos os nomes dos códigos como 1, 2, 3,4, 5, 6 e 7: { }, {1}, {2}, {3}, {4}, {5}, {6}, {7}, {1,2}, {1,3}, {1,4}, {1,5}, {1,6}, {1,7}, {2,3}, {2,4}, {2,5}, {2,6}, {2,7}, {3,4}, {3,5}, {3,6}, {3,7}, {4,5}, {4,6}, {4,7}, {5,6}, {5,7}, {6,7}, {1,2,3}, {1,2,4}, {1,2,5}, {1,2,6}, {1,2,7}, {1,3,4}, {1,3,5}, {1,3,6}, {1,3,7}, {1,4,5}, {1,4,6}, {1,4,7}, {1,5,6}, {1,5,7}, {1,6,7}, {2,3,4}, {2,3,5}, {2,3,6}, {2,3,7}, {2,4,5}, {2,4,6}, {2,4,7}, {2,5,6}, {2,5,7}, {2,6,7}, {3,4,5}, {3,4,6}, {3,4,7}, {3,5,6}, {3,5,7}, {3,6,7}, {4,5,6}, {4,5,7}, {4,6,7}, {5,6,7}, {1,2,3,4}, {1,2,3,5}, {1,2,3,6}, {1,2,3,7}, {1,2,4,5}, {1,2,4,6}, {1,2,4,7}, {1,2,5,6}, {1,2,5,7}, {1,2,6,7}, {1,3,4,5}, {1,3,4,6}, {1,3,4,7}, {1,3,5,6}, {1,3,5,7}, {1,3,6,7}, {1,4,5,6}, {1,4,5,7}, {1,4,6,7}, {1,5,6,7}, {2,3,4,5}, {2,3,4,6}, {2,3,4,7}, {2,3,5,6}, {2,3,5,7}, {2,3,6,7}, {2,4,5,6}, {2,4,5,7}, {2,4,6,7}, {2,5,6,7}, {3,4,5,6}, {3,4,5,7}, {3,4,6,7}, {3,5,6,7}, {4,5,6,7}, {1,2,3,4,5}, {1,2,3,4,6}, {1,2,3,4,7}, {1,2,3,5,6}, {1,2,3,5,7}, {1,2,3,6,7}, {1,2,4,5,6}, {1,2,4,5,7}, {1,2,4,6,7}, {1,2,5,6,7}, {1,3,4,5,6}, {1,3,4,5,7}, {1,3,4,6,7}, {1,3,5,6,7}, {1,4,5,6,7}, {2,3,4,5,6}, {2,3,4,5,7}, {2,3,4,6,7}, {2,3,5,6,7}, {2,4,5,6,7}, {3,4,5,6,7} e {1,2,3,4,5,6,7}.

A Revista da Semana surgiu com uma tiragem de 50 mil exemplares, em 1900, como um encarte do *Jornal do Brasil*, o que, portanto, lhe garantia uma ampla difusão e uma tiragem muito expressiva para a sua época histórica. A sua importância também não se resume apenas às vendagens, mas também por ter sido ela a primeira revista brasileira a trazer uma série de inovações como, por exemplo, um uso maciço de fotografias, tornando-se mesmo um ponto de referência para outras revistas que surgiram no início do século XX e que, de uma maneira geral, se inspiraram em seu projeto editorial. Mesmo em 1945, *A Revista da Semana* ainda era a segunda revista mais lida do país, perdendo apenas para *O Cruzeiro*, um outro marco reconhecido na literatura sobre a história da imprensa nacional.

A revista *O Cruzeiro*, surgida em 1928, é considerada, por muitos autores, como uma das publicações que consolidaram o modelo de grande reportagem no Brasil a partir da década de 1940 (FARO, 1999; LIMA, 1995). A sua importância também se reflete na progressão do número de suas tiragens: 30 mil exemplares no final da década de 1920, 150 mil no início dos anos 40, 550 mil no início dos anos 50, chegando, por um breve período, a 720 mil exemplares na ocasião da morte do presidente Getúlio Vargas, marca até hoje considerada fora dos padrões para o mercado editorial de revistas[63].

A revista *Manchete*, surgida em 1952, aparece como uma das principais concorrentes de *O Cruzeiro*, dividindo com ela, durante um grande período, o público leitor de revistas. A publicação, inclusive, contratou diversos jornalistas e fotógrafos que trabalharam em *O Cruzeiro* e conseguiu se manter como uma publicação relevante no país até o fim da década de 1990. *Fatos e Fotos*, surgida em 1961, também segue um modelo de reportagem muito ancorado em fotografias e disputa, com as outras duas revistas anteriores, o público consumidor de revistas no país.

A revista *Realidade*, surgida em 1966, também foi, durante alguns anos, uma das principais revistas informativas do país, inserindo-se, de uma maneira geral, no vácuo deixado por *O Cruzeiro* que, embora ainda existisse, não produzia mais as grandes reportagens que a tornaram famosa. Em um projeto editorial que misturava técnicas do *new journalism* com a produção de grandes reportagens, a revista chegou a atingir 500 mil exemplares em seu período áureo.

[63] A revista também passou por alguns momentos de crise e, segundo depoimento de Accioly Neto (1998), em 1931, quando ele assume a redação, a revista estava à beira da insolvência, com a venda de algo em torno de 10 mil exemplares, número considerado baixo até para os padrões da época.

No que diz respeito às revistas mais recentes, elas se consolidaram como as principais revistas de informação que temos hoje no país. O mercado brasileiro de revistas possuía, em 2010, último dado publicado, algo em torno de 4.705 títulos, segundo dados da Associação Nacional de Editores de Revista (ANER). Mesmo nesse cenário de concorrência, a revista *Veja* contou uma circulação média de 1.086.91 exemplares entre Janeiro e Dezembro de 2010, seguida pela revista *Época* (com 408.110) e *IstoÉ* (com 338.861)[64].

Os exemplares consultados foram obtidos junto aos acervos de periódicos do Arquivo Público do Estado de São Paulo, da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional[65].

Após uma leitura extensiva dos números disponíveis, foi feito o recorte dos códigos padrões de narração a partir da metodologia explicitada acima e colhidos alguns trechos significativos, dentre os exemplares consultados, que exemplificassem os mecanismos textuais relacionados aos códigos padrões de narração mais utilizados em cada uma das revistas. A presente pesquisa se ancora, portanto, em uma metodologia qualitativa.

Foram pesquisadas, nas revistas consultadas, apenas as reportagens (o que exclui as crônicas e demais materiais literários presentes na publicação, bem como as pequenas notas e matérias jornalísticas e as colunas de aconselhamento social) que, no jargão jornalístico, podem ser definidas como *quentes*, ou seja, que dizem respeito a acontecimentos recentes (excluindo, portanto, reportagens sobre temáticas históricas ou meramente ligadas a uma cultura geral).

A ortografia dos textos originais foi normatizada de acordo com os padrões da ortografia contemporânea, no corpo do trabalho, para uma melhor fluidez da leitura.

São esses os procedimentos que nortearão a delimitação dos códigos de narração nas revistas propostas como *corpus* e que nos auxiliarão a entrever as repetições e as translações nas *formas* a partir das quais os jornalistas tentavam dotar o mundo de sentido a partir de procedimentos padrões de escrita e de narração.

Ao definir diferentes modos de dizer ao longo da história do jornalismo de revista no Brasil, os códigos padrões de narração – enquanto técnicas discursivas de

---

[64] Para efeitos de comparação, a revista *Piauí* tem uma tiragem média de 60 mil exemplares e a revista *Carta Capital*, algo em torno de 31 mil exemplares – muito abaixo, portanto, da circulação média das outras três revistas citadas. Por esse motivo, essas duas publicações não foram incluídas no *corpus*.

[65] Disponível no site http://hemerotecadigital.bn.br. Trata-se do acervo digitalizado de periódicos da Biblioteca Nacional.

redação socialmente compartilhadas – participam das diferentes partilhas do sensível a partir das quais os jornalistas semantizam o acontecimento, bem como os diferentes regimes de reportagem que delimitam o que significa contar uma boa estória – regimes estes que foram constantemente realocados ao longo da história do jornalismo.

Uma vez isso posto, os próximos capítulos serão dedicados ao recorte dos códigos padrões de narração nas revistas pesquisadas, bem como à análise dos efeitos de sentido articulados a eles.

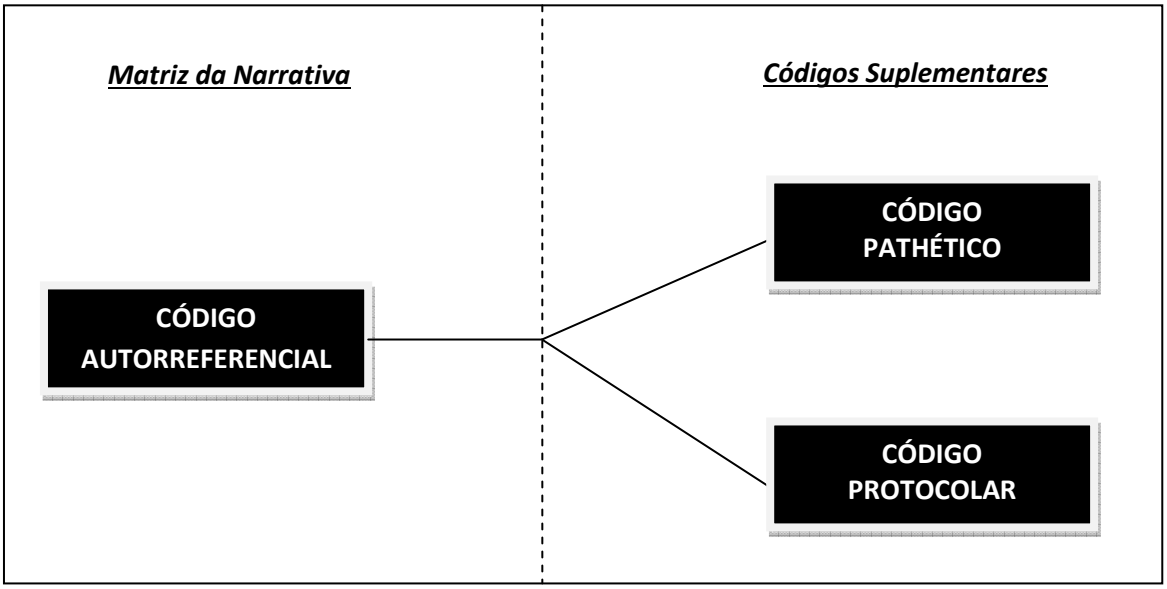
CAPÍTULO 5

A REVISTA DA SEMANA E A NARRATIVA *MISE EN ABYME*:
A REPORTAGEM COMO MARTÍRIO DO REPÓRTER (1900-1940)

Em termos gerais, pode-se dizer que a *Revista da Semana* representou um dos primeiros sucessos comerciais no mercado brasileiro de revistas no século XX. Surgida em 1900 como um suplemento do *Jornal do Brasil*, a tiragem do periódico salta de 50 mil exemplares, em 1900, para 62 mil, em 1902 (CASTRO, 2007, p. 46) com o encarte da revista. Pode-se dizer que a *Revista da Semana* é a grande vedete do mercado editorial brasileiro até, pelo menos, a década de 1940, quando a revista *O Cruzeiro* – que, aliás, tem o seu projeto inspirado na *Revista da Semana* – assume essa posição. Mesmo depois disso, quando a revista *O Cruzeiro* ofusca a sua hegemonia, a *Revista da Semana* ainda mantém-se bastante influente. Em 1945, por exemplo, as revistas mais lidas eram "*O Cruzeiro* (37,7%); *Revista da Semana* (15,5%); *Careta* (11,3%); *Seleções* (10,7%); *A Cigarra* (9,7%)" (MIRA, 2001, p. 14).

Entre os códigos padrões de narração que podem ser percebidos na constituição de suas reportagens, é bastante marcante o uso do *código autorreferencial*, o *código protocolar* e o *código pathético*. Todos eles refletem uma maneira muito própria de como a *Revista da Semana* lidava com a função testemunhal em suas reportagens – em uma configuração que irá se modificar ao longo da trajetória da reportagem em revista.

Se tomados em conjunto, os códigos padronizados de narração da *Revista da Semana*, conforme detalharemos neste capítulo, podem ser postos no seguinte esquema:



Para que possamos estudar os códigos padrões de narração presentes nas reportagens da *Revista da Semana* é necessário, primeiramente, contudo, entendermos o contexto de sua inserção no cenário editorial brasileiro, bem como o projeto que era proposto por ela. A partir disso, poderemos alinhavar os plurais narrativos que essas primeiras experiências de reportagens em revista engendraram no jornalismo brasileiro.

5.1. O contexto do jornalismo brasileiro no início do século XX e o projeto editorial da *Revista da Semana:*

A proposta editorial da revista, comum a outras publicações da época, estava calcada na mistura entre textos de autores ilustres da época com uma grande quantidade de recursos ilustrativos. E assim, é possível encontrar em suas páginas uma combinação de fotorreportagem, material literário (crônicas, contos, poesias), crítica cultural, notícias curtas sobre acontecimentos da semana, textos de conhecimento geral, crônica social, conselhos práticos (especialmente para mulheres) e, muito secundariamente, um trabalho de reportagem[66].

Nesse sentido, a *Revista da Semana* se apresenta como uma revista de passagem entre o século XIX e o século XX, uma vez que ela ainda está calcada em um modelo em que a reportagem não se constitui como o principal gênero textual em seus domínios. Embora esse gênero já apareça de uma forma bem mais ostensiva do que nas revistas do século XIX, é possível dizer que a reportagem era apenas um gênero em meio a inúmeros outros textos.

De fato, como aponta Velloso (2006, p. 313), desde o final do século XIX, os intelectuais começaram a perceber na revista um lugar estratégico de veiculação de suas obras, um espaço de articulação de projetos políticos e culturais a partir de um eixo duplo: tanto pelo envolvimento de diversos intelectuais que se tornaram proprietários de periódicos, quanto como espaço de debates e publicação de suas ideias. Com o surgimento das primeiras revistas semanais de grande tiragem, "modifica-se sensivelmente o processo de transmissão de informação que leva, por conseguinte, à formação de uma opinião pública" e, mais do que isso, modifica-se também "a inserção e a configuração do intelectual neste sistema".

[66] A *Revista da Semana* é fundada por Álvaro de Tefé em 20 de Maio de 1900 e seu primeiro redator é Fernando Mendes de Almeida, tendo entre seus ilustradores Raul Bambino, Amaro do Amaral e Luís Peixoto (COSTA, 2007). Segundo dados de Buitoni (2009, p. 54), passa logo a pertencer ao *Jornal do Brasil*, "sendo vendida em 1915 a Carlos Malheiros Dias, Aureliano Machado e Artur Brandão".

A revista desempenhava um lugar estratégico na vida cultural brasileira, desenhando-se mesmo como um microcosmo em relação ao livro, em um movimento de ampliação dos espaços tradicionalmente ocupados pela cultura literária como a academia ou os salões. Trata-se de um mecanismo de busca por novos espaços cuja função era anteriormente exercida pelos jornais que – cada vez mais dedicados à produção de notícias – se fecham aos experimentos literários. É a revista que, portanto, se estabelece como o lugar que, especialmente entre 1900 e 1920, irá servir como espaço em que os intelectuais irão dar vazão às suas "novas formas de expressão e linguagem, difundindo-as por intermédio da propaganda, das caricaturas e dos experimentos poéticos" (VELLOSO, 2006, p. 314). E assim, "os literatos abandonavam um pouco os jornais para concentrarem-se nas revistas que sempre apresentavam algo de literatura, quando não eram predominantemente literárias" (BUITONI, 1986, p. 43).

Mesmo nas revistas ilustradas, a reportagem dividia espaço com o material literário e com uma grande variedade de textos como colunas de opinião, material de aconselhamento, notas jornalísticas, concursos para os leitores e formatos humorísticos. É em grande parte devido a isso que "um jornalista, nessa época, não costumava descer à rua em busca de inspiração, muito menos de informação, ao contrário do que já faziam os seus colegas americanos" (EDITORA ABRIL, 2000, p. 42).

Convém lembrar que se convencionou considerar a cobertura da Guerra do Paraguai (1864-1870) como a ocasião que proporcionou as primeiras reportagens brasileiras. Nesse episódio, a maioria dos jornais se contentava em publicar apenas informes oficiais acerca dos acontecimentos do campo de batalha até que, em 1865, a cobertura do conflito ganha expressão na revista *Semana Ilustrada*, quando o redator-chefe da publicação, Henrique Fleuiss, consegue convencer um grupo de oficiais a mandar relatos exclusivos do campo de batalha e, especialmente, fotografias do que estava acontecendo.

Moldada a partir da crônica – gênero utilizado pelos literatos quando interessados em tratar de assuntos mais efêmeros – a reportagem em revista nos primeiros anos do século XX, quando aparecia, era tida como um aspecto complementar à ilustração, de forma que se tratava de uma publicação feita "mais para ver do que para ler" [67] – em uma estrutura que também era largamente utilizada pela *Revista da Semana*.

[67] Velloso (2006, p. 330) aponta para o fato de que, muitas vezes, os editoriais das revistas ilustradas sugeriam modalidades concretas de leitura. "Era o caso da revista *Mercúrio*, que se recomendava ler em

E assim, quando se tratava de realizar efetivamente coberturas, a proeminência estava do lado da foto, de forma que a *Revista da Semana* ficou famosa pelas fotorreportagens que publicava[68]. A sua cobertura da Revolta da Vacina, por exemplo, em 1904, ficou célebre, nesse sentido, uma vez que as únicas imagens conhecidas acerca do conflito foram publicadas, justamente, pela *Revista da Semana.* A publicação também ficou famosa pela cobertura da I Guerra Mundial e, principalmente, pela reconstituição de crimes em forma de ilustrações que costumava fazer. "Na sua sexta edição, por exemplo, o escritor Medeiros e Albuquerque, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, posou como vítima na encenação de um ataque sofrido por um coronel em plena rua. O papel do agressor coube ser interpretado pelo doutor Antônio Maria Teixeira, da Escola de Medicina, também colaborador da publicação" (COSTA, 2007, p. 280-281).

Para conseguir a tecnologia necessária para o seu projeto, Álvaro Teffé, fundador da revista, teria ido à Paris buscar os equipamentos fotográficos que o seu projeto requeria. Conta-nos Costa (2007, p. 280) que, "à última hora, os dois técnicos contratados, temerosos dos perigos das epidemias de febre amarela que assolavam o Rio, recusaram-se a embarcar. Não lhe restou alternativa senão fazer, ele mesmo, um rápido aprendizado numa oficina parisiense para ensinar os segredos da nova técnica aos zincógrafos que trabalhavam nas oficinas do *Jornal do Brasil*".

Essa fórmula, baseada no enaltecimento da fotografia enquanto meio para contar estórias, é posta logo no editorial de apresentação da *Revista da Semana*, que descrevia a missão da publicação nos seguintes termos:

> de tudo quanto se passar durante a semana e que mereça atenção, procurará dar, em excelentes gravuras, copiadas de fotografias, o que deva exercitar a curiosidade pública. Quando o caso assim exigir, juntar-se-a a isso o texto necessário para a boa compreensão dos fatos, embora, em regra, nos empenhemos em multiplicar de tal modo as estampas, escolhendo-as tão bem que dispensem comentários. Onde houver o que agrade ou impressione os

---

trânsito, nos minutos de bonde ou de automóvel durante o percurso da casa ao escritório. A publicação propunha-se a oferecer momentos de prazer, de agradável leitura e boa ilustração".

[68] Trata-se de uma característica que já está presente nas revistas do final do século XIX, de forma que "havia casos, como o de Angelo Agostini na sua *Revista Ilustrada*, criada em 1876, em que um mesmo autor escrevia e desenhava. Mais para ver do que para ler, o resultado, quase sempre, eram instantâneos precisos daquele *fin-de-siècle*, amostras do estado de ânimo carioca e da situação política brasileira nos anos que antecederam a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República" (EDITORA ABRIL, 2000, p. 43). É interessante notar que, embora a fotografia se imponha sobre a ilustração apenas na década de 1940 no que concerne ao mercado geral de revistas no Brasil, a foto já é proeminente na *Revista da Semana* desde os seus primeiros anos.

> espíritos curiosos, haverá um operador da Revista fotografando-o (*apud* REVISTA DA SEMANA, 30/12/1922, p. 01).

A ênfase na fotorreportagem em detrimento da matéria escrita, portanto, já estava anunciada desde o início enquanto proposta editorial. Em 1914, essa ideia era reiterada a partir da noção de que a revista "quer ser, antes de mais nada, (...) o cinematógrafo da vida brasileira; um cinematógrafo aos domicílios, e que se guarde e colecione e consulte; cinematógrafo que não só projetará imagens, mas também ideias". O texto continua nos seguintes termos:

> A sua divisa? Instruir, divertindo; entreter, ensinando. A sua ambição? O impossível: contentar toda a gente. A *Revista da Semana* aspira a ser coisa diversa de um arquivo revolto de gravuras: um repositório enciclopédico de fatos, um manancial salutar de pensamentos elevados e de iniciativas úteis. Os nomes mais ilustres da literatura nacional lhe trarão o adorno, o prestígio e a influência de sua glória. Sem se arriscar a parecer pretensiosa, a *Revista da Semana* quer ser culta; esforçando-se para não parecer frívola, quer ser elegante; dedicando-se a não ser enfadonha, diligenciará nunca ser banal (*apud* REVISTA DA SEMANA, 30/12/1922, p. 01).

No começo do século XX, tratava-se de fotos que, de uma maneira geral, eram ainda um tanto estáticas – o que, segundo Buitoni (1986, p. 19) mostra que a fotografia ainda conservava a linguagem de suas origens, calcada no desenho e na pintura – de forma que as inaugurações, as competições esportivas ou as visitas de personalidades ilustres e políticos ao Brasil eram documentadas a partir de fotos posadas e protocolares. O movimento na fotografia será uma técnica adotada bem mais tarde – e é justamente a revista *O Cruzeiro* que irá consolidar esse formato no país.

Por sua ênfase no uso de imagens, Buitoni (2007) considera que, durante muito tempo, a *Revista da Semana* foi mesmo "a responsável pelo imaginário visual brasileiro". E assim, em suas páginas, comumente podemos encontrar "comemorações, paisagens, personagens, que iam mostrando caras e cenas posadas; um ou outro flagrante, numa estética bastante ufanista".

Esse é um aspecto, no entanto, presente em muitas publicações da mesma época. O uso da linguagem visual era tão expressivo que é possível encontrar, em vários editoriais de lançamento de revistas, a argumentação de que "os textos explicativos só

apareceriam quando necessário, já que os recursos visuais seriam enfáticos e atraentes" (VELLOSO, 2006, p. 327), insistindo na ideia de centralidade do visual[69].

De fato, a *Revista da Semana* deve ser inserida dentro do contexto da ecologia informativa de sua época que, desde o final do século XIX, estipulava uma divisão de trabalho bastante clara entre os jornais e as revistas que delimitava, de uma maneira geral, os programas dos periódicos. "Aos jornais, a matéria política; às revistas, a literatura, as modas, o entretenimento" e, como explicita Martins (2001, p. 126), se nos primeiros "os jornalistas assumiram o papel de paladinos da verdade, colocando-se num olimpo intocável de fornecedores de opinião, apartidários, sendo 'intérpretes de um poder impessoal', o que justificava a sua atuação crítica e contestadora aos atos do governo", à revista coube um papel muito diferente. A ela, restou-lhe o papel de "sorriso da sociedade" (MARTINS, 2001, p. 126).

E isso a tal ponto que, desde o século XIX, a distinção entre o jornal e a revista se dava em termos de conteúdo e não de formato, uma vez que o aspecto visual de ambos era muito parecido. "Considerava-se revista uma publicação que, mesmo tendo a aparência de jornal, apresentasse maior variedade de conteúdo, principalmente ficção, poesia, relatos de viagem e outras matérias de entretenimento" (BUITONI, 1986, p. 17)[70], enquanto nos jornais predominavam os textos de opinião e a discussão de assuntos polêmicos.

De fato, a revista era a face mais visível de um Brasil cuja construção da imagem de si estava toda voltada para o progresso. Enquanto, em 1920, os subúrbios abrigavam quase metade da população carioca, os aluguéis sofriam um aumento em torno de 300%, o analfabetismo atingia cerca de 25% da população (especialmente mulheres) e a economia vivia uma crise bastante acentuada (com um decréscimo no desenvolvimento da indústria em torno de 3,9% e a consequente precarização das condições de trabalho) (BARBOSA, 2007, p. 57), a revista insistia na veiculação dos ícones da modernidade. A denúncia e a preocupação social, embora já de longa data

[69] "Em *O Malho* de Setembro de 1902, Raul Pederneiras, na 'Ode à Caricatura', expressou, com humor e argúcia, a especificidade dessa linguagem: 'O que as palavras exprimir não podem / O que às pessoas e à língua a lei veda / Pode o lápis dizê-lo impunemente / No papel branco saracoteando" (VELLOSO, 2006, p. 328).

[70] "A palavra inglesa *magazine*, derivada da francesa *magasin*, de mesma origem árabe de *armazém*, designava as publicações de conteúdo diversificado, correspondendo ao que se chamava *revista* em português" (BUITONI, 1986, p. 17). Esse formato surge no século XVIII, em Londres, e recebe esse nome porque, assim como as grandes lojas comerciais, essas revistas também possuíam uma grande variedade de artigos para entreter toda a família (THOMPSON, 1995: 231-234).

fizessem parte das preocupações centrais da imprensa brasileira, eram temáticas reservadas aos jornais que faziam delas as suas matérias-primas[71].

Des Hons (1987, p. 27) descreve mesmo essa primeira geração de revistas brasileiras como publicações que visavam espelhar o que de mais distinto havia na sociedade:

> Mesmo que estas revistas fossem endereçadas a um público variado, que incluía a burguesia e a classe média, elas ainda eram impregnadas pelo elitismo cultural, marca da imprensa do século XIX. O emprego de uma linguagem pesquisada, o cuidado com as 'belas letras', o conformismo moralizador, o interesse pelos acontecimentos mundanos dão seu estilo a essas revistas do entreguerras... Elas são profundamente vinculadas a uma sociedade burguesa segura de seus valores. Um leve esnobismo em relação à província e às classes populares, uma preocupação com os bons costumes, referências às discussões mundanas da época ou às intrigas dos gabinetes ministeriais, em suma, esses magazines indicavam tudo o que se devia saber para fazer parte da 'boa sociedade'.

Já Velloso (2006, p. 329) interpreta essa questão a partir da perspectiva de que as revistas ilustradas se posicionavam como veículos operacionalizadores do moderno, como produções que buscavam, a partir dos diferentes textos, familiarizar o leitor com as rápidas mudanças sofridas pelo país na época.

Enquanto "órgãos de ponta na construção, na veiculação e na difusão do ideário moderno" (VELLOSO, 2006, p. 316), esse posicionamento se refletia desde as temáticas escolhidas como pauta – "as revistas de críticas e de costumes que proliferavam pela cidade (...) abrem espaço para o *footing* na Avenida Central, para as festas na Beira Mar, para os torneios que reúnem as elites mundanas" (BARBOSA, 2007, p. 57) – até o acabamento gráfico da publicação e a finalização estética do texto – "lidando com público diverso daquele dos jornais, empenhavam-se em cooptar leitores para o sucesso de seu empreendimento, experimentando as modernas formas de comunicação técnica e visual, ensaiando novas estéticas literárias e representando

[71] "Deficiência dos serviços públicos, baixos salários e arbitrariedades das mais diversas são os temas preferidos dos leitores dos jornais para as suas 'queixas e reclamações'. A maioria das publicações diárias continua dando destaque às colunas que estampam as reclamações do público que, indo diretamente às redações, procura a intermediação do jornal para tentar solucionar seus problemas. Para os grupos populares, o jornal é a voz pública de suas agruras quotidianas. E os periódicos usam o serviço como arma para a sua própria autopromoção". Em uma edição de *A Crítica*, de 08 de Maio de 1929, por exemplo, publicava-se: "um menor descoberto graças a uma nota nossa. D. Anna Maria dos Anjos veio ontem à Crítica comunicar que seu filho Gaspar dos Santos, que se achava desaparecido há dois meses, fora descoberto, graças à notícia, por nós publicada na edição de 27 do mês passado" (BARBOSA, 2007, p. 58).

grupos sociais e institucionais que buscavam sua representação" (MARTINS, 2001, p. 126)[72].

Inserida nesse entorno, muitos textos da *Revista da Semana* versavam sobre curiosidades gerais como, por exemplo, a origem do jogo de polo (edição de 18/11/1922), a vida do Marquês de Pombal (edição de 25/11/1922), o início do hipismo militar (edição de 17/12/1921), entre inúmeros outros temas cujo tratamento se vincula mais à crônica ou ao didatismo que busca a cultura geral do que propriamente à reportagem.

Também nesse sentido, podemos encontrar o que, na época, se denominava "literatura de aconselhamento" como uma prática comum em várias revistas da época. As temáticas envolvidas nessa editoria iam desde conselhos médicos e de beleza até sugestões de comportamento e consultórios sentimentais. Uma parte importante da *Revista da Semana* era destinada, em um primeiro momento, às *Cartas de Mulher* – crônicas sobre fatos da atualidade assinadas por "Iracema"[73] – e, depois, ao *Jornal das Famílias* – que, segundo a sua própria linha fina, dedicava-se às "modas, costuras e bordados, a vida no lar, receitas e conselhos práticos, economia doméstica e alimentação". Trata-se de uma seção destinada a dar conselhos práticos, de higiene e de cuidado com a família para as jovens moças.

Entre os textos publicados ali, podemos encontrar, por exemplo, colunas sobre conselhos sociais – como em uma edição que anunciava que "os gestos, a maneira de andar e o som da voz revelam melhor e mais completamente o íntimo da personalidade humana do que a palavra, o olhar e o sorriso". E assim, "duas senhoras da mesma idade, uma de educação fina, a outra de educação vulgar, tem um andar muito diferente e seria

---

[72] É a partir dessa ordem de coisas que Martins (2001, p. 127) comenta que, embora os relatos de censura e empastelamento de periódicos fossem bastante comuns no período, esses atos não atingiram as revistas de uma maneira geral. E isso porque "na sua maioria, as publicações consolidaram representações propagadoras dos valores do novo regime, quando o espetáculo republicano ocupou as páginas higienizadas daquele periodismo. Suas imagens confirmavam a utopia da Ordem e do Progresso configurada nas paradas militares e recepções a políticos ilustres, em cenas valorizadas pela arquitetura monumental que brotava na placidez das praças e jardins e na pujança da indústria ao retratar suas instalações e maquinário modernos. Os *pic-nics* bucólicos na Cantareira, as tardes elegantes no hipódromo da Mooca, os passeios pelo *Triângulo*, no rigor da moda, completavam o 'passar em revista' de uma cidade que desfilava sua prosperidade".

[73] Normalmente posta no início da revista, essa seção, segundo Buitoni (2009, p. 60) embora não se destinasse somente às mulheres, se caracteriza justamente por apontar os fatos do cotidiano sob um ponto de vista feminino. A autora destaca um texto, publicado em Novembro de 1918, que saudava o término da Primeira Guerra Mundial a partir do ponto de vista de uma narradora que soube da notícia em uma loja de chapéus: "eu me achava numa casa de chapeos, aonde acompanhava uma amiga. (...) Entre as *vendeuses*, havia uma mulher magra, loira, com vestígios de beleza e vestida de preto, com a aparência de idade em que já se pode ser a mamãe de jovem soldado".

impossível confundi-las se estivessem elas igualmente vestidas e enchapeladas" (REVISTA DA SEMANA, 08/10/1921).

Na mesma edição, a seção "Preceitos de Hygiene" aconselhava que "o riso é excelente para a saúde e dá um novo vigor a todo o nosso ser. Um riso bem sincero e bem franco dilata os nossos pulmões, ativa a circulação do sangue e dá um tom rosado à mulher que ri". Além dos benefícios inegáveis à saúde, a revista relata as benesses sociais de um bom sorriso, vinculando o sorriso largo ao sucesso no casamento:

> muitas vezes um rapaz teme pedir em casamento uma moça cujos lábios finos e cerrados denotam um mau gênio. O homem é egoísta e deseja, sobretudo, o seu bem-estar, tanto físico quanto moral. Ele deseja sempre atingir a felicidade completa e não se cansa de a procurar, tendo a convicção íntima de que o acordo não pode reinar num casal quando a mulher tem mau gênio. A amabilidade, a mulher devia sabê-lo, é uma verdadeira força. Por seu bom humor e sua amabilidade, a mulher toma império sobre seu marido (REVISTA DA SEMANA, 08/10/1921).

As seções de aconselhamento eram mesmo bastante disciplinadoras e mostravam de forma evidente a ideologia conservadora da *Revista da Semana*. Na edição de 01/10/1921, a coluna Conselhos Sociais explicava porque "o que se chama uma moça moderna não é mais que uma falsificação da verdadeira moça" que "perdeu o que fazia o encanto da sua primavera". Criticando os novos costumes, a coluna dizia às "moças chamadas a seguir o caminho sagrado do casamento" que elas "devem saber em que grandes e magníficos deveres ela terá a honra de empenhar a sua vida. Mas ela pode, tomando consciência do estado de esposa e de mãe, ao qual ela aspira, guardar a sua candura, sobretudo não fazendo alarde de conhecer precocemente aquilo que, por tradição, uma donzela deve ignorar; tal sabedoria é aliás tão deplorável como perigosa":

> Em grande parte, o nosso mal atual vem daí: sob o pretexto de desemburrar-se, a moça atira-se no campo da ciência completa do que, por falta de discernimento, resulta muitas vezes a perversão do espírito. Para guardar a alma pura das moças, não lhe deem senão gostos simples. Antes, a entrada na sociedade não se fazia tão cedo; as toaletes de baile eram modestamente decotadas; não usavam joias ricas antes do casamento, nada de meias de seda nem roupas de baixo de luxo, todo o vestuário era simples. Hoje o enxoval de uma menina comporta roupas de seda, em todos os coloridos, ricas rendas, bordados de fadas, joias riquíssimas. O vestido de baile de uma moça moderna só pode servir para afastar os pretendentes sérios. E, muitas vezes, esse luxo não corresponde ao dote nem ao que se chama abominavelmente as esperanças. Os costumes antigos tinham o seu lado bom e o casamento mais estabilidade (REVISTA DA SEMANA, 01/10/1921).

Esse breve panorama traça, em linhas gerais, os temas que eram privilegiados pela *Revista da Semana*, bem como os formatos textuais mais utilizados pela publicação. Fica patente a variedade tanto das temáticas tratadas pelos textos quanto dos formatos utilizados, de forma que a revista deslizava entre a reportagem, a crônica, os materiais literários, entre outros gêneros textuais.

Uma vez exposto o contexto em que a publicação se insere, podemos começar a analisar os códigos padrões de narração que eram utilizados pela *Revista da Semana* em suas reportagens. Lembramos que, neste estudo, iremos analisar apenas as *reportagens* publicadas que tratavam de temas que, no jargão jornalístico, são chamados de *pautas quentes*.

5.2. Os códigos padrões de narração na *Revista da Semana*

5.2.1. O código autorreferencial:

Na edição de 03 de Novembro de 1945, a *Revista da Semana* noticiava a triste história do assassinato de Irene Romero Cid de Freitas, cujo corpo, esquartejado, havia sido encontrado dentro de uma mala no Rio de Janeiro. Para contar essa estória, o repórter Celius Aulicus iniciava a sua reportagem contando o trabalho da própria reportagem com os seguintes termos:

> Há muitos anos já que os acontecimentos restritos unicamente aos noticiários policiais não nos faziam abalar da redação para o local de um crime ou de uma catástrofe de repercussão nacional. Agora, porém, sob as vistas curiosas de uma multidão de proletários e indigentes, entre os elementos de uma caravana policial, cercados pelos colegas dos jornais diários, eis-nos novamente às voltas com um sensacional caso de morte (REVISTA DA SEMANA, 03/11/1945).

Para além dessa referência inicial ao trabalho da imprensa, todo o relato prossegue a partir da adoção do ponto de vista do lugar ocupado pelo repórter e suas impressões, de forma que ele continua o seu relato mostrando que “o delegado Ademar Braz (...) acompanha com vivo interesse o trabalho dos ‘coveiros’ Eurico e Valdemar que, com calma irritante, vão refazendo toda a sua sinistra tarefa e respondendo às perguntas dos oficiais que os cercam”. Também “a própria multidão parece petrificada de tanto cinismo”. Além disso, “os coveiros tem ambos, na fisionomia e no porte, as marcas características dos etilistas crônicos, e a sua condição de ébrios contumazes

evidencia-se nas próprias atitudes e no modo de andar" (REVISTA DA SEMANA, 03/11/1945).

Diferentemente dos padrões a que estamos acostumados pelas reportagens atuais, a essas impressões do repórter não se contrapõem entrevistas com os presentes no local, nem mesmo com o delegado que conduzia as investigações ou mesmo com os acusados do crime – toda a articulação do relato é dada pela fala do repórter que, no nível textual, se coloca como a principal testemunha e narrador em primeira pessoa. O seu relato não é onisciente, de forma que ele relata apenas o que vê, e tem-se a impressão de que qualquer outro transeunte do local estaria vendo a mesma cena descrita acima.

O seu papel enquanto testemunha é reforçado, ainda, por uma ênfase bastante acentuada na descrição do trabalho dos outros profissionais de imprensa que também estavam no local. O relato do assassinato é temperado com a movimentação dos outros jornalistas, de forma que o repórter descreve o momento em que "os flashs dos fotógrafos estouram a miúde, e os dois homens começam a cobrir as malas com a terra sólida do quintal". No fim da reconstituição do crime, "movimentam-se agora os repórteres para telefonar aos jornais do Rio" (REVISTA DA SEMANA, 03/11/1945).

Podemos acompanhar, pelo seu relato, o trabalho da imprensa do início ao fim:

> Em companhia do auxiliar de perito Oswaldo Martins, do Instituto de Medicina Legal do Estado do Rio, rumávamos para o necrotério daquele serviço, onde poderíamos constatar o estado em que fora encontrado o cadáver da infeliz Irene. (...) Repórteres antigos, habituados já a todos os espetáculos de pavor e de tragédia, não podemos deixar, mesmo assim, de sentir um ligeiro arrepio diante do corpo mutilado de Irene (REVISTA DA SEMANA, 03/11/1945).

Antes de reconstituir a vida de Irene e de seu algoz, o repórter introduz o tema, afirmando que:

> Esta foi a nossa primeira visão do crime da ladeira de Santa Tereza. Assim nos pusemos em contato com o caso, e agora, ao redigirmos essas notas, presas ainda da emoção que nos causaram todos os pormenores trágicos do fato, tentaremos, entretanto, reproduzir friamente todas as situações e passagens do horripilante homicídio e tirar da sequência dos acontecimentos que precederam e sucederam ao assassinato as conclusões lógicas possíveis (REVISTA DA SEMANA, 03/11/1945).

O relato desses acontecimentos, contudo, é dado unicamente pela voz do repórter que, agora se torna uma testemunha onisciente, sem a articulação de entrevistas ou de outras testemunhas. Há apenas uma pequena nota em que o narrador indica, no meio da história narrada que: “abrimos aqui um parênteses, chamando a atenção de nossos leitores para isso: todas as passagens desta narração (...) são baseados em declarações e depoimentos de Antônio Soares Brito”, o assassino, “feitos todos com o fio visível de incriminar o mais possível sua ex-amante”, que também estava envolvida no caso. Os seus relatos, contudo, não são reproduzidos na narrativa. “Fechado o parênteses, voltemos à sequência cronológica dos fatos” (REVISTA DA SEMANA, 03/11/1945).

Pelo relato apresentado, fica bastante claro que a história que o repórter conta está baseada em pesquisas e entrevistas junto aos envolvidos no caso. Mas não há, contudo, atribuição individual da fala de cada um na narrativa da reportagem. A história contada é articulada toda pela figura do narrador-repórter – para além de sua presença marcada na reportagem, o restante todo se conta sozinho.

O estilo de narração utilizado por essa matéria está longe de ser isolado. Na *Revista da Semana* é bastante comum encontrarmos, nos textos jornalísticos, passagens em que o próprio trabalho da reportagem é enfatizado, com uma proeminência bastante acentuada no papel do repórter, nas suas impressões e nos seus métodos de apuração. Esse procedimento narrativo, que mostra uma imprensa que adora remeter a si própria para além do fato noticiado, pode ser tomado mesmo como um código padrão de narração na *Revista da Semana*. A ele, chamaremos de *código autorreferencial*.

Por código autorreferencial iremos nos referir a um código padrão de narração a partir do qual o texto da reportagem faz ressoar em sua trama uma reflexão sobre a própria reportagem ou, em outros termos, que instala uma duplicidade semântica entre a narração do fato e o ato da reportagem, de forma a instalar entre eles uma *mise en abyme*. Trata-se, portanto, de uma reportagem que, em determinados momentos, reflete sobre a própria reportagem (seja em seu próprio trabalho de construção textual, seja em nível prático em termos de apuração).

Como explica Dällenbach (1989, p. 59) acerca da autorreferencialidade, “o enunciado em que se apoia a reflexividade funciona em, pelo menos, dois níveis: o do relato, em que continua significando, o mesmo que qualquer outro enunciado; e o da

reflexão, em que assume a condição de elemento de uma metassignificação mediante a qual o relato pode tomar a si mesmo por tema".

Na *Revista da Semana* podemos encontrar, de fato, um jornalismo que tem grande prazer em falar sobre si próprio, de forma que o código autorreferencial pode ser encontrado em uma quantidade bastante expressiva de reportagens.

A descrição do trabalho do repórter não é nada banal na revista, a ponto de ser possível encontrar, na edição do dia 12/07/1941, o seguinte subtítulo em uma reportagem sobre cegos que voltaram a enxergar: "*como nasceu a ideia da reportagem*".

Após descrever que "nesta rápida reportagem daremos alguns aspectos de como a pessoa cega de nascença, depois de curada, vai se acostumando a ver. E isso devido ao Dr. Bandeira Cavalcanti, que gentilmente nos contou algumas observações", nos é informado procedimentos muito típicos do trabalho jornalístico da época:

> COMO NASCEU A IDEIA DA REPORTAGEM
> (...)
> Numa das sessões plenárias [do Congresso Brasileiro de Oftalmologia] tivemos ocasião de ouvir interessante tese sobre um caso em que quatro irmãos [que voltaram a enxergar]. (...) As surpresas infindáveis que eles poderiam ter tido, tudo isso deveria ser tão interessante que não resistimos ao desejo de aproximarmo-nos do Dr. Bandeira Cavalcanti e conversar com ele sobre o caso. Insistimos muito para obter o seu consentimento na publicação de algumas observações que não eram propriamente médicas e a muito custo conseguimos que ele nos autorizasse a falar sobre o caso em nossa revista.
> (...)
> Pouco depois, nos despedimos do Dr. Bandeira Cavalcanti, agradecidos pela amável palestra que nos concedera sobre um problema curiosíssimo (REVISTA DA SEMANA, 12/07/1941).

A movimentação e o trabalho do repórter são enfatizados mesmo em reportagens mais triviais como, por exemplo, em uma matéria que mostrava as ações de um instituto oftalmológico de referência localizado em Campinas. O texto, logo no segundo parágrafo, descreve que:

> Em reportagem especial, por ocasião do centenário de nossa independência em 1922, demos ilustrada com gravuras a nossa impressão sobre o já famoso Instituto, considerado hoje o melhor, no gênero, da América do Sul. Mais de seis anos transcorreram. Visitando-o agora, tivemos o ensejo de verificar o admirável impulso que tomou o surto de seu desenvolvimento e os resultados obtidos (REVISTA DA SEMANA, 23/02/1929).

Após descrever o grande crescimento do local, o repórter coloca ainda que "foram esses dados, que tomamos às pressas, no afã da curiosidade jornalística, quando percorremos o Instituto, por uma radiosa manhã". Esse *afã da curiosidade jornalística* é mesmo descrito em detalhes a partir de uma elaboração cuidadosa dos passos do repórter pelo instituto.

> Fomos, por último, à presença do Dr. Penido Burnier, para felicitá-lo pela obra grandiosa (...). O eminente oftalmologista (...) nos recebeu com lhaneza e solicitude. E, como resposta aos nossos aplausos à sua grande instituição, nos declarou que a sua melhor recompensa foi ter sido aclamado membro honorário da Academia Nacional de Medicina. (...) Antes de dar por finda a reportagem, folheamos o álbum de visitantes (REVISTA DA SEMANA, 23/02/1929).

Até mesmo nas raras entrevistas publicadas, é possível encontrar rasgos de autorreferencialidade. Em uma conversa feita com o escritor João Ribeiro, o abre da reportagem é posto nas seguintes palavras:

> "_ É de 5-0655?
> _Justamente.
> _ Desejávamos entrevistá-lo, professor, sobre assunto da Academia.
> _O senhor pode vir entre 17 e 18 horas: recebê-lo-ei com prazer.
> Minutos depois, o carro parava em frente ao número 36 da Rua Correia Dutra, residência do conhecido ensaísta e uma das mais sólidas culturas adquiridas pelo Petit Trianon, o professor João Ribeiro. (...) Recebeu-nos o mestre com a mais encantadora simplicidade. Jovial (REVISTA DA SEMANA, 30/09/1933).

Depois das perguntas, o arremate coloca que "a cidade enchia-se de luzes. Estava feita a nossa entrevista com o maior dos acadêmicos vivos, cuja celebração luminosa é uma glória para a nacionalidade" (REVISTA DA SEMANA, 30/09/1933).

A presença do repórter no local do fato era também alinhavada no texto a partir de seu posicionamento explícito como testemunha participante. Ao noticiar a viagem de Ernest Shakleton, em reportagem intitulada "A caminho do Polo", o repórter Mario Ferreira nos apresenta um relato todo escrito em primeira pessoa, pintando um quadro baseado em suas próprias impressões pessoais:

> (...) Os mastros esguios, como que já espetados no céu nebuloso e baixo, já me haviam mostrado, ao longe, as antenas dessa potente instalação telegráfica (...). Entre panos de vela, utensílios e mecanismos para mim desconhecidos, agitavam-se no tombadilho tripulação e operários (...). Um homem forte, em mangas de camisa, com o boné jogado para a nuca, prendeu-me

> instantaneamente a atenção. (...) Seria então Ernest Shakleton? Seria mesmo aquele gentleman aprimorado e sorridente que eu conhecera, na véspera, muito correto na sua casaca impecável? (...) Parei no tombadilho diante dele, a fixar bem na retina, esse navio heroico que em breve zarpará para o desconhecido (...). Disse-lhe confusamente, amontoando palavras, que o roteiro da Quest trazia à lembrança as triremes e gonetas fenícias (...) (REVISTA DA SEMANA, 03/12/1921)[74].

A movimentação da imprensa era um tema de interesse nas reportagens e havia mesmo uma ênfase na movimentação desses profissionais. Em uma reportagem sobre o feito de dois aviadores que fizeram uma viagem aérea de Nova York ao Rio de Janeiro, a *Revista da Semana* coloca que "a viagem de ida e volta à grandiosa metrópole sucedia-se com progressiva insistência, acabando por insuflar contra ambos a bisbilhotice jornalística". Ainda assim, "não conseguiu prodigioso furo, portanto, a infatigável reportagem de Nova York que tão pingues honorários ganha à custa da curiosidade alheia". E prosseguia:

---

[74] Em outra reportagem, Franchini Netto dá início ao seu relato sobre o sucessor do trono norueguês nos seguintes termos: "Outubro de 1938. Em Oslo. Recebo uma carta complicada da legação contando que vou ver o Príncipe. Depois, mil recomendações. Não entrevistar o príncipe. Não falar primeiro. Não perguntar nada. Um príncipe não dá entrevistas. Não sentar. Estou estudando o protocolo para esta entrevista. Lauro Muller está nervoso. Acabo ficando também. Nunca vi um príncipe de verdade. Como será?

Os maiores jornalistas da França e da Inglaterra não conseguiram ver o príncipe. Fico pensando que vai ser muito ridículo dois homens vestirem fraques para dizer banalidades. Mas isso é um pensamento plebeu. (...) Vou olhar as veias dele. Estou ficando um plebeu muito revolucionário. Eu me lembro dos tempos de criança. Era uma vez um príncipe encantado... Como será esse príncipe? Na Legação, Lauro Muller continua inquieto porque não sinto a emoção do encontro. Vai acabar me deixando mesmo preocupado..." (REVISTA DA SEMANA, 10/01/1942).

O exercício autorreferencial, ao falar mais sobre o seu próprio trabalho do que sobre o trabalho do príncipe, continua nos parágrafos seguintes, onde podemos encontrar trechos como os que seguem:

"O taxi deixou-me diante de uma porta larga de vidro. Um criado de casaca azul e colete vermelho me leva a outro, de libré igual. E me deixam numa sala ricamente mobiliada. Onde os pés se afundam em tapetes de veludo. (...)

O homem de cabelos grisalhos que se apresenta como secretário particular do príncipe informa que S.A. prefere conversar em inglês. O Príncipe não dá entrevistas. Muito bem. Assumo um ar franciscano que inspira tranquilidade. O homem de cabelos grisalhos nem hesita mais. Bate levemente antes de abrir uma porta ricamente desenhada. Inclina-se profundamente, indicando-me, num gesto, que devo entrar. (...)

Num sorriso, oferece-me a poltrona perto da mesa. Parece constrangido. Segundo o protocolo que estudei, espero a minha vez de falar. Por um momento, ficamos em silêncio a nos olhar. Então o príncipe inicia a palestra.

Cumprimentos usuais. Parece ainda constrangido. Agradeço-lhe a exceção que faz à imprensa da minha terra recebendo seu representante. O Príncipe repara que sou o primeiro jornalista brasileiro com que conversa e me diz da impossibilidade em que se vê, por motivos naturalmente claros, de dar entrevistas. Juro que não abrirei a boca sobre esses instantes. E vou cumprir a minha palavra, pois tenho o hábito de conservar a boca fechada quando escrevo. (...)

Não vou olhar-lhe mais as veias. Sei que nelas corre, muito rubro, o sangue de um homem de ação (...).

Agora é preciso partir. O homem de cabelos grisalhos entrou na sala. S.A. levanta-se. Faz votos para que nos vejamos ainda. No Brasil?" (REVISTA DA SEMANA, 10/01/1942).

> A propaganda que desde então se desenvolveu derredor do empreendimento compensou integralmente todas as inadvertências e todas as lacunas anteriores. Apresentando o heroico aviador brasileiro aos seus duzentos e ou trezentos milhares de leitores, dizia pouco depois, em letras garrafais, o 'New York World': 'O eminente brasileiro, Dr. Pinto Martins, será o companheiro de Walter Hinton'. E, com qualificados paralelos que a imprensa yorkina trata até agora os valorosos conquistadores do espaço, 'vencedores do maior espaço jamais vencido com asas numa viagem sobre o mar' (REVISTA DA SEMANA, 24/02/1923).

O interesse na movimentação dos jornais e dos jornalistas que articula o código autorreferencial escancara-se também na escolha dos enquadramentos (*frames*) preferenciais que serão adotados no texto, como fica patente, por exemplo, em uma reportagem que falava sobre a visita de D. Luiz de Bragança e Orleans, segundo filho da princesa Isabel e do conde d'Eu, ao Brasil, na edição de 19 de Maio de 1907. De acordo com o texto: "a primeira pessoa a felicitar D. Luiz pela sua viagem ao Brasil foi um redator do Jornal do Brasil que infelizmente teve também o desagradável encargo de informar a Sua Alteza que o Governo tinha resolvido impedir seu desembarque no Rio de Janeiro" (REVISTA DA SEMANA, 19/05/1907).

Por vezes, mesmo as fotorreportagens utilizavam esse código narrativo nos parcos textos que as acompanhavam. Após comentar, a respeito de agitações políticas que aconteciam em Portugal, que "a súbita ascensão do novo partido, como já se relatou detalhadamente nos jornais, convulsionou por espaço de algumas horas a laboriosa existência da capital portuguesa", a *Revista da Semana* completa: "embora já entre nós largamente divulgada, a noite trágica ainda não fora ilustrada pela imprensa carioca. A Revista da Semana deve aos seus colegas lisboetas do A.B.C. as impressionantes gravuras desta página que relatam com muda eloquência o drama político de Lisboa" (REVISTA DA SEMANA, 26/11/1921).

Os exemplos poderiam ser facilmente multiplicados nesse sentido. A tabela abaixo tem como objetivo mostrar mais alguns outros momentos em que a *Revista da Semana* utiliza o código autorreferencial em suas reportagens:

REPORTAGEM	TRECHOS – CÓDIGO AUTORREFERENCIAL
A Lua não é habitada	"Noticiaram alguns jornais dos Estados Unidos ter um sábio norte-americano, o Dr. Pickering, declarado que a lua tinha habitantes (...). E um dos jornais referidos acrescentava que, ao fazer essa afirmação sobre a lua, o Dr. Pickering não falava aereamente. A

	este propósito, foi um jornalista parisiense entrevistar o Sr. Bigourdan, diretor do Observatório de Paris (...). Finalmente, o Dr. Pickering (...) viaja atualmente na Europa. Tive a honra de conversar com ele outro dia, nada me disse a respeito de tal descoberta; e igualmente eu duvido que (...) deixasse de nol-a comunicar" (REVISTA DA SEMANA, 10/12/1921).
O Espírito do Sr. Clemenceau	"O correspondente de um jornal americano, que visitou o Tigre na sua casa de Bels-Ebats, na Vendéa, encontrou-o na melhor disposição de espírito, florindo em blagues e em boutades. Passeando com Clemenceau, o jornalista americano colheu impressões curiosas dessa resistente juventude de oitenta anos. Atravessaram ambos um pinhal, cujas árvores são mais novas do que o Tigre, que as viu nascer e crescer, e o Sr. Clemenceau, mostrando ao jornalista uma pinha roída pelos esquilos, não se conteve que não traduzisse jovialmente o prazer que lhe dava aquela tranquilidade da floresta: _ O que há de encantador neste pinhal é que aqui não há a menor probabilidade de se encontrar Lloyd George ou o presidente Wilson. Só se encontram esquilos – e esses nunca ouviram falar da Alta Silesia" (REVISTA DA SEMANA, 17/12/1921).
Entrevista com o Comandante Sacadura Cabral	"As notícias de que o glorioso organizador da travessia aérea Lisboa-Rio projetava uma nova e extraordinária proeza (...) causaram justificada sensação não só entre a colônia portuguesa como entre os nossos oficiais de aviação naval e militar". "Era, pois, natural que a Revista da Semana procurasse obter para os seus leitores e para transmitir a todo o Brasil as declarações do insigne oficial de aviação da marinha de guerra portuguesa (...). Foram coroadas com o maior êxito as nossas diligências. A Revista da Semana mereceu grande honra de ver aceito pelo glorioso aviador português o oferecimento que lhe fizemos das páginas da decana das publicações ilustradas brasileiras para divulgar no Brasil os pormenores do seu projeto sensacional" (REVISTA DA SEMANA, 23/06/1923).
O Plágio no Urbanismo do Sr. Agache	"Havíamos prometido, em nosso último número, dar as devidas proporções aos plágios de remodelação e aformosamento da nossa capital. (...) A Revista da Semana, que sempre foi paladina da remodelação da nossa capital, e que há sete anos fez uma enquete intitulada 'O que falta ao Rio para ser a primeira cidade da América do Sul', publicou nesta época diversas sugestões e projetos. (...) Tornaremos a inserir aqui os planos e perspectivas dos primeiros publicados nesta revista em Abril de 1921, para atestarmos, com documentos irrefutáveis, o que no passado dissemos" (REVISTA DA SEMANA, 24/11/1928).

Trata-se de um código padrão de narração que não pode ser restringido à *Revista da Semana*. Velloso (2006, p. 328) também aponta para o fato de que, nessa época, havia a configuração de uma imprensa que adorava falar sobre si mesma na medida em que "nas revistas semanais, eram claros os vínculos de estruturação da rede de sociabilidade, assegurando a identidade em relação ao universo da imprensa periódica".

Como exemplo, a autora cita um texto publicado na ocasião do primeiro aniversário da revista *D. Quixote*, em que havia remissão ao nome de diversos periódicos que circulavam no cenário editorial: "Agradecemos pelo *Correio da Manhã* a *seleta* notícia de que *o imparcial D. Quixote* (a melhor *revista da semana* que não tem medo de *careta*) declara com toda *razão* na *tribuna da rua*, ao *país* inteiro, que, na *época* moderna, não há no Rio *jornal do Comércio do Brasil* como ele (...)" (*apud* VELLOSO, 2006, p. 329).

Exposta a definição do código, podemos analisar, a partir de agora, os efeitos de sentido que ele enuncia, ou seja, a forma como são articuladas as repetições e as translações de sentido na composição narrativa a partir desse procedimento padrão de narração.

A instalação do código autorreferencial nas reportagens da *Revista da Semana*, como procuraremos estudar a seguir, estabelece no relato uma *narrativa em abismo* que, ao afirmar a reportagem enquanto reportagem e fornecer um contexto alargado da narrativa principal, atua no reforço do reconhecimento do gênero por parte do leitor – procedimento este necessário em uma publicação cuja reportagem era apenas um gênero textual em meios a outras produções narrativas.

5.2.1.1. A construção de uma narrativa *mise en abyme* a partir do uso do código autorreferencial: a instalação de uma competência genérica

O uso do código autorreferencial nas reportagens publicadas pela *Revista da Semana* articula o que podemos chamar de uma narrativa posta em abismo. Por *mise en abyme* iremos nos referir, tal como posto em Dällenbach (1989), a um mecanismo linguístico de duplicação especular que se estrutura em torno de uma auto-representação. Mais especificamente, uma auto-representação a partir da qual o nível de enunciação é projetado no interior da representação, de forma que a instância enunciadora é posta no próprio ato enunciatório.

Partiremos da hipótese de que a instalação dessa narrativa em abismo foi um elemento importante, dentro do contexto da inserção da reportagem nas revistas brasileiras, para a instalação de uma competência genérica nos leitores acerca da reportagem, conforme pretendemos mostrar a seguir.

O termo *mise en abyme* é operacionalizado por André Gide, em 1893, a partir de um sentido bastante preciso: em uma narrativa, o *mise en abyme* corresponderia ao fragmento de um texto capaz de reproduzir, tal como uma miniatura, o texto em sua inteireza, o todo do texto.

Usando o modelo da heráldica, onde o abismo significa o centro de um brasão de armas onde um pequeno escudo aparece no centro de um escudo maior sem tocar os demais elementos, trata-se de uma pontuação que engendra uma reflexividade a partir de um efeito Droste, ou seja, incrustando uma miniatura de si na representação mesma. Para Gide, esse mecanismo poderia ser exposto no texto a partir de uma analogia com o fotógrafo que, diante de um espelho, é capaz de fotografar-se fotografando.

No ato da escrita, ele é articulado nos seguintes termos:

> Eu escrevo sobre esse pequeno móvel de Anna Shackleton que, à Rua de Commailles, se encontrava em meu quarto. Era lá que eu trabalhava; eu o amava porque, no espelho duplo da escrivaninha, acima do tampo onde eu escrevia, *eu me via escrever*. Entre cada frase, eu me olhava; minha imagem me falava, escutava-me, fazia-me companhia, mantinha-me em meu estado de fervor (GIDE *apud* CORONA, 2009, p. 126).

Deste depoimento, Dällenbach (1989, p. 17) coloca que se podem articular algumas injunções acerca da noção de escrita em abismo. Elas estão postas no fato de que "a especularização escritural se sustenta pela sua especularização imaginária".

Em um primeiro sentido, isso é posto na medida em que é somente esse aspecto imaginário que consegue construir a *mise en scène* ou que, em outros termos, "permite ao sujeito da escrita fruir obsessivamente a imagem, figurando-a tal como ele se quer ver: escritor".

A especularização é também imaginária em um segundo aspecto, na medida em que há uma defasagem necessária entre o ato de escrever e o ver-se em escrita: a superposição dos dois atos é impossível fora de sua constituição imaginária, na medida em que é necessário parar de escrever para ver-se escrevendo. O esforço da miragem narcísica, nesse sentido, está ameaçado na própria *mise en scéne*, pois "não lhe é

possível ver-se escrevendo em ato tanto quanto não nos é possível pararmos para nos ver caminhando. ‘Eu me vejo escrever’, ele afirma. Mas logo enunciada, essa asserção encontra-se desmentida pela asserção seguinte: ‘entre cada frase eu me olhava’” (DÄLLENBACH, 1989, p. 17).

Em seu romance *Les Faux Monnayeurs*, de 1925, Gide concretiza o que ele acredita ser uma escritura especular, na medida em que um dos personagens é um escritor que, na narrativa, está escrevendo um romance com o mesmo nome do livro que o contém. Todo o processo de construção desse romance é evidenciado nos diários e nas falas desse personagem que, confunde-se, em diversas passagens, com a voz do próprio autor empírico do livro.

Além dessa acepção inicial fornecida por Gide, o sentido da expressão de uma escrita posta em abismo foi, posteriormente, ampliado para abarcar os mais diversos mecanismos textuais que engendram uma metalinguagem. Nas suas acepções mais recentes, contudo, o termo continua a abarcar essa dimensão reflexiva do discurso que é evidenciada a partir de uma redundância textual dada a partir da inscrição de uma micro-narrativa dentro da narrativa principal, desde que ela articule uma relação especular com o relato em que está inserido.

Podemos dizer que um relato em abismo se estrutura quando a narrativa principal é entrecortada por uma narrativa menor que assume a condição de uma metassignificação, na medida em que toma o próprio relato, o próprio produto ou a própria prática enquanto tema.

O código autorreferencial articulado nas reportagens da *Revista da Semana* pode ser entendido como uma narrativa em abismo na medida em que instaura um movimento de semantização no qual o texto da reportagem instala na sua trama uma micro-narrativa sobre a própria reportagem, engendrando uma duplicidade semântica entre a narração da reportagem e a sua feitura no nível prático.

Enquanto produtora de efeitos de sentido, Dällenbach afirma que a *mise en abyme* é responsável por causar uma oscilação entre o interior e o exterior da obra, de forma a proporcionar uma ruptura na linearidade esperada da narrativa. E isso na medida em que a narrativa é, a todo o momento, interrompida pela interpolação de uma outra temporalidade, de uma temporalidade vinculada à construção, no nosso caso, da própria reportagem.

O movimento de espelhamento pressuposto na superposição dessas duas narrativas está posto a partir de um movimento duplo de translação de sentido: de um lado, há um movimento de compressão semântica e, de outro, um processo de dilatação dos sentidos.

No que diz respeito ao primeiro termo, podemos dizer que a interpolação dessa outra narrativa – ou, em outros termos, desse código padrão de narração – traz sempre um custo ao relato: ao enfatizar os elementos que devem prioritariamente ser percebidos na narrativa, o próprio uso do código já demarca, para o leitor, o essencial do contingente. "Ele in-forma" (DÄLLENBACH, 1989, p. 56).

Na medida em que a narrativa espelhada (o código autorreferencial) se constitui enquanto um *excesso informativo* na composição de uma estória mais ampla, ele contribui para reduzir, de uma forma bastante acentuada, as possibilidades da polissemia. Ele institui mesmo pontos de apoio para uma leitura isotópica, atuando a partir de certa redundância de traços semânticos.

Esse custo só pode ser suportado, para Dällenbach, por dois tipos de narrativa: ou por aquelas que pretendem instituir um sentido inequívoco no texto a qualquer preço ou, então, por aquelas que querem *afirmar-se enquanto narrativas*.

Ora, é esse segundo tipo de texto que instaura o movimento que faz com que uma narrativa confesse acerca de si mesma: "eu sou literatura e esta é a narrativa que me sustenta" (DÄLLENBACH, 1989, p. 57).

É exatamente esse aspecto que parece estar em jogo quando analisamos a inserção do código autorreferencial nas reportagens publicadas pela *Revista da Semana*. Trata-se de um jornalismo que enuncia, a todo o momento: eu sou uma reportagem e eis aqui a narrativa que me suporta.

Para Dällenbach, essa confissão está vinculada mesmo a uma rearticulação crítica dos pressupostos que regem uma obra, a partir de uma elucidação dos problemas que envolvem o aspecto referencial da linguagem ou às tentativas de produção de opacidade. E isso nos termos de que "como um signo secundário, a *mise en abyme* não apenas enfatiza as intenções significantes do signo primário (a narrativa que a contém), como também deixa claro que a narrativa primária é também (apenas) um signo, como todo tropo deve ser" (DÄLLENBACH, 1989, p. 57).

Essa rearticulação crítica, contudo, não é único efeito de sentido que pode ser posto pela estruturação narrativa em abismo. De fato, esse não parece ser o caso do uso

do código autorreferencial nas reportagens da *Revista da Semana*, na medida em que não é uma crítica dos parâmetros vinculados aos efeitos de real no jornalismo que estão em jogo nessas reportagens – muito pelo contrário, o uso do código autorreferencial parece reafirmar mesmo o próprio estatuto de veracidade do relato e a sua vinculação com uma suposta realidade extratextual.

A não adequação entre a inserção do código autorreferencial e a crítica da linguagem nas reportagens da *Revista da Semana* pode ser explicada a partir do outro movimento semântico instituído pelas narrativas em abismo, ligadas ao processo de dilatação dos sentidos.

As narrativas em abismo podem mesmo ser pensadas, para Dällenbach, não apenas como limitadoras da polissemia de um texto, mas também como mecanismos narrativos que fornecem ao contexto de um determinado relato uma expansão semântica muito maior, para além daquela que o contexto da narrativa principal (signo primário) poderia oferecer sozinha.

Nesse aspecto, a inserção do código autorreferencial opera esse aumento do contexto nas reportagens da *Revista da Semana* na medida em que atua mesmo como a inserção da prática da reportagem e dos seus entremeios de produção (postos também enquanto narrativa) dentro da própria narrativa da reportagem mais ampla (o relato tratado em questão). É inserido o contexto de produção na narrativa, enquanto narrativa.

Ora, a inserção do contexto ampliado, nada mais faz do que atuar, novamente, no reforço do caráter da reportagem enquanto reportagem. Eis que aqui é enunciado novamente, a partir de um outro jogo de sentidos, a fala “eu sou uma reportagem e eis aqui a narrativa que me suporta”.

Além desses aspectos, mas em uma relação de reforço, é necessário considerar também que, a partir de determinadas escolhas narrativas, o código autorreferencial, articulado enquanto narrativa em abismo, “compensa a sua falta no que diz respeito à extensão textual pelo seu poder de investir sentido” (DÄLLENBACH, 1989, p. 59).

Esse investimento de sentido não é dado *a priori*, de forma que “nem opaca nem transparente por ela mesma”, a narrativa em abismo “existe sobre o modo de um duplo sentido onde a identificação e o deciframento pressupõem o conhecimento da narrativa”. Isso significa que esse sentido é processado tal como uma analogia que dá o análogo, de forma que a emergência de uma relação espectral na narrativa depende “da

aptidão do decodificador em efetuar as substituições necessárias para passar de um registro a outro" (DÄLLENBACH, 1989, p. 60).

É esse o ponto que liga a estruturação do código autorreferencial às competências comunicativas que devem ser acionadas por parte dos leitores.

A partir desses termos, o entendimento da narrativa em abismo inaugurada pelo código autorreferencial deve ser posto, portanto, na articulação desses três eixos: (1) de um lado, da afirmação da reportagem enquanto reportagem; (2) do fornecimento de um contexto expandido; e (3) das expansões possíveis da narrativa ligadas às competências dos leitores.

Se tomada a partir dessa injunção, podemos notar como a inserção do código autorreferencial nas reportagens da *Revista da Semana*, ao instaurar uma narrativa em abismo que afirma a todo o momento "eu sou uma reportagem" parece estar ligado a um movimento de semantização bastante específico: ao reforço de uma competência genérica no leitor.

A competência genérica, para Maingueneau (2002a, p. 44), é entendida como um dos componentes fundamentais para a constituição de nossa competência comunicativa (posta enquanto aptidão para a produção e interpretação dos enunciados em uma relação dialógica)[75]. Levando em consideração o fato de que "o discurso jamais se apresenta como tal, mas sempre na forma de um discurso particular", a competência genérica pode ser definida como a habilidade de reconhecimento, por parte dos interlocutores, do gênero do discurso que está em questão em uma dada situação comunicativa.

A assunção dessa competência é importante na medida em que o gênero do discurso se liga a distintos modos de atuação diante dele (relacionados aos padrões de comportamento, às expectativas articuladas em torno do relato, os modos de interação, entre outros fatores).

A própria competência comunicativa, nesse aspecto, é antes de tudo uma competência genérica, uma vez que ela diz respeito aos modos de comportamento e às expectativas diante dos gêneros do discurso.

[75] "Essa aptidão não requer uma aprendizagem explícita; nós a adquirimos por impregnação, ao mesmo tempo em que aprendemos a nos conduzir na sociedade" (MAINGUENEAU, 2002a, p. 41). Na medida em que "não se encontram os mesmos gêneros de discurso em qualquer sociedade" a não identificação dos gêneros pode mesmo causar problemas: "numerosos locutores são desprezados porque não sabem se comunicar com facilidade em certos gêneros de discurso socialmente valorizados".

Segundo as palavras do próprio Maingueneau (2002a, p. 44), “mesmo não dominando certos gêneros, somos geralmente capazes de identificá-los e de ter um comportamento adequado em relação a eles. Cada enunciado possui certo estatuto genérico, e é baseando-nos nesse estatuto que com ele lidamos”. Dessa forma, “é a partir do momento em que identificamos um enunciado como um cartaz publicitário, um sermão, um curso de línguas etc., que podemos adotar em relação a ele a atitude que convém. Sentimo-nos no direito de não ler e jogar fora um papel identificado como folheto publicitário, mas guardamos um atestado médico a ser entregue a nosso chefe”.

Devemos entender que o termo “gênero”, contudo, não diz respeito a uma propriedade estática do discurso. A partir dos contornos dados por Todorov (1981) a essa questão, não se pode conceber os gêneros como meras classes de textos, na medida em que essa definição, para o autor, não diz nada além de um tautologismo mal disfarçado posto entre esses dois termos.

Uma vez que a própria existência histórica dos gêneros está marcada pelo discurso sobre os gêneros, estes devem ser definidos, portanto, como “nada mais do que uma codificação de propriedades discursivas” (TODOROV, 1981, p. 48). Para o autor, há um processo de normalização e institucionalização de certas propriedades discursivas que se tornam recorrentes, de forma que os textos individuais que são produzidos se produzem (e são igualmente percebidos) a partir da relação que eles estabelecem com a norma que rege essa codificação. Ora, a articulação conjunta dessas propriedades discursivas é o que constitui o gênero discursivo.

Postos enquanto horizontes de expectativas para os seus leitores e como modelos de escritura para os escritores – expressões da sua existência histórica –, os gêneros estão sempre intimamente relacionados com a sociedade em que estão inseridos, a partir de suas diferentes formas de codificação. Todorov os toma mesmo como atos de fala.

A definição de Todorov é interessante na medida em que liberta a acepção de gênero da estaticidade que lhe relegavam as teorias clássicas, a partir de uma explosão das próprias categorias classificatórias.

Ora, se aplicarmos essas concepções ao uso do código autorreferencial nas reportagens da *Revista da Semana*, poderemos perceber que a inserção de uma narrativa em abismo enquanto código autorreferencial funciona mesmo como o reforço da afirmação de um gênero textual ligado a uma competência genérica.

O reforço da competência genérica do leitor por parte da *Revista da Semana*, de fato, parece ser um elemento central para que possamos entender a forma como os jornalistas contavam as suas estórias nessa época. Lembramos que, na ecologia informacional do início do século XX, a reportagem era apenas *um gênero em meio a inúmeros outros* que compunham uma revista. A reportagem era obrigada a dividir espaço não apenas com as colunas de aconselhamento ou de opinião, mas também com uma miríade de textos literários, crônicas, contos, poesias, material humorístico, textos diversos sobre cultura geral, além das notícias curtas sobre os acontecimentos da semana e uma grande quantidade de ilustrações que compunham o material jornalístico.

O código autorreferencial se liga à temporalidade na medida em que a sua função parece ser a de, justamente, instaurar uma pausa: ao fluxo de textos que se sobrepõem, esse código padrão de narração demarca um momento de descanso que afirma "eu sou uma reportagem. Leiam-me a partir deste horizonte de expectativas".

A *mise en abyme* narrativa instaurada pelo código autorreferencial efetua mesmo uma partilha de textos que separa os diversos gêneros e cria, a partir da própria narrativa, uma posição enunciatária que deve ser ocupada.

O dado bruto da informação contido na composição jornalística, como nos lembra Prado (2010, p. 65), é apenas uma das modalizações que estão implicadas na construção das reportagens. Um outro aspecto envolvido está relacionado ao fato de que há a materialização de uma troca "entre enunciador e enunciatário segundo enquadramentos específicos *no* e *a partir* do texto". Embora calcada em uma encenação – na medida em que nunca essa troca se realiza, efetivamente, como um diálogo em ato –, a reportagem possui uma série de mecanismo cuja função é a de convocar o leitor para a leitura.

Ora, a construção de uma *mise en abyme* a partir do uso da referencialidade articulada enquanto código padrão de narração nas reportagens da *Revista da Semana* parece assumir justamente essa função de convocação.

De um lado, pode-se assumir que a convocação instaura "narrativas modalizadoras de mapas cognitivos, que buscam modalizar o leitor para que se insira em certos lugares-mundos". De outro, ela atua no sentido da captura da atenção do leitor, a partir de um mecanismo de "engajamento na modalização proposta" (PRADO, 2010, p. 67). Comparável ao funcionamento de uma palavra de ordem e estruturada enquanto um dos pontos nodais da narrativa (na medida em que efetua um fechamento

parcial, mesmo que provisório, do discurso), a convocação atua mesmo no sentido de criação de uma cena, de "uma totalização discursiva provisória"[76].

A instalação do código autorreferencial nas reportagens da *Revista da Semana* atua a partir dessa mesma função de convocação, ligada a uma capacidade genérica, pois ao mesmo tempo em que fornece mapas cognitivos que inserem o relato dentro do gênero reportagem, ela também atua no sentido de posicionar os interlocutores do processo comunicativo em suas posições determinadas, desenhando um horizonte de expetativas e de deveres articulados. A partir da construção do *mise en abyme*, toda uma cena enunciativa é montada a partir do rebatimento da reportagem sob si própria.

O uso do código autorreferencial, como um modo padrão de narração utilizado pela *Revista da Semana* no início do século XX, pode ser lido como uma estratégia de demarcação de um novo campo do sensível: a reportagem que começava a se firmar como produto cultural.

Em meio aos outros gêneros textuais presentes na *Revista da Semana*, o código autorreferencial, ao articular a especularidade na narrativa, cria uma cena em *mise en abyme* que enuncia: eu sou uma reportagem. Leia-me como tal.

O código autorreferencial, contudo, não é o único que caracteriza as estratégias historicamente marcadas nos modos de narração utilizadas pela *Revista da Semana* para contar as suas estórias. Outros dois códigos padrões de narração muito característicos dessa época histórica são: o código pathético e o código protocolar.

5.2.2. O código pathético:

Muitos livros didáticos e manuais técnicos sobre a imprensa definem o texto jornalístico a partir de parâmetros como, por exemplo, a concisão, a clareza, a economia nas adjetivações e a simplicidade[77] (BETRÃO, 1969; AMARAL, 1978, LETRIA e

[76] "Há na convocação um ponto nodal e uma palavras de ordem que busca totalizar uma comunicação que se assemelha a um diálogo, mas dele é somente um simulacro. O dispositivo busca capturar a atenção, motivar a fidelidade, a resposta ativa do consumidor em sua força de ouvidor, de seguidor de valores de consumo". E assim, "o enunciador, para se fazer ouvir, trabalha o texto em sua força de apelo, de interpelação, de narrativa carregada de sentidos ligados ao mundo cotidiano; para se fazer seguido, constrói enquadramentos a partir de sua força de autoridade de sabedor" (PRADO, 2010, p. 67).

[77] A respeito do uso da adjetivação, o Manual de Redação do jornal *O Estado de S. Paulo* coloca que "o texto noticioso deve limitar-se aos adjetivos que definam um fato (noticioso, pessoal, vizinho, próximo, sulino, etc.), evitando aqueles que envolvam avaliação ou encerrem carga elevada de subjetividade (evidente, imponderável, belo, bom, ótimo, inteligente, infinito, etc.). Mesmo nas matérias opinativas, em que o autor tem maior necessidade de recorrer aos adjetivos, a parcimônia é boa conselheira. O jornalista pode sempre mostrar que um temporal foi devastador e um incêndio foi violento. Ou que uma peça constitui retumbante fracasso. Tudo isso sem poluir seu texto com dezenas de qualificativos. Em qualquer

GOULÃO, 1982; LUSTOSA, 1996; NOBLAT, 2002; VIEIRA e VIEIRA, 2007)[78]. O problema que se impõe em definições que tentam conceitualizar o texto jornalístico a partir de postulados normativos é o fato de que elas ignoram o caráter essencialmente histórico deste e as mudanças que, ao longo do século XX, intervieram no modo de contar uma estória em uma reportagem.

Na *Revista da Semana*, é possível notar que todas as prescrições acerca da concisão ou do uso comedido de adjetivos simplesmente não faziam qualquer sentido, de forma que os textos eram sempre carregados de um tom emocional e subjetivo inscrito nas formas de narração. A frequência no uso de tais recursos discursivos podem ser postos sob a égide de um código padrão de narração que chamaremos aqui de *código pathético*.

A partir da noção de que as paixões podem ser mobilizadas pelo discurso e são capazes de serem estimuladas sob a força de argumentos, o *pathos* diz respeito justamente ao elemento da retórica referente às emoções despertadas no auditório[79] a partir de um conjunto de técnicas discursivas mobilizadas pelo orador. A partir do pressuposto de que "quando as pessoas sentem-se afáveis e tolerantes, elas pensam num determinado tipo de coisa, mas quando estão furiosas e hostis, pensam essa mesma coisa numa intensidade diferente ou pensam em algo totalmente diferente" (ARISTÓTELES, 2007, p. 81), o *pathos*, portanto, trata do modo como o orador pode despertar, convenientemente, determinadas disposições de espírito em seu auditório, determinados excessos emocionais que influenciam o julgamento em torno do narrado.

As paixões, sob essa perspectiva, são importantes não apenas porque fisgam o leitor na narrativa, mas, principalmente porque são elementos que atuam na eficácia argumentativa do relato. As emoções são definidas mesmo como "todos aqueles sentimentos que tanto alteram os homens como afetam seus julgamentos, e que são

---

tipo de texto, porém, tome cuidado com os 'adjetivos fortes': eles seguramente surpreenderão o leitor, no mau sentido, ou lhe darão a ideia de que alguém tenta impingir-lhe opiniões definitivas sobre algo ou alguém: borbulhante cemitério, nudez estonteante, exuberante modelo, cidade esfuziante, movimento frenético, sucesso reluzente, ideia fantástica, espetáculo maravilhoso, cenário deslumbrante, iluminação feérica, participação brilhante, artista genial, monumental inteligência, êxito retumbante, atuação irrepreensível, desempenho perfeito" (MARTINS, 2003).

[78] Para um estudo acerca das diversas definições em torno do conceito de "texto jornalístico", ver PRETTO, 2009.

[79] "Uma vez que a retórica existe para influenciar as decisões dadas (...) o orador não tentará apenas fazer de seu argumento um recurso demonstrativo e confiável, mas deverá fazê-lo com personalidade, olhando diretamente para seus ouvintes, que irão decidir, e inseri-los no estado psicológico adequado" (ARISTÓTELES, 2007, p. 81).

acompanhadas também pelo prazer e pela dor, tais como a raiva, a compaixão, o medo e semelhantes, bem como seus opostos" (ARISTÓTELES, 2007, p. 82).

Como aponta Fiorin (2004), o *pathos* diz respeito a uma projeção discursiva do enunciatário, em oposição a um estado de espírito empírico, na medida em que determina as escolhas linguísticas por parte do enunciador – no sentido já trabalhado por Eco (2002) de que a escolha de um leitor-modelo implica na própria adoção de um autor-modelo – e, mais do que isso, de uma projeção que tem como alvo central a afetividade e o excesso emotivo por meio de técnicas argumentativas empregadas a partir dessa projeção.

Embora o *pathos* seja um elemento presente em qualquer narrativa, por código pathético iremos nos referir aqui a um código padrão de narração, bastante comum nas revistas do início do século XX, a partir do qual um excesso emotivo é mobilizado a partir de elementos discursivos tais como a adjetivação subjetiva – ou seja, que classifica o substantivo colocando-se explicitamente dependente de um julgamento pessoal e valorativo –, o uso de exclamações e a adoção de um tom expressivo e impressionista em torno do narrado.

Nesses termos, é possível notar que há sempre um tom grandiloquente adotado nas reportagens da *Revista da Semana*: Camões é descrito como o "épico genial de nossa raça", em uma ocasião em que um "vibrante orador" proferia um "entusiástico discurso" (REVISTA DA SEMANA, 03/12/1921); o posto telegráfico que anunciaria a chegada do navio Quest é descrito como o mecanismo "que, em breve, unirá pela palavra os gelos eternos e as metrópoles ardentes" (REVISTA DA SEMANA, 17/12/1921); as palestras de João Luso são descritas como uma "encantadora série de conferências" com "algumas páginas inéditas de sua brilhante e copiosa obra de escritor" (REVISTA DA SEMANA, 30/12/1922) e o instituto oftalmológico de Campinas é "uma obra grandiosa que teve no seu saber [do Dr. Penido Burnier] e no seu devotamento um prodígio de realização" (REVISTA DA SEMANA, 23/02/1929).

Ao introduzir uma reportagem sobre a primeira viagem aérea de Nova Iorque ao Rio de Janeiro, há a seguinte descrição no abre do texto: "Um cruzeiro novo, constelação altíssima e gloriosa, acaba de estender-se triunfalmente sobre as abençoadas terras do Brasil. Quatro façanhas homéricas formam-lhe os braços, façanhas empreendidas em asas, amplos sulcos de luz abertos no veludo noturno do céu" (REVISTA DA SEMANA, 24/02/1923).

Nenhuma ação é pouco grandiosa para a *Revista da Semana*, o que se reflete em um texto que é bastante adjetivado, com um tom apaixonado e um estilo elevado, repleto de eloquência e expressividade. É possível notar ainda outros recursos que reforçam esses efeitos de sentido.

Em uma reportagem sobre uma epidemia de tuberculose no Rio de Janeiro, esse tom é expresso não apenas pela adjetivação utilizada, mas a partir do recurso a ameaças emocionais e pontos de exclamação. Após descrever o número de vítimas, a reportagem comenta que "é uma mortalidade espantosa!" e que "ninguém escapa ao seu contágio". O texto é, ainda, concluído com a seguinte convocação "aprende, ensina, ajuda a combatê-la e evite-a!" (REVISTA DA SEMANA, 31/03/1923).

Ao comentar sobre o trânsito caótico do Rio de Janeiro em contraste com a civilidade europeia, o repórter coloca que "ainda há muita coisa para nós aprendermos!". Como o tráfico do Rio "é simplesmente de atordoar", onde "anda-se como quer, contra todos os ditames da prudência", de forma que "o trânsito é infernal, culminando na mais completa balbúrdia" e "nos cruzamentos das ruas é de molde a deixar transidos de pavor todos quantos assistem aos movimentos dos impacientes e dos imprudentes", é patente a diferença estabelecida com o trânsito de Londres "que protege uma enfiada de crianças, atravessando a rua com elas!" E conclui, "que contraste! Aqui, as crianças vão, no seu descuido natural, na justa irreflexão da idade, atirar-se sob as rodas do automóvel, ante os olhos impassíveis dos que deveriam acautelá-la. E não há um movimento capaz de dotar a cidade de medidas de alcance úteis até para os adultos, quanto mais para a infância!" (REVISTA DA SEMANA, 08/06/1929).

A remissão à História era também um recurso retórico frequentemente utilizado para reforçar esse tom grandiloquente. Como comenta o repórter acerca da conversa que teve com o comandante da viagem ao polo feita em 1921, "disse-lhe confusamente amontoando palavras que o roteiro da Quest trazia à lembrança as tríremes e goletas fenícias, as destemidas caravelas de Sagres, as naus insolentes dos conquistadores armados da Inglaterra e Holanda" (REVISTA DA SEMANA, 17/12/1921).

As façanhas empreendidas por Santos Dumont, por fim, em um texto em que essas são inseridas nas diversas tentativas de vôo do homem, são descritas com os seguintes termos:

> Fecha-se, assim, o ciclo da aviação da mesma maneira que o cérebro do grande aviador, numa curva caprichosa, após o máximo de produção útil, volta à ingenuidade admirável dos primeiros sonhos de Ícaro, que sonhou em elevar-se sozinho, com o auxílio apenas de duas asas, às alturas ingratas, só acessíveis ao arrojo das águias e à potencialidade dos grandes motores (REVISTA DA SEMANA, 08/12/1928).

Para Charaudeau (2006, p. 69), todo ato de comunicação é sempre estruturado em torno de determinadas finalidades que dizem respeito à "expectativa de sentido em que se baseia a troca, expectativa de sentido que deve permitir responder a pergunta 'estamos aqui para dizer o que?'". Há quatro tipos de visadas (no sentido de que "na comunicação linguageira o objetivo é, da parte de cada um, fazer com que o outro seja incorporado à sua intencionalidade") que se combinam no que diz respeito a essa condição de finalidade: o "fazer fazer" (levar o interlocutor a agir de determinada maneira), o "fazer saber" (transmitir uma informação para alguém que se pressupõe não possuí-la), o "fazer crer" (tentar convencer o ouvinte de que algo é verdadeiro) e o "fazer sentir" (provocar no outro um estado emocional agradável ou desagradável).

Se essas quatro acepções, normalmente, sempre são trabalhadas em conjunto nas trocas comunicacionais, é possível perceber que a ênfase recai sobre uma ou outra delas dependendo da situação. No tipo de narrativa articulada pela *Revista da Semana*, como mostram os exemplos, é bastante claro o fato de que a ênfase da finalidade de comunicação é bastante acentuada no campo do fazer sentir.

A grandiloquência do relato, o uso constante das adjetivações e dos pontos de exclamação, bem como a atitude impressionista diante do relato, remetem mesmo a um regime de reportagem em que o excesso emocional é valorizado e pressuposto como um elemento do contrato de comunicação posto pela *Revista da Semana*.

Para que possamos entender os efeitos de sentido articulados em torno do uso do código pathético é necessário levarmos em consideração dois fatores: o contexto literário em que a *Revista da Semana* está inserida e o modo como a voz do repórter é tecida a partir desse código padrão de narração. Com esses parâmetros, é possível alinhavar o modo como esse excesso emocional pressuposto na articulação pathética funciona como um código de ligação entre as narrativas literárias e a reportagem, ao mesmo tempo em que demarca e separa um campo próprio para o jornalismo dentro da publicação, caracterizando a reportagem como um relato impressionista e um espaço de comentário acerca dos acontecimentos. É o que faremos a seguir.

5.2.2.1. Simulacros de literatura e espaços de articulação da voz do repórter nos excessos emocionais do código pathético

A grandiloquência dos textos da *Revista da Semana* atua, de fato, no sentido pathético ao insuflar determinadas paixões no leitor para que este sinta a indignidade de uma situação, a revolta diante de um fato, a grandiosidade de uma determinada empreitada. Enquanto procedimento estético narrativo, o uso exacerbado das adjetivações, dos pontos de exclamação, das hipérboles e evocações é uma das características centrais do estilo narrativo praticado pela *Revista da Semana*. Há um excesso emocional em seus textos que remete a um tempo histórico em que a literatura e o jornalismo ainda conviviam harmoniosamente nas páginas de um mesmo impresso.

Muitos autores tem destacado a estrutura melodramática como uma das matrizes culturais que teriam formado a imprensa e exercido uma influência basilar nos seus modos de narração. Ligada à ideia de circulação e consumo social do relato a partir das memórias evocadas em uma dada comunidade (BARBERO, 1997), a matriz melodramática, cujas bases estão no folhetim, exerceu o papel de intermediadora, na concepção de Sodré (1978), entre a cultura popular tradicional e a cultura erudita em sua transformação para cultura de massas na América Latina.

Como explica Amaral (2011, p. 71), "a estética do melodrama apresenta o mundo como se ele fosse governado por valores e forças morais, emocionais e pessoais", de forma que "apresenta indivíduos representando certos valores morais", a partir de um excesso emocional que cumpre certa função pedagógica.

Embora o uso do código pathético não implique na adoção da estrutura melodramática na reportagem, ele abarca um grande conjunto de elementos estéticos presentes no excesso emotivo do melodrama. Ao abarcar elementos típicos desse modo de relato literário tais como o excesso emocional, certo pedagogismo e o suspense, pode-se perceber que o uso do código pathético na *Revista da Semana* pode ser inserido nessa lógica exposta por Sodré, em uma época em que o próprio jornalismo firmava-se como produto de massas.

Nesse sentido, as narrativas da *Revista da Semana* parecem fornecer uma espécie de mediação entre uma série de elementos comuns do discurso literário da época – que não remetem necessariamente aos melodramas, mas sim, a um conjunto mais vasto de artifícios presentes na literatura de cunho popular – e o próprio discurso jornalístico.

O código pathético parece funcionar mesmo como um elemento estético de ligação entre os relatos literários – materiais já consagrados como assunto da produção revisteira – e as próprias reportagens – como nova forma de articulação do sensível.

O excesso emocional implicado nas reportagens não era diferente, nesse sentido, do tom e do estilo que permeavam todos os textos publicados pela *Revista da Semana*, incluindo os não-jornalísticos, o que demonstra mesmo um posicionamento editorial, no nível estético, adotado pela publicação. O cuidado com o rebuscamento do vocabulário e o emprego de técnicas que eram comuns aos textos literários da época refletia a própria projeção do público-alvo a que era destinado a revista, composto principalmente por membros da classe alta.

É interessante lembrar que um dos públicos-alvo preferenciais da revista era justamente "as senhoras e moças da sociedade, os frequentadores dos salões abertos para o *five o'clock tea* e do Municipal. De 1916 a 1921, as gravuras em *art noveau*" (tendência estética de todas as principais revistas da época, bem como das propagandas impressas) "são criações artísticas de alto nível. A revista é ilustrada por Raul, Julião Machado, J. Arthur e Correia Dias, entre outros" (PEIXOTO, 2001, p. 12).

Isso mostra como a *Revista da Semana* ainda era impregnada por certo elitismo cultural, "marca da imprensa do século XIX". Como nos lembra Des Horns (1987, p. 27), "o emprego de uma linguagem pesquisada, o cuidado com as 'belas letras', o conformismo moralizador (...) dão seu estilo a essas revistas do entreguerras"[80]. A ligação desse elitismo cultural com um público preferencialmente (embora não exclusivamente) feminino – como atestam as longas páginas que eram destinadas ao *Jornal das Famílias*, ocupando, em média, um terço de cada edição – testemunham um

[80] Nas revistas do século XIX, era bastante comum a publicação de textos em francês ou em inglês, línguas comumente faladas pelos membros da elite na época, como forma de demarcar um *ethos* específico a essas publicações. Embora no início do século XX essa prática se torne obsoleta, é possível encontrarmos algumas ocasiões em que a *Revista da Semana* utiliza esse recurso, mostrando o seu caráter enquanto uma revista de elite. Na edição de 01/10/1921, por exemplo, é noticiado o fato de que uma importante revista francesa (*L'Illustration*) havia publicado algumas fotos feitas pela *Revista da Semana* acerca de uma ressaca no Rio de Janeiro. O texto da revista francesa é reproduzido na íntegra e sem tradução para o português. Após o texto, a reportagem conclui que "essa publicação, quase simultânea com a da *Illustrated London News*, representa o início do intercâmbio de informações fotográficas da *Revista da Semana* com as principais revistas da América e da Europa. É desnecessário encarecer a importância que poderá assumir essa propaganda do Brasil no estrangeiro, empreendida pela *Revista da Semana* e que atesta o feliz êxito obtido pelas nossas diligências e o incessante desenvolvimento do nosso vasto programa" (REVISTA DA SEMANA, 01/10/1921).

pouco da lógica desse excesso emocional implicado nas narrativas da *Revista da Semana*.

O código pathético, sob essa perspectiva, se apresenta como o elemento de ligação entre uma cultura literária de elite presente na época e os gêneros jornalísticos que afirmavam o seu espaço no mercado editorial.

No que diz respeito à cultura literária presente na *Revista da Semana*, podemos dizer que ela era composta por uma gama bastante variada de opções. Acompanhando o clima geral das revistas ilustradas que procuravam fixar a modernização do Rio de Janeiro também a partir da escolha do material literário que ali figurava, autores tão diferentes entre si como Olavo Bilac, Félix Pacheco, Pedro Lessa, Angel Guerra, Raul Pederneiras, Machado de Assis, François Copée e Edmond Rostand, entre outros literatos ilustres, encontraram um espaço de publicação na *Revista da Semana*. Os contos, poesias, crônicas e romances publicados (sob a forma de folhetins) também perpassavam diversas escolas literárias tais como o simbolismo, o parnasianismo, o naturalismo, o realismo e o modernismo.

Silva e Nery (2007, p. 37) apontam para o fato de que, ao longo dos anos, especialmente na década de 1950, a *Revista da Semana* passa a privilegiar a publicação dos contos e novelas, resgatando a tradição dos folhetins. "As novelas invadiam diversas edições e eram, por vezes, divididas e espalhadas em partes em uma mesma edição".

De uma maneira geral, podemos dizer que essa variedade literária se explica a partir do próprio projeto editorial da *Revista da Semana*, "detentora desse perfil mundano-artístico, em que a literatura funciona como ilustração da vida burguesa ou simples variedade letrada das infinitas possibilidades urbanas". A publicação era mais uma das "representantes desses tempos eufóricos, como os chamou Antonio Dimas, que conciliavam, em suas páginas, poetas parnasianos e simbolistas, ilustrações de reformas urbanísticas, a crônica da vida social ou charges políticas", se posicionando não como a veiculadora de um projeto político-literário (como inúmeras outras revistas do período), mas sim, como propagadora de uma "literatura feliz" (ANTELO, 1997, p. 6).

A heterogeneidade do material literário publicado na *Revista da Semana* não permite dizer que o código pathético seguia tal ou qual estilo literário presente na publicação. É patente, contudo, o modo como o próprio texto jornalístico se pautava por

certa reprodução de um *estilo literário*, de um *ethos* compartilhado que situava a reportagem e o material literário em um mesmo campo estético.

Tal remissão, muito mais ligada a um *simulacro de literatura* do que a um estilo literário específico, mostra como se deu um dos primeiros formatos de experimentação da reportagem, em uma época em que o próprio jornalismo ainda não era uma atividade profissionalizada e a reportagem começava a se firmar enquanto gênero discursivo. De qualquer forma, parece bastante claro esse papel de intermediação que o código pathético assume, ao estabelecer uma ponte, através de um esbanjamento emotivo, entre os diversos textos que compunham a publicação.

Ao mesmo tempo, contudo, em que estabelece essa aproximação entre a ficção e a reportagem, é possível notar que o código pathético também engendra um afastamento desta em relação à narrativa literária. E isso é perceptível devido ao modo como esse excesso emocional é articulado: ele não se inscreve em personagens ou em elementos aleatórios da narrativa, mas sim, sob a forma de um relato impressionista em que o repórter se coloca explicitamente, no nível narrativo, como a voz organizadora desse discurso. Vejamos como.

O que é interessante notar na articulação do código pathético na *Revista da Semana* é o fato de que ele atua em coadunação com o código autorreferencial. Essa questão se impõe se levarmos em consideração que a voz que se ouve quando o código pathético intervém na narrativa é, justamente, a voz do repórter. É o explicitamento de um lugar discursivo ocupado por ele que entra em questão nesse excesso emocional e que as diversas estratégias que compõem o código pathético articulam e fazem ouvir. Cada vez que a narrativa é entrecortada com uma expressão tal como “que contraste!” ou “é uma mortalidade espantosa” ou, ainda, com a inserção de adjetivos que caracterizam um orador como “vibrante” ou uma obra como “vívida”, sabemos muito bem quem é o detentor da fala – é o próprio repórter que sustenta o relato.

Se o uso de adjetivação nos textos jornalísticos, por exemplo, é capaz de causar tamanha reprovação entre os autores recentes da área, isso se deve principalmente ao fato de que o uso de qualificadores implica, necessariamente, no explicitamento de uma tomada de posição, atuando como gatilhos disparadores de valores subjetivos.

Nos estudos acerca da adjetivação é estabelecida mesmo uma distinção entre adjetivos objetivos – posicionados a partir de uma relação de descrição com o substantivo qualificado, aludindo a definições que são independentes da enunciação, tal

como quando descrevemos “o povo *brasileiro*” ou “a sociedade *argentina*” – e os adjetivos subjetivos – cujas qualificações dependem de um julgamento de valor por parte do enunciador, não preexistem ao ato de enunciação e dotam o substantivo de uma alta carga valorativa (TOLEDO, 2000).

Os adjetivos substantivos ainda podem ser divididos entre avaliativos e afetivos, a partir de uma distinção entre aqueles que meramente dizem respeito a uma avaliação do enunciador, no caso do primeiro, e aqueles em que está em jogo um envolvimento emocional do narrador, um julgamento que encerra uma reação emocionada, no caso do segundo. Essa carga emocional pode ser ainda potencializada dependendo da posição ocupada pelo adjetivo. Para Câmara (1984), o adjetivo posicionado antes do substantivo tem como efeito de sentido uma leve suspensão do seu caráter denotativo, em função de um aumento da carga emotiva implicada. A ênfase na característica acentua o caráter conotativo da expressão, servindo ao propósito de intensificação dessa qualidade.

Na *Revista da Semana*, é possível observar uma grande quantidade de adjetivos subjetivos, carregados com o exacerbamento de uma carga emocional, utilizando recursos estilísticos e retóricos que provocam (ou reforçam) os efeitos de sentido ligados a essa eloquência emocionada por parte do narrador.

As reportagens construídas pela *Revista da Semana* aparecem carregadas, nesse aspecto, dessa voz do jornalista que não cessa de emergir na narrativa com as suas pinceladas impressionistas em torno do narrado. Mesmo sem que a sua figura seja enunciada explicitamente, o código pathético engendra um comentário do narrador na reportagem (que não é atribuído a nenhum outro personagem ou elemento da narrativa), sendo, portanto, explicitamente assumido pelo próprio enunciador.

É a voz do jornalista que, assim como no código autorreferencial, se assume como a entidade organizadora do texto, em um campo onde o estabelecimento de fronteiras rígidas entre o comentário e o noticiado perde sentido frente a um narrador-testemunha que imprime a sua experiência como o eixo central das estratégias de semantização adotadas.

A exploração da emoção, aliás, é apontada por Genro Filho (1987, p. 197) como uma das principais estratégias discursivas para que se crie uma ilusão de imediaticidade na apreensão do acontecimento. “Se a informação jornalística reproduz as condições de uma ‘experiência imediata’, as sensações têm um importante papel nessa forma de

conhecimento. Aliás, o que o jornalismo busca é uma forma de conhecimento que não dissolva a 'sensação da experiência imediata', mas que se expresse através dela".

Ora, se essa é uma estratégia discursiva desde sempre presente nos relatos jornalísticos, é possível conceber, contudo, que essa função conheceu diferentes formas de articulação ao longo da história. Na *Revista da Semana*, especificamente, a exploração das paixões está calcada nos sentimentos do repórter que narra, na sua experiência e na suposta imediaticidade de seu conhecimento prático, diferenciando o relato da reportagem do relato literário não apenas por seu calçamento no referente (já que as crônicas, por exemplo, também reivindicavam esse estatuto para si), mas sim, no calçamento em um testemunho que se dava em primeira pessoa, que se articulava em torno da narração de uma experiência e de uma impressão vívida.

Se a mobilização do código autorreferencial inscreve a presença do repórter no local do fato noticiado, tornando-se a mola propulsora do relato ao fazer remissão a uma competência genérica da reportagem, é a partir do modo de assentamento do código pathético que podemos entender os contornos a partir dos quais essa reportagem era entendida enquanto gênero textual.

Em oposição aos outros materiais que compunham uma revista, a reportagem se destacava como a expressão de um relato impressionista que se desdobrava nos apontamentos de um repórter que, mais do que um observador, ocupava a posição de um comentador em relação aos fatos do cotidiano.

E, sob essa perspectiva, o código pathético não diz menos sobre o seu narrador do que o código autorreferencial.

É possível perceber, portanto, que embora cada código padrão de narração engendre efeitos de sentido específicos nesses primeiros tempos da reportagem, eles também possuem determinados efeitos de conjunto. Para que possamos trabalhar com essa ideia, contudo, é necessário esmiuçarmos antes um outro código que também caracteriza o modo específico a partir do qual a *Revista da Semana* costumava contar as suas estórias – trata-se do código protocolar.

5.2.3. O código protocolar:

Se a estruturação narrativa posta nos termos de uma *mise en abyme* no código autorreferencial instalava a enunciação da reportagem enquanto tal e o código pathético articulava uma ponte entre os relatos literários e a reportagem por meio de um excesso

emocional que reforçava a voz do repórter na narrativa, é possível observar, na *Revista da Semana* a presença de um outro código que diz respeito, por sua vez, à posição ocupada pelo narrador, o seu lugar de observação.

Assim, outro código que marca a *Revista da Semana* é um modo de estruturação narrativa que podemos chamar de código protocolar. É a partir dele que podemos entender que se a revista ocupava, no início do século XX, o papel de *sorriso da sociedade*, trata-se de um efeito de sentido que se engendra *na* linguagem e *pela* linguagem ou, em outros termos, pelo uso de um determinado código de narração, socialmente reconhecido, que utilizava o *discurso oficial como matéria-prima privilegiada de sua constituição narrativa*.

Em outros termos, trata-se do encontro de um posicionamento político com um procedimento estético que, como mostraremos a seguir, implicava em uma fórmula muito específica para a articulação da reportagem jornalística do período.

Por código protocolar, portanto, estamos nos referindo a uma articulação bastante específica da função testemunhal, a partir da qual uma fala não necessariamente oficial, mas proveniente de uma fonte oficiosa, é reproduzida, na íntegra e a partir do uso de uma citação direta, na ocasião de um discurso proferido em um evento, reproduzindo, na narrativa, os protocolos articulados em torno desse evento. Trata-se mesmo da reprodução de uma fala que se apresenta como mero *registro* de um ato público ou de uma deliberação pública. Ele está presente nas ocasiões em que o jornalista cobre um evento público e, em seu relato, reproduz apenas os discursos oficiais emitidos, durante a cerimônia, por autoridades que discursaram no local ou, em uma modulação mais sofisticada, os protocolos que regulam os atos públicos a partir de um ponto de vista oficial.

Assim como na explanação dos outros códigos, é possível citar inúmeros exemplos em que há um desdobramento desse código protocolar como instrumento padrão de escrita na narrativa jornalística.

Ao noticiar uma reunião entre líderes de Brasil e Portugal com o objetivo de discutir acerca da construção de um monumento de homenagem ao escritor português Luís de Camões no Rio de Janeiro, na reportagem “O Monumento a Camões”, a notícia resume-se à transcrição dos discursos dos líderes presentes. Precedidos por poucas sentenças de ligação, desfila-se frente ao leitor trechos bastante longos da fala das autoridades que ali estavam e que discursaram na ocasião. O trabalho de redação do

repórter se limita a frases como "constituída a mesa, o Sr. Prefeito deu a palavra ao dr. Raphael Pinheiro. De improviso, este vibrante orador proferiu um entusiástico discurso, de que pudemos colher os seguintes trechos" ou "Ainda não haviam cessado os aplausos e já o sr. dr. Alexandre de Albuquerque, a convite da presidência, iniciava a sua oração" ou, por fim, "Apenas tinha amortecido o eco das palmas de seu discurso, o dr. Pinto da Rocha leu a seguinte proposta" (REVISTA DA SEMANA, 03/12/1921). Após essas frases, longos trechos dos discursos proferidos eram transcritos. Esses discursos transcritos compõem o que estamos chamando aqui de código protocolar.

Na reportagem "O Pantheon Nacional", publicada na edição de 07/10/1922, as inúmeras fotos que mostravam a inauguração de um monumento dado ao Brasil por Portugal eram acompanhadas apenas pelo discurso do Sr. Carlos Malheiro Dias, em nome da Colônia Portuguesa do Brasil[81], sem intervenções do repórter, que apenas se limita a dar os créditos ao discurso, dizendo que:

> Perfilada no Jardim do Palácio Guanabara, a garbosa mocidade da Escola Naval recebeu do eminente chefe da República Portuguesa as insígnias da Torre e Espada, ordem militar criada em 1832 por Dom Pedro I do Brasil e IV de Portugal. As nossas gravuras reproduzem os principais aspectos daquela expressiva e comovente cerimônia (REVISTA DA SEMANA, 07/10/1922).

De fato, a *Revista da Semana* publicava frequentemente um conjunto bastante grande de discursos oficiais e protocolares, dos quais poderíamos arrolar muitos outros como exemplo.

Há, contudo, uma outra modulação do código protocolar que se coloca não apenas na reprodução dos discursos proferidos durante um evento de caráter oficial, mas também no relato do desdobramento das ações protocolares que o envolvem. E assim, trata-se de um código de narração que pode ser encontrado mesmo quando o discurso não é reproduzido *ipsis litteris*, mas deixa entrever uma postura oficial frente ao

[81] O discurso começa com a expressão "Exmo. Sr. Presidente da República Brasileira" e continua nos seguintes termos: "Pretendendo perpetuar a sua comparticipação no júbilo com que o povo brasileiro comemorou o 1º Centenário da Independência Política do Brasil e dar à Nação Brasileira um solene testemunho da sua dedicação, a Colônia Portuguesa podia ter-se inspirado em alheios exemplos, sintetizando num monumento glorificador do passado a irmandade histórica dos dois povos. Porém, que monumento poderia igualar-se ao próprio Brasil, glorificação viva, palpitante desse pretérito? Assim, pensaram os portugueses que a sua gratidão se exprimiria mais adequadamente no preito aos grandes brasileiros que, pelas suas ações e seu gênio, na política, nas armas, nas ciências e nas letras, proeminentemente contribuíram para realçar a glória da pátria" (REVISTA DA SEMANA, 07/10/1922). A transcrição do discurso ainda segue por mais cinco parágrafos.

narrado, relatando, sob um ponto de vista oficioso, as ações de líderes públicos, sempre a partir de um clima festivo e favorável.

Isso fica bastante claro na reportagem "Escola Alfredo Pinto", publicada na edição da semana de 26/07/1941, sobre a inauguração desse estabelecimento de ensino pelo governador Benedito Valadares. Nessa reportagem, entre outras coisas, é posto que:

> O governo do Sr. Benedito Valadares tem sido assinalado por uma série de empreendimentos e iniciativas que revelam uma orientação moderna e esclarecida no tocante aos problemas de assistência social. (...) A solenidade de inauguração revestiu-se, assim, de grande significação, tendo despertado o mais vivo interesse em todos os círculos da capital mineira. (...) O senhor Benedito Valadares foi, nesta ocasião, alvo de carinhosas manifestações de amizade e gratidão dos alunos e dirigentes do estabelecimento, que ele tornou uma instituição de extraordinário alcance humano e social (REVISTA DA SEMANA, 26/07/1941).

Em outro momento, as obras contra a seca na Paraíba é divulgada da seguinte forma:

> Divulgamos aqui mais algumas das grandes obras do Sr. José Américo, ministro da Viação, contra as secas do Nordeste. Figuram na nossa reportagem os três maiores açudes da Paraíba, um dos quais já se acha concluído, estando os outros dois bem adiantados na sua construção.
> 1- A cerimônia de inauguração do Açude Riacho dos Cavalos (18 milhões de m^3) pertencente ao sistema do Baixo-Assu. A fotografia foi colhida no momento em que o interventor da Paraíba presidia à inauguração. Vêem-se assinalados: (1) O Dr. Gratuliano de Brito, interventor federal da Paraíba; (2) Comandante Affonso Celso de Ouro Preto; (3) Dr. Luiz Vieira, inspetor geral de obras contra a seca (REVISTA DA SEMANA, 30/09/1933).

O presidente Getúlio Vargas foi alvo de inúmeras coberturas nesse sentido e os seus passos eram constantemente marcados por esse tom oficiosamente festivo. A reportagem "A Excursão Presidencial ao Norte", por exemplo, retrata a viagem de Vargas nos seguintes termos:

> Não obstante a curta permanência do Presidente Getúlio Vargas em Maceió – cerca de três horas, apenas – as autoridades e o povo alagoano tributaram a S. Excia. expressivas homenagens que assinalaram a passagem do Chefe do Governo pelos estados do Norte, visitados na excursão cuja reportagem hoje concluímos, com os Estados de Alagoas e Bahia.
> Logo após a sua chegada, dirigiu-se a S. Excia., acompanhado pelo interventor Osman Loureiro e grande número de autoridades federais e estaduais, formando

> longo cortejo de autoridades, ao Palácio dos Martírios, sede do governo local, de onde assistiu a um majestoso desfile escolar em sua honra, sendo alvo de grandes manifestações populares por esta ocasião (REVISTA DA SEMANA, 07/12/1940).

Essas reportagens são representativas da maneira como a *Revista da Semana* costumava articular a sua editoria de política sob dois aspectos centrais: (1) a partir do enfoque em que a pauta era estruturada, ao colocar em evidência sempre as aparições públicas dos políticos e estadistas, de forma que a motivação da reportagem era, normalmente, um *assunto de agenda* e não uma projeção intelectual da revista (em outros termos, uma temática percebida pela redação e construída independentemente dessa agenda política que lhe dava sustentação). Denúncias de irregularidades administrativas, de mau uso da máquina pública ou de malversações de ordens diversas simplesmente não faziam parte da pauta política da *Revista da Semana*; e (2) sob a perspectiva ideológica, que tratava sempre essas aparições sob uma perspectiva bastante elogiosa, com um enaltecimento dessa figura pública.

Se as relações estabelecidas entre a visibilidade e o poder público são instáveis e cambiantes e, como nos lembra Thompson (2008), regidas por dispositivos comunicacionais, na medida em que "com o desenvolvimento da imprensa e de outras mídias, os líderes políticos ganham um tipo de visibilidade que se desvincula de sua aparição física diante de plateias reunidas", o modo em que a *Revista da Semana* articulava essa aparição dos líderes públicos era sempre bastante favorável e, não raro, com a adoção de um tom festivo.

Se desde os primórdios da imprensa os mandantes utilizaram-se dela como um veículo para promulgar decretos oficiais e, mais do que isso, como um meio para construir uma imagem de si que pudesse chegar a regiões afastadas, inaugurando um regime de visualidades marcado pela desaparição das fronteiras espaço-temporais e por novas formas de visibilidade calcadas em uma "intimidade não-recíproca à distância" (THOMPSON, 2008)[82], podemos dizer que, na *Revista da Semana*, essa busca política

[82] Para Thompson, esse fato tem consequências ambivalentes: ao mesmo tempo em que essa nova visibilidade facilita a autopromoção, ela também opera inversamente ao expor os líderes políticos ao escrutínio da opinião pública. E é a partir desse pressuposto que Thompson argumenta que a metáfora foucaultiana do Panóptico – que por tanto tempo serviu como explicação dos sistemas de vigilância da modernidade – deve ser invertida. Isso porque enquanto a prisão idealizada por Bentham faz com que muitos sejam visíveis para poucos, a mídia opera um movimento inverso: poucos se tornam vigiados por muitos. Haveria, portanto, uma quasi-interação-mediada entre os líderes políticos e o público, promovida pela imprensa.

conseguiu casar-se muito bem com o projeto de uma imprensa que tinha uma perspectiva modernizante e almejava mostrar os avanços, conquistas e belezas da sociedade brasileira, posicionando-se mesmo como o sorriso da sociedade.

O uso do código protocolar como um modo padrão de narração é a forma estética encontrada para fazer jus a esse posicionamento político-ideológico.

Sob essa perspectiva, é interessante notar como o código protocolar articulava as estórias contadas pela *Revista da Semana* mesmo quando a narração era feita por meio de fotografias. Em todos os seus números, é possível encontrar fotos posadas e comemorativas de eventos públicos – desde a inauguração de pequenos monumentos até posses presidenciais e visitas de grandes líderes – sob essa perspectiva oficiosa e festiva.

Trata-se de uma característica presente desde o primeiro número da revista, cuja capa trazia, em homenagem às comemorações do quarto centenário da Independência do Brasil, uma foto do monumento a Pedro Álvares Cabral, de Rodolfo Bernadelli, no Largo da Glória. "Nas páginas internas, a revista mostrava flagrantes dos festejos e até mesmo uma 'fotografia profética do que será Rio de Janeiro no Quinto Centenário'. O fotojornalismo ensaiava seus primeiros passos no Brasil. E o primeiro número da revista se esgotou em tempo recorde, sendo reimpresso sucessivas vezes devido à grande procura do público" (COSTA, 2007, p. 280).

A *Revista da Semana* explicitamente se colocava como um órgão conservador, fato este que, constantemente, era posto em evidência em alguns de seus editoriais. Na publicação de 18/11/1922, por exemplo, em um editorial que comentava acerca de algumas cartas de reclamação que a revista recebeu de seus leitores, escreve-se que "os sacrificadores estranham que uma *Revista tão acentuadamente conservadora, lida e estimada pela classe burguesa, considerada o seu órgão predileto*, tenha pretendido abalar as colunas robustas e tradicionais que sustentam o templo sagrado da propriedade".

O código protocolar, ao mesmo tempo em que se insere como uma estratégia estética que, *como efeito do código*, dá vazão a esse posicionamento político pode ser visto, também, como uma forma, historicamente marcada, de articulação da função testemunhal na narrativa jornalística. Vejamos esse aspecto com mais calma a seguir.

5.2.3.1. O código protocolar como desdobramento da função testemunhal no jornalismo

O ancoramento do discurso jornalístico em uma função testemunhal que lhe confere uma legitimidade socialmente reconhecida é um tema que já foi discutido por muitos autores, de forma que a fala do outro se constitui mesmo como uma das matrizes de verdade presumida no jornalismo. É nesse sentido que Lage (2008) explora a noção de que uma das diferenças mais marcantes entre o jornalismo praticado a partir do século XX em relação aos anteriores é, justamente, a consolidação da reportagem testemunhal[83] como prática discursiva amplamente aceita como o jornalismo validado[84].

E é por isso que, para Sigal (apud HUXFORD, 2004: 19), "a notícia não é algo que acontece, mas algo que alguém diz que acontece", de forma que "os repórteres raramente estão na posição de testemunhar um evento em primeira mão. Eles têm que confiar na percepção de outros". Além disso, "alguns desenvolvimentos – tendências socioeconômicas, mudanças na opinião pública, alteração do pensamento oficial – não se manifestam por si só nos eventos" e mesmo quando os repórteres estão em condições de falar diretamente sobre algum caso, há todo um conjunto de convenções profissionais que os levam a procurar o testemunho do outro.

Se não existe jornalismo que não esteja calcado na fala de terceiros, é necessário considerar, contudo, que a função testemunhal nem sempre foi articulada da mesma maneira na narrativa jornalística do século XX. É possível observar uma mudança bastante significativa no que diz respeito à articulação da fala de outros personagens nas estórias contadas pela imprensa, de forma que "a relação entre a fala do jornal e as outras falas modificou-se com a mudança do lugar e da função da imprensa" (MOUILLAUD, 2002, p. 117).

Mais do que isso, podemos dizer que essas mudanças na articulação da função testemunhal se manifestam mesmo na adoção de diferentes códigos padrões de narração

---

[83] "Se os séculos XVII e XVIII foram os do jornalismo publicista e o século XIX o do jornalismo educador, o século XX foi o do jornalismo-testemunho" (LAGE, 2008, p. 21).

[84] Outros autores também tratam dessa questão. Para Cláudio Abramo (1988: 110), por exemplo, "o jornalista deve ser aquele que conta a terceiros, de maneira inteligível, o que acabou de ver e ouvir". Também Kotscho (apud CRIPPA, 1998: 16) retoma essa ideia quando define a entrevista como "uma arte da conquista", uma vez que "o entrevistado tem que ser conquistado para dizer aquilo que você quer saber". Uma vez que o objetivo do entrevistador é "tentar extrair a verdade" do entrevistado, também Armando Nogueira a define em termos muito parecidos, como "um verdadeiro duelo que você trava com o entrevistado" (NOGUEIRA apud CRIPPA, 1998: 92). No Manual de Redação do jornal *O Estado de São Paulo* está posto que "a entrevista constitui uma das principais fontes de informação de um jornal e está presente, direta ou veladamente, na maioria das notícias que ele publica. Ela pode tanto ser a própria reportagem como apenas parte dela" (MARTINS, 2003).

que suportam a fala do outro. Ao traçarmos a história dos modos de narração a partir dos quais os jornalistas contaram as suas estórias, é possível notar como diferentes códigos narrativos sustentaram a função testemunhal, dando sentidos diferentes ao modo como a fala do outro se constituiu enquanto matriz de verdade presumida no jornalismo.

Nesses termos, é possível notar que o código protocolar é uma das manifestações desses códigos padrões de narração a partir dos quais a função testemunhal se ancora e ganha corpo no início do século XX.

Para além das implicações políticas claramente expressas quando os assuntos das reportagens versavam sobre as realizações dos chefes de Estado, é possível observar, nesse código padrão de narração, a articulação de uma função de verdade que, embora se estruture a partir da fala de um outro personagem da narrativa, é centrada, paradoxalmente, no *testemunho do repórter*.

É possível observar essa questão se levarmos em consideração o foco narrativo que é adotado pelo narrador-jornalista a partir dele. Isso porque, no código protocolar, é patente a adoção de um narrador que se coloca no local do fato e limita-se a descrevê-lo, tal como um narrador-observador-câmera que atua como organizador da veracidade textual e que, supostamente, se esforça em registrar o que vê, sem interferências adicionais – tais como relatos colhidos em paralelo ao evento noticiado, falas buscadas exclusivamente para a tessitura da reportagem ou impressões de ordem diversas que estivessem fora do evento noticiado.

Cria-se a impressão, a partir do uso do código protocolar, de que o repórter narra apenas aquilo que qualquer outra pessoa presente no evento noticiado poderia notar por si só, aquilo que qualquer leitor também comentaria se estivesse presente no local, sem a necessidade de adoção de outros instrumentos discursivos.

A sua posicionalidade enquanto um narrador-observador-câmera é interessante na medida em que, tal como o dispositivo de gravação, há um enquadramento em torno do narrado que, ao mesmo tempo em que cria essa ilusão de estarmos vendo tudo o que está presente na cena, como se nós mesmos pudéssemos narrá-lo tal qual o repórter, nós não somos capazes de ver aquilo que o repórter decide não notar.

Para que possamos, contudo, aprofundar essa questão, é necessário pensarmos o efeito desta forma estética historicamente marcada de narração engendrada pelo código protocolar em conjunto com os demais códigos de narração que caracterizam o modo de

contar estórias da *Revista da Semana*. E isso porque é justamente no desdobramento dessa função testemunhal – presente nos três códigos estudados – que poderemos entender as diferenças estabelecidas com as reportagens de hoje e o modo histórico próprio a partir do qual a *Revista da Semana* engendrava as suas estórias nos primórdios da reportagem.

5.3. A Função Testemunhal e o Martírio do Repórter:

As estórias que a imprensa conta, para Mouillaud (2002, p. 117), podem ser comparadas a um "quarto de ecos onde ressoa o concerto de vozes que, sem ele, não teria eco", fazendo remissão, com isso, ao constante sistema de citações a que a imprensa abre mão para contar as suas histórias, uma vez que a função testemunhal não é apenas um dos elementos da produção noticiosa, mas sim, uma de suas matrizes de verdade presumida, sem a qual a própria narrativa noticiosa perderia a sua sustentação e legitimidade enquanto produção simbólica.

É importante ressaltar, contudo, *o caráter essencialmente histórico* dos modos a partir dos quais a função testemunhal se fez enxergar nas narrativas jornalísticas ao longo de sua existência. Se sempre houve a necessidade de uma testemunha para contar um fato, é possível observar que também houve diversas mudanças e deslocamentos nos modos a partir dos quais essa testemunha era articulada na narrativa ao longo da história do jornalismo. E isso tanto em termos de actantes, articulações textuais e estratégias narrativas quanto nas próprias articulações no nível das decisões que envolvem uma construção de pauta.

Até o final do século XIX, como nos lembra Mouillaud (2002, p. 117), a imprensa em geral funcionava como uma espécie de extensão de um palanque, uma vez que a sua função principal era permitir aos políticos que os seus discursos fossem veiculados para além das tribunas parlamentares. "Uma voz, uma única voz em condições excepcionais, pode ocupar por completo a primeira página de um cotidiano".

Para esse autor, o fim da imprensa tribuna marca não apenas um reposicionamento político e cultural da imprensa, mas também uma diversificação de vozes, inaugurando mesmo o tempo da "imprensa-eco (de vozes, que não a sua)".

Entre o fim da imprensa-órgão e o período que marca o início da imprensa-eco, contudo, é possível observar gradações e mudanças acentuadas no modo como a

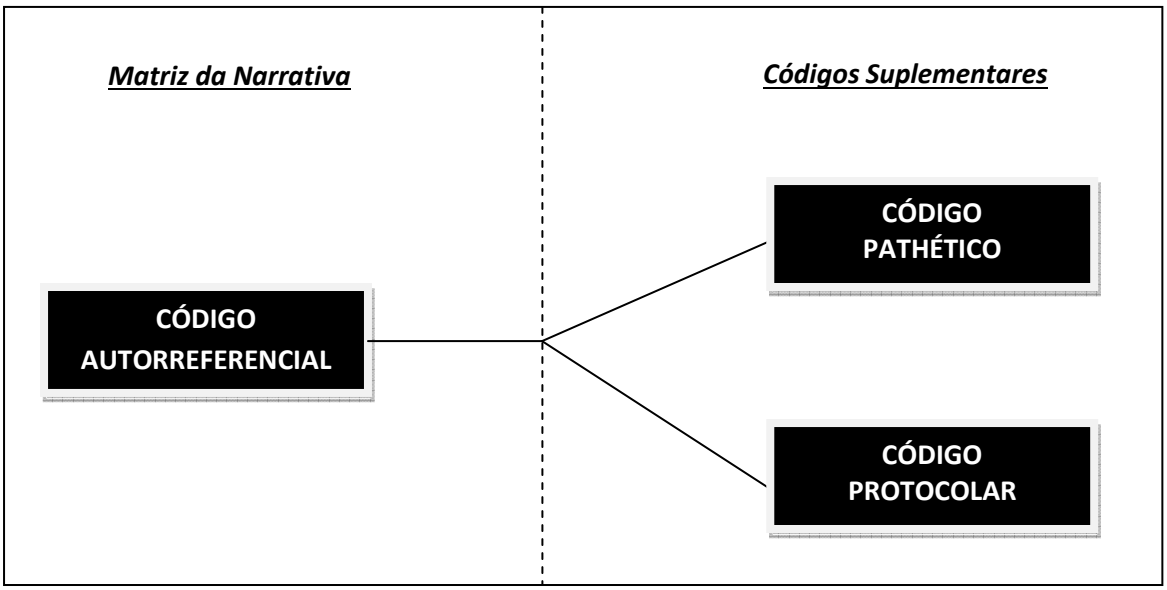
imprensa organizava essas diversas vozes para compor a sua malha narrativa, mostrando diferentes jogos de relações entre essas vozes testemunhais ao longo de sua história.

A coadunação entre o código autorreferencial, o código pathético e o código protocolar nas reportagens da *Revista da Semana* mostram como a articulação de vozes nas estórias contadas pela imprensa revisteira era bastante específica desse momento histórico no que diz respeito a sua articulação narrativa. E isso, a partir da seguinte perspectiva: *nos relatos da Revista da Semana, a figura do repórter funciona como um actante que não apenas organiza o espaço textual, mas sim, que monopoliza a função testemunhal enquanto prova de verdade imaginária.*

Se, ao longo do século XX, a narrativa jornalística em revista irá eleger outros actantes para cumprir essa função, a articulação dos códigos trabalhados até aqui (autorreferencial, pathético e protocolar) mostram que, nesse momento, essa é função do personagem-repórter.

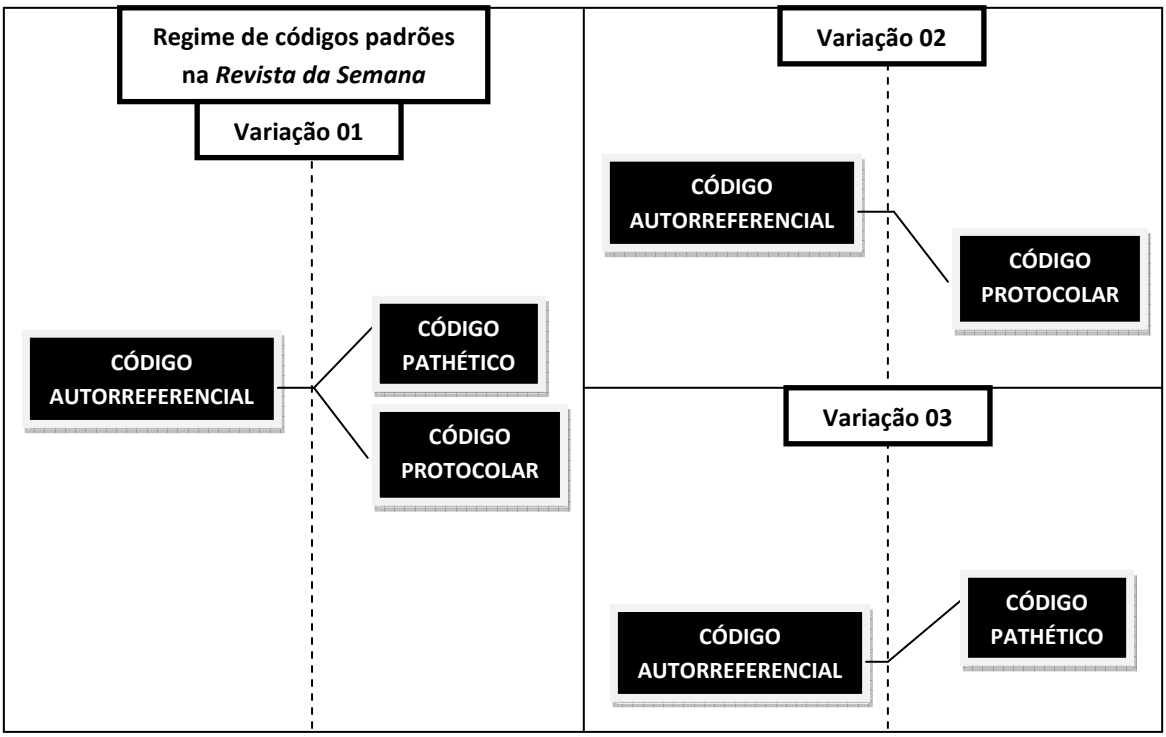
A matriz da narrativa jornalística em revista dessa época, portanto, estava alicerçada em torno do estatuto testemunhal do repórter – e em sua materialização no código autorreferencial. Outros códigos auxiliares – como o código protocolar e o código pathético – reforçavam essa matriz narrativa, funcionando como códigos padrões suplementares de narração.

Se esquematizados segundo a lógica dos interruptores, o regime narrativo da *Revista da Semana* pode ser subsumido da seguinte forma:



A esse regime de narração padrão, podemos contrapor, ainda, as variações possíveis do relato, conforme descrito na metodologia, uma vez que podemos encontrar estórias que articulam a narração utilizando-se apenas dos códigos autorreferencial e pathético enquanto outras o fazem a partir do uso do código autorreferencial e protocolar[85].

Os esquemas narrativos presentes na *Revista da Semana*, sob essa perspectiva, podem ser resumidos no seguinte quadro:



Para que possamos aprofundar essa questão acerca da presença desses três códigos narrativos nas estórias contadas pela *Revista da Semana* em termos das articulações do sensível postas em operação por esse regime histórico de narração, é necessário, antes de tudo, entendermos porque a função testemunhal pode ser identificada a uma função de verdade nas narrativas jornalísticas ou, em outros termos, porque ela engendra um efeito de real a partir de sua inserção no texto.

Ora, é justamente a funcionalização do testemunho enquanto uma função de verdade que assegura, para muitos autores, as condições necessárias para a constituição

[85] Nas reportagens da *Revista da Semana* analisadas, não foram encontradas reportagens que utilizavam apenas o código autorreferencial. Nas matérias analisadas, o texto sempre era composto por pelo menos dois dos códigos padrões de narração.

dos laços societários. E isso, no sentido de que é apenas na pressuposição de um mundo comum, no sentido de partilhado, que estão instaladas tanto a crítica quanto a confiabilidade no testemunho. Para Ricoeur (2007), por exemplo, o ato de testemunhar tem consistência e sentido apenas porque pressupomos que uma pessoa é capaz de dizer a verdade, ou seja, porque confiamos na capacidade cognitiva do outro e porque acreditamos no comprometimento moral desse que fala. É nesse aspecto que está o caráter moral do testemunho e o seu estatuto como um laço de sociabilidade[86].

Entendido por Ricoeur, portanto, como uma instituição social, o testemunho, para o autor, é o resultado da articulação de três momentos que podem ser expressos pelas máximas: "eu estive lá", "acreditem em mim"; "e se não acreditarem em mim, perguntem a outra pessoa". Esses três momentos evidenciam o caráter do testemunho enquanto uma conjuração entre a asserção da realidade e a autonomeação do sujeito que testemunha, conservando em si "de um lado, a asserção da realidade factual do acontecimento relatado; de outro, a certificação ou a autentificação da declaração pela experiência de seu autor, o que chamamos de sua confiabilidade presumida" (RICOEUR, 2007, p. 172).

É na articulação desses dois momentos – ou seja, na aproximação entre as fronteiras que separam a ocorrência do fato e a presença do narrador – que Ricoeur coloca o testemunho como um fator de amparo no conjunto das relações que asseguram os vínculos societários: é a confiabilidade de cada testemunho que assevera a segurança do vínculo social na medida em que ele repousa na confiança na palavra de outrem.

"O que a confiança na palavra de outrem reforça não é somente a interdependência, mas a similitude em humanidade dos membros da comunidade. O intercâmbio das confianças especifica o vínculo entre seres semelhantes". Em resumo, "é da confiabilidade e, portanto, da atestação biográfica de cada testemunha considerada uma a uma que depende, em última instância, o nível médio de segurança de linguagem de uma sociedade" (RICOEUR, 2007, p. 175).

---

[86] Essa pretensão de verdade que ele guarda está no próprio cerne da palavra. Sua raiz está ligada, em latim, a duas expressões: "testis" e "superstes", sendo que a primeira diz respeito à ideia de "um depoimento de um terceiro em um processo". Seligmann-Silva aponta no quinto livro de Moisés uma passagem clássica para exemplificar esse sentido de "testemunho" como um "terceiro" ligado a demandas de justiça: "uma só testemunha contra ninguém se levantará por qualquer iniquidade ou por qualquer pecado, seja qual for o pecado que pecasse; pela boca de duas testemunhas, ou pela boca de três testemunhas, se decidirá a contenda". Esse "terceiro" presente na própria palavra já aponta, portanto, para a temática da investigação da verdade e, "traz a luz o fato de que o testemunho por definição só existe na área enfeitiçada pela dúvida e pela possibilidade de mentira" (SELIGMANN-SILVA, 2003: 278).

A essa questão, Derrida (1997b) acrescenta ainda a problemática de que toda relação comunicacional sempre exige uma fé juramentada posta no testemunho enquanto ato performativo como uma condição necessária de sua inteligibilidade. Como não há resposta sem um princípio de responsabilidade – ou seja, "é preciso responder ao outro, diante do outro e de si próprio" –, esta não pode ser concebida fora de um campo que envolva uma fé jurada ou um juramento, nos termos sempre de uma ação ou, em outras palavras, de um "eu comprometo-me a tanto diante do outro a partir do momento em que me dirijo a ele, ainda que só e talvez, sobretudo, se para cometer perjúrio".

É nesse sentido que Derrida define o testemunho como "uma promessa de verdade até mesmo no perjúrio" (DERRIDA, 1997b: 89). É justamente a crença na possibilidade de manutenção dessa promessa de verdade – mesmo na mentira – que assegura o vínculo e laço social.

> Sem a experiência de performativa deste ato de fé elementar, não haveria nem 'laço social', nem endereçamento ao outro, nem qualquer performatividade em geral: nem convenção, nem instituição, nem constituição, nem estado soberano, nem lei, nem, sobretudo, aqui, essa performatividade estrutural da performação produtiva que liga desde o início o saber da comunidade científica ao fazer, a ciência à técnica (DERRIDA, 1997b, p. 64).

Qualquer endereçamento ao outro se tornaria impossível sem a manutenção dessa concepção. E é por isso que "no testemunho, a verdade é prometida para além de toda a prova, toda a percepção, toda a mostração intuitiva". E assim, "ainda que eu minta ou perjure (e sempre e, sobretudo, quando o faço), prometo a verdade e peço ao outro para crer no outro que sou, aí onde sou eu o único a poder testemunhar e onde nunca a ordem da ordem ou da intuição serão redutíveis ou homogêneas a essa fiduciariedade" (DERRIDA, 1997b, p. 64).

Ao colocar o testemunho sob a ordem de um juramento, Derrida também abre a perspectiva de entendê-lo, tal como o faz Agamben (2011), como um vínculo que assegura a própria troca linguageira. A partir do pressuposto de que "o homem é o ser vivo que, para falar, deve dizer 'eu', ou seja, deve 'tomar a palavra', assumi-la e torná-la própria", a língua só pode ser concebida dentro do espaço de um testemunho juramentado, uma vez que só pôde ser produzida "no momento em que o ser vivo, que se encontrou cooriginariamente exposto tanto à possibilidade de verdade quanto à da

mentira, se empenhou em responder pelas suas palavras com sua vida, em testemunhar por elas na primeira pessoa" (AGAMBEN, 2011, p. 80).

Além de situar o juramento como a base do pacto político do Ocidente, em seu sentido de grande articulador dos laços sociais, nesses termos, Agamben também o aloca como um mecanismo indispensável da antropogênese, como um elemento central que diferencia a linguagem humana de todas as outras formas linguageiras. Isso porque, além do problema da inadequação entre o significante e o significado que, já para Lévi-Strauss, se constituía como o limite para todo o conhecimento humano, Agamben coloca que, "além disso e, talvez, mais decisivo para o ser vivo que se descobriu falante, deve ter sido o problema da eficácia e da veridicidade de sua palavra, ou seja, do que poderia garantir o nexo original entre os nomes e as coisas e entre o sujeito que se tornou falante – portanto, capaz de asserir e de prometer – e as suas ações" (AGAMBEN, 2011, p. 79).

Ora, o juramento está mesmo na base dessas supostas asserções que fazem com que, para além de todo o abismo e inadequação existentes entre o significante e o significado, que jamais se encontram em uma relação de coincidência, haja, não obstante isso, uma esfera de certeza de sentido em torno do nome, em torno do significado de uma palavra.

Nesses termos, "todo nome é um juramento; em todo o nome está em questão uma fé". Essa certeza que rodeia o nome "não é do tipo empírico-constatativo, nem lógico-epistêmico, mas cada vez põe em jogo o empenho e a prática dos seres humanos". E é por isso que "falar é, antes de mais nada, jurar, crer no nome" (AGAMBEN, 2011, p. 64).

Ao discorrer sobre a certeza que rodeia o nome, Agamben remete ao famoso questionamento de Wittgenstein: "sei que me chamo Ludwig Wittgenstein ou apenas o creio? (...) Se o meu nome não for L.W., como poderei confiar naquilo que se deve entender por verdadeiro ou falso?". Para Agamben, trata-se de um questionamento que mostra que "a segurança que diz respeito à propriedade dos nomes condiciona qualquer outra certeza". E assim, "se alguém põe em questão, na linguagem, o próprio momento da nomeação sobre o qual se fundamenta todo o jogo linguístico, então se torna impossível falar e julgar. Contudo, Wittgenstein mostra que aqui não se trata de uma certeza do tipo lógico ou empírico, e sim, de algo parecido com uma regra do jogo que é a linguagem" (AGAMBEN, 2011, p. 64).

A interpretação de Agamben a respeito do fato de que todo juramento sempre vem acompanhado de uma maldição que serve como lastro punitivo está posta, justamente, sob a condição de realização ou não dessa certeza que a linguagem traz consigo enquanto promessa, mesmo diante da incapacidade de sua realização[87]. E assim, segundo suas próprias palavras, "toda nomeação é dupla: é benção [bem-dição] ou maldição [mal-dição]. Benção, se a palavra for plena, se houver correspondência entre o significante e o significado" e, não a partir de uma relação de oposição, mas complementarmente, "maldição, se a palavra for vã, se continuarem existindo, entre o semiótico e o semântico, um vazio e uma separação"[88] (AGAMBEN, 2011, p. 80).

As implicações marcadamente políticas dessa fé juramentada que é depositada no nome (e que é comum ao testemunho) são evidentes, na medida em que, ao longo da história, é possível mapear diferentes estâncias sociais que, de uma maneira ampla, tentaram funcionar como lastro dessa fé juramentada. Para Agamben, se durante muito tempo esse lastro foi depositado em um ser divino, em suas mais diversas acepções, é o direito e a religião que "tecnicizam esta experiência antropogenética da palavra no juramento e na maldição como instituições históricas, separando e opondo, ponto por ponto, verdade e mentira, nome verdadeiro e nome falso, fórmula eficaz e fórmula incorreta" (AGAMBEN, 2011, p. 81)[89].

Embora nem a religião e nem o direito preexistam à força performativa do juramento, uma vez que esta é um efeito da linguagem, ambos "foram inventados a fim de garantir a verdade e a confiabilidade do logos através de uma série de dispositivos,

---

[87] Em uma outra passagem, o autor coloca que "é possível então que, originalmente, no juramento não estivesse em jogo apenas a garantia de uma promessa ou a veridicidade de uma afirmação, mas que o instituto que hoje conhecemos com esse nome contenha a memória de um estágio mais arcaico, no qual ele tinha a ver com a própria consistência da linguagem humana e com a própria natureza dos homens enquanto 'animais falantes'. O 'flagelo' que ele devia impedir não era unicamente a inconfiabilidade dos homens, incapazes de serem fiéis à própria palavra, mas uma fraqueza que tem a ver com a linguagem, com a capacidade das palavras de se referirem às coisas, e a dos homens de se darem conta da sua condição de seres que falam" (AGAMBEN, 2011, p. 15).

[88] A blasfêmia, nesse sentido, é uma derivação dessa concepção linguística da mal-dição, uma vez que "o que a maldição sanciona é o fato de não ocorrer a correspondência entre as palavras e as coisas que estão em jogo no juramento. Quando se rompe o nexo que une a linguagem e o mundo, o nome de Deus, que expressava e garantia essa conexão 'bem dizente', torna-se o nome da 'mal-dição' (...). A magia [no sentido de blasfêmia] é o nome de Deus – ou seja, o poder significante do logos – esvaziado do seu sentido, e reduzido, como acontece nas fórmulas mágicas conhecidas por *Ephesia Gramnata*, a um *abracadabra*" (AGAMBEN, 2011, p. 52).

[89] Para Agamben (2011, p. 75), de fato, toda a fundamentação do direito se articula em torno do *nomen capere* (tomar o nome), que ainda pode ser verificado toda a vez em que é proferido um ato jurídico verbal. "A tomada do nome, é nesse sentido o ato jurídico originário, e o imperativo, que Meillet define como fórmula primitiva do verbo, é o modo verbal da nomeação no seu efeito jurídico performativo. Nomear, dar nome, é a forma originária do comando".

entre os quais a tecnização do juramento em um *sacramentum* específico – o sacramento do poder – ocupa um lugar central" (AGAMBEN, 2011, p. 69)[90].

É nesse ponto que podemos entender porque esse "sacramento da linguagem" só pode ser entendido a partir de sua vinculação a um "sacramento do poder":

> A 'força da lei' que rege as sociedades humanas, a ideia de enunciados linguísticos que impõe estavelmente obrigações aos seres vivos, que podem ser observadas ou transgredidas, derivam desta tentativa de fixar a originária força performativa da experiência antropogenética, sendo, nesse sentido, um epifenômeno do juramento e da maldição que a acompanhava (AGAMBEN, 2011, p. 81).

Na acepção de Agamben, o que explica essa força presente no juramento – e, portanto, partilhada pelo testemunho – é a própria força performativa que este assume na linguagem. Ora, uma vez que o performativo pode ser definido como um enunciado que não descreve um estado de coisas, mas sim, realiza imediatamente o fato na sua enunciação, adquirindo, em sua simples pronúncia, a eficácia de um ato, ele só pode se realizar na medida em que efetua a suspensão do caráter denotativo normal da linguagem.

"O verbo performativo constrói-se necessariamente com um *dictum* que, considerado em si, tem natureza puramente denotativa, e sem o qual ele continuaria vazio ou ineficaz ('eu juro' não tem valor se não for seguido – ou precedido – por um *dictum* que o preenche)". O que é importante notar, contudo, é o fato de que esse *dictum* é revogado no mesmo instante em que ele é precedido por esse "eu juro": a sua força denotativa perde importância e proeminência, na medida em que é a força performativa da promessa que adquire o primeiro plano na sentença. E "assim, o performativo substituiu a relação denotativa entre palavra e coisa por uma relação autorreferencial que, excluindo a primeira, põe a si mesma como o fato decisivo" (AGAMBEN, 2011, p. 66).

Na suspensão da relação denotativa, é o próprio modelo de verdade de um enunciado que é rearticulado a partir do uso do performativo:

---

[90] O estatuto do julgamento enquanto um laço de sociabilidade e, mais do que isso, o seu caráter eminentemente político explica, para Agamben (2011, p. 31), a asserção de Cícero de que "se é lícito não observar um juramento com os piratas, com os quais, enquanto *hostes comnium* [inimigos de todos], não pode existir uma fé comum, seria injusto 'perturbar com perjúrio os pactos e os acordos que regulam as guerras e as hostilidades'".

> O modelo de verdade não é, nesse caso, o da adequação entre as palavras e as coisas, mas sim aquele do performativo, no qual a palavra realiza inevitavelmente o seu significado. Assim como, no estado de exceção, a lei suspende a própria aplicação unicamente para fundar, desse modo, a sua vigência, assim também, no performativo, a linguagem suspende a sua denotação precisamente e apenas para fundar seu nexo existentivo com as coisas (AGAMBEN, 2011, p. 66).

A implicação disso está no fato de que, no juramento (e, consequentemente, no testemunho) é estabelecida uma distinção entre o próprio juramento e o seu conteúdo semântico. Nesses termos, a relação que ele estabelece com o verdadeiro está no seu próprio aspecto formal, independentemente do conteúdo que serve de objeto a esta fé juramentada.

Enquanto articulação formal, portanto, "o juramento não tem a ver com o enunciado como tal, mas com a garantia de sua eficácia: o que nele está em jogo não é a função semiótica e cognitiva da linguagem como tal, mas sim, a garantia de sua veracidade e da sua realização" (AGAMBEN, 2011, p. 12).

E isso porque, apropriando-se das asserções de Benveniste sobre o testemunho, pode-se dizer que, embora em sua forma, ele tenha sempre a função de apoiar, garantir e demonstrar algo, ele não é capaz de fundamental coisa alguma. "Individual ou coletivo, o juramento só existe em virtude daquilo que reforça e torna solene: pacto, empenho, declaração". E assim, "*ele prepara ou conclui um ato de palavra que só possui um conteúdo significante, mas por si só mesmo não enuncia nada*". Mais do que isso, *a sua função de verdade* "*não reside na afirmação que produz, mas na relação que institui entre a palavra pronunciada e a potência invocada*" (BENVENISTE *apud* AGAMBEN, 2011, p. 12).

Se o juramento é um ato verbal que realiza uma garantia independentemente de o fato enunciado acontecer ou não, é porque a sua força performativa reside na forma, reside em seu significante, independentemente da asserção que o acompanha. Nesses termos, há uma promessa de verdade inserida no testemunho que se instala independentemente do assunto relatado.

Ora, a partir dos autores estudados, é possível entrever que é essa força performativa do juramento – enquanto articulador das relações sociais e do próprio compartilhamento social da linguagem – que está na base do testemunho e que garante o seu modelo de verdade imaginário.

Transportando essa questão para o jornalismo, podemos dizer que o testemunho se configura como uma de suas matrizes de verdade presumida na medida em que não importa necessariamente qual é o assunto que o repórter narra: em todas as reportagens existe sempre uma promessa imaginária de verdade que é garantida pelo estatuto social do testemunho – estatuto este que o jornalismo se apropria em suas construções de sentido.

Além disso, é necessário enfatizar o fato de que, uma vez que a sua própria força de verdade está articulada enquanto significante, é nesse aspecto que podemos entrever que ele possui valor enquanto código socialmente compartilhado.

Há mesmo uma chave de leitura dupla nessa questão uma vez que é por efeito dos códigos que são engendrados os valores de verdade que dão consistência ao testemunho e é por meio deles que podemos ter acesso aos seus modos de expressão nos gêneros textuais. Nesses termos, a função testemunhal se materializa nas narrativas a partir de estratégias de semantização do acontecimento de ordens diversas e, portanto, é pelo engendramento desses códigos que temos acesso às suas diversas materializações historicamente marcadas.

Os códigos padrões de narração articulados nas estórias contadas pela *Revista da Semana* mostram, de uma maneira geral, alguns modos a partir dos quais a função testemunhal se articulava nas revistas do início do século XX, engendrando modos de semantização do acontecimento que, em grande medida, foram abandonados (ou, pelo menos, foram bem menos largamente utilizados) no(s) jornalismo(s) posteriores.

Apesar dos múltiplos códigos que se sobrepõem, podemos entrever uma coerência geral na articulação dos usos dos códigos autorreferencial, pathético e protocolar na *Revista da Semana*, especialmente se eles forem postos sob o modo como esses engendram a função testemunhal nas reportagens. Embora eles remetam, isoladamente, a efeitos de sentido diversos, quando postos em conjunto, todos eles reportam-se a um mesmo tipo de narrador: àquele que mostra a sua presença a todo o momento no relato.

“Quando falamos em uma boa prosa”, para Wood (2011, p. 47), raramente comentamos que ela “traz em si as marcas do autor, que, embora perceptíveis, paradoxalmente não se deixam ver”. A questão é que existem gradações em torno do realce dessas marcas de autor (tomado na forma de actante narrativo e não como sujeito

empírico), de forma que, em alguns relatos (mesmo os jornalísticos), há a subversão desse "não deixar-se ver", em favor de determinadas articulações de efeitos de sentido.

Na *Revista da Semana*, entendida enquanto um veículo de uma narrativa historicamente marcada, estamos lidando com um autor-personagem que se deixa ver o tempo todo a partir dos códigos padrões de narração que são articulados nas estórias que conta.

Há um explicitamento das marcas do autor-personagem não apenas no código autorreferencial, a face mais óbvia dessa problemática, mas também nos modos a partir dos quais o código patético sempre articula uma voz emocional que facilmente só pode ser atribuível a esse autor-personagem. Mesmo no código protocolar, em que o narrado se dá por meio de um narrador-observador-câmera, toda a construção da *mise-en-scène* se articula através do ponto de vista do narrador, de forma que tudo o que sabemos em torno do acontecimento é tecido pelos olhos desse repórter-câmera que registra o que vê no evento sem recorrer a paratextos que depois se tornariam tradicionais na narrativa jornalística.

E assim, parafraseando Wood (2011, p. 48), "da mesma forma que ao assistirmos um filme não notamos o que foi excluído, o que está fora dos limites do quadro", também aqui não notamos o que esse repórter-personagem decidiu não notar. E, embora isso seja válido para todo e qualquer texto, na medida em que só somos capazes de enxergar aquilo que o autor nos mostra, o que diferencia a narrativa da *Revista da Semana* de outras reportagens que serão desenvolvidas ao longo da história do jornalismo de revista brasileiro é o fato de que esse é um efeito de sentido que é articulado pelo próprio sistema de códigos de narração padrões.

Mais do que isso, a articulação desses códigos levam ao engendramento de uma *função testemunhal que está totalmente calçada no repórter (enquanto actante narrativo)*. Não existem outros personagens ou elementos textuais que assumem a função testemunhal (mesmo que a partir da permissão desse narrador) e, dessa forma, a figura do repórter (posto mesmo como um dos personagens da narrativa) é mais do que um mero organizador textual e mais do que uma das vozes do relato: ele monopoliza a função testemunhal em torno do narrado.

Nesses textos, o repórter faz questão de explicitar a sua presença, na medida em que é torno do seu testemunho que se articula o modelo de verdade do relato tecido. A partir dos códigos padrões de narração comumente utilizados, podemos remeter mesmo

a um *martírio do repórter*, na medida em que todo o relato é articulado a partir da figura de linguagem chamada pelos gregos de martyria (μαρτυρία), que consiste na figura de estilo que "confirma algo pela própria experiência de alguém" (LANHAM, 1991, p. 188).

O regime narrativo formado pelos códigos padrões que compõem as estórias contadas pela *Revista da Semana* pode ser articulado, portanto, a partir da inserção do código autorreferencial como matriz da narrativa – e enquanto elemento que articula tanto os elementos organizadores do texto quanto a matriz de verdade presumida do relato – e os códigos pathético e protocolar como códigos padrões suplementares – que atuam tanto no reforço da função testemunhal do repórter quanto em determinados procedimentos estéticos ligados à semantização do acontecimento.

Nos próximos capítulos, veremos como há uma rearticulação desse estado de coisas na narrativa jornalística ao longo dos anos.

Embora o testemunho do repórter continue a exercer um papel essencial enquanto matriz de verdade presumida no jornalismo de revista, é patente o modo como outros códigos assumem o primeiro plano da narração nas reportagens ao longo de sua história. De uma maneira geral, é como se outras figuras testemunhantes passassem a dividir o espaço com o repórter (não enquanto sujeito empírico, mas sim, em sua posicionalidade como personagem atuante na narrativa), rearticulando, com isso, a própria função testemunhal no jornalismo.

De forma ainda mais radical, é possível perceber que – tal como Flaubert versava acerca do romance realista, onde um autor em sua obra deveria estar presente em toda parte e visível em parte alguma – o jornalismo de revista começa a convocar outras figuras para assumirem o dito, articulando códigos de narração a partir dos quais não é o próprio jornalista quem diz algo, mas sim, articula outros mecanismos de semantização que dizem por ele, inserindo a figura de um terceiro que conta a estória.

Essas outras figuras que assumem o dito funcionam, basicamente, como "substitutos do autor", como "exploradores permeáveis, irremediavelmente transbordando de impressões" (WOOD, 2011, p. 55).

CAPÍTULO 6

O CRUZEIRO E A REPORTAGEM COMO EXPERIÊNCIA:

A DIVISÃO DA FUNÇÃO TESTEMUNHAL ENTRE O REPÓRTER E AS FONTES (1940-1960)

Se os códigos padrões de narração da *Revista da Semana* nos causam certo estranhamento se tomados sob a perspectiva dos valores redacionais em voga atualmente, a experiência histórica da reportagem na revista *O Cruzeiro* parece consolidar alguns dos preceitos jornalísticos mais próximos do que concebemos hoje por grande reportagem. E isso, a tal ponto, que alguns autores, como Faro (1999, p. 74) chegam a afirmar mesmo "a inexistência de um jornalismo em profundidade entre o início do século e o pós-guerra", de forma que é "somente após a década de 40 que surgem as condições para a consolidação do jornalismo investigativo". *O Cruzeiro*, excetuando-se poucos casos anteriores como Euclides da Cunha ou João do Rio, marcaria "o momento em que a reportagem amplia o seu espaço na imprensa dos anos 50".

Mesmo que essa afirmação soe um pouco exagerada – uma vez que a reportagem já se apresentava como gênero jornalístico consolidado desde o final do século XIX e o próprio significado de "jornalismo em profundidade" era inteiramente outro nas primeiras décadas do século XX –, é possível dizer que, a partir dos anos 40, a reportagem passa a adotar determinados códigos padrões de narração historicamente marcados que promovem uma ruptura com os códigos que usualmente eram utilizados no período anterior. E a revista *O Cruzeiro* é um dos atores essenciais nas mudanças que o jornalismo conheceu nesse período – mudanças cujo entendimento depende da análise do contexto histórico em que a revista está inserida, marcado tanto pelas mudanças em termos socioeconômicos no Brasil quanto pela profissionalização e modernização das redações.

Para que possamos alinhavar os códigos padrões de narração que tornaram a revista *O Cruzeiro* um marco na imprensa nacional – ou que, em outros termos, consolidaram novas formas narrativas do sensível no jornalismo – é necessário, primeiramente, relatarmos esse contexto histórico, bem como a proposta editorial trazida pela publicação.

6.1. O contexto de modernização da imprensa brasileira e o projeto editorial de *O Cruzeiro*:

O episódio que marca a inauguração da revista *O Cruzeiro* é bastante famoso e constantemente citado na literatura da área: no dia 5 de novembro de 1928, Assis Chateaubriand prepara uma estratégia de divulgação da sua nova revista que consistia em espalhar, por sobre a Avenida Rio Branco, importante via de circulação no Rio de Janeiro, 4 milhões de folhetos (o que correspondia a três vezes o número total de habitantes da cidade) que foram jogados do alto dos prédios anunciando o aparecimento de uma publicação "que tudo sabe, tudo vê", uma revista "contemporânea dos arranha-céus". A estratégia de divulgação era complementada com uma estratégia receituária, uma vez que vários folhetos continham anúncios no verso[91]. Sob esse aspecto, inclusive, nota-se que, na primeira edição publicada de *O Cruzeiro*, algo em torno de metade das páginas era ocupada por anúncios publicitários, o que atesta o sucesso em termos comerciais da revista[92] desde o seu início.

A sua proposta era mesmo chegar a todas as principais cidades brasileiras e, já no primeiro número, esse feito é alcançado. Como nos conta Morais (1994, p. 189), "além de usar caminhões, barcos e trens, Chateaubriand fretou um bimotor para que nenhuma cidade importante fosse esquecida pela distribuição. Como se quisesse esbanjar competência, até nos principais pontos de venda de Buenos Aires e Montevidéu havia repartes da revista".

O primeiro editorial de *O Cruzeiro* reforçava o *ethos* de modernidade anunciado nos panfletos, afirmando que:

> Depomos nas mãos do leitor a mais moderna revista brasileira. Nossas irmãs mais velhas nasceram por entre as demolições do Rio colonial, através de cujos escombros a civilização traçou a reta da Avenida Rio Branco: uma reta entre o

[91] Um dos anunciantes costumeiros de *O Cruzeiro* era a Metro Goldwyn Mayer (MGM). Conta Morais (1994, p. 188) que "por conta de um contrato de permuta realizado com o americano William Melniker, diretor no Brasil da Metro Goldwyn Mayer, a revista publicaria anúncios regulares do estúdio americano em troca da exibição, antes de toda película da MGM distribuída para qualquer ponto do país, de um curtíssimo filme feito em Buenos Aires mostrando uma máquina de rotogravura imprimindo exemplares de *O Cruzeiro*".

[92] De acordo com Morais (1994, p. 190), "muitas vezes o leitor ficava em dúvida sobre se determinada matéria publicada pela revista era uma reportagem informativa ou um anúncio pago, disfarçado de jornalismo. Quando não era 'A maior inauguração do ano' (na verdade apenas a abertura do novo prédio da companhia de cigarros Souza Cruz), podia ser a página inteira de fotos e texto dedicada à nova seção de contratos da velha amiga Light & Power. Mesmo para um jornalismo tão ingênuo como o que se fazia no Brasil do final dos anos 20, onde talvez aqueles assuntos fossem de fato de interesse para a época, aquilo cheirava a matéria paga".

> passado e o futuro. Cruzeiro encontra já, ao nascer, o arranha-céu, a radiotelefonia e o correio aéreo: o esboço de um mundo novo no Novo Mundo. Seu nome é o da constelação que, ha milhões incontáveis de anos, cintila, aparentemente imóvel, no céu austral, e o da nova moeda em que ressuscitará a circulação do ouro. Nome de luz e de opulência, idealista e realístico, sinônimo de Brasil na linguagem da poesia e dos símbolos (O CRUZEIRO, 10/11/1928).

Essa imagem de si era, ainda, complementada pela alusão às divisões, na economia comunicativa, entre as pautas de um jornal e as matérias que deveriam ser destaque em uma revista, que também estão postas nesse primeiro texto. Segundo ele, sob a pressão do tempo, o jornal "está adstrito ás vinte e quatro horas de sua existência diária. (...) É uma metamorfose consecutiva". Já a revista, "reúne um complexo de possibilidades que, em certo sentido, rivalizam ou ultrapassam as do jornal". E nesse sentido, "o jornal é a própria vida. A revista é já um compêndio da vida". Mais do que isso, reforçando os mesmos princípios que já estavam presentes na *Revista da Semana*, "um jornal pode ser um órgão de um partido, de uma facção, de uma doutrina. Uma revista é um instrumento de educação e de cultura: onde se mostrar a virtude, animá-la; onde se ostentar a beleza, admirá-la; onde se revelar o talento, aplaudi-lo; onde se empenhar o progresso, secundá-lo" (O CRUZEIRO, 10/11/1928).

Idealizada por Carlos Malheiros Dias que, não conseguindo sustentar o empreendimento, vendeu-o a Assis Chateaubriand, *O Cruzeiro*[93], que duraria até Julho de 1975, tem como marcas, na literatura da área, uma mistura entre a prática de um jornalismo mais profissionalizado (em que a reportagem passava a ser o gênero mais valorizado dentro de uma revista) e que, ao mesmo tempo, estava enredado em complexas tramas políticas.

O sucesso empresarial dos Diários Associados pode ser atribuído diretamente ao posicionamento e aos contatos políticos de Assis Chateaubriand. Um dos aspectos mais comentados na historiografia sobre *O Cruzeiro* é, justamente, o modo como a revista contribuiu para a construção de uma imagem edificante acerca do presidente Getúlio Vargas, com coberturas elogiosas desde o início de sua participação na Aliança Liberal e, posteriormente, nas exaltações ao Estado Novo – para alguns, uma extensão mesmo dos órgãos de propaganda do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda).

Morais (1994, p. 211), por exemplo, comenta que, nos momentos que precederam a Revolução de 1930, "*O Cruzeiro* inundava páginas e páginas com

[93] A revista passa acrescenta o artigo "o" apenas na edição de 08 de Junho de 1929. Antes disso, a revista chamava-se apenas "*Cruzeiro*".

coberturas fotográficas de rigorosamente tudo o que fizesse a dobradinha Getúlio Vargas-João Pessoa: para cada página dedicada à dupla Júlio Prestes-Vital Soares, Getúlio e João Pessoa recebiam sete, oito páginas repletas de fotografias". Adquirindo ares pitorescos, "até mesmo um desinteressante chá oferecido por d. Darcy Vargas, mulher de Getúlio, às damas da sociedade gaúcha recebia farta cobertura da revista"[94].

Com uma venda de aproximadamente 80 mil exemplares em 1930 – número que seria multiplicado em quase dez vezes nas décadas seguintes –, todo esse jogo político não poderia ser desvinculado de uma estrita lógica comercial e mesmo os adversários políticos poderiam aparecer no impresso desde que sob a condição do pagamento. "Como pagavam, os perrepistas eram tratados com a mesma atenção dada a qualquer anunciante: algumas das ilustrações utilizadas pela dupla Júlio Prestes –Vital Soares eram feitas e assinadas pelo melhor artista da casa, o professor Carlos Chambelland" (MORAIS, 1994, p. 211).

Esse aspecto é mantido nos anos seguintes e há mesmo um posicionamento político muito favorável ao Estado Novo nas reportagens publicadas. "Com impressionante rapidez e fidelidade nunca vista, Chateaubriand aderiu de corpo e alma ao Estado Novo. Para ele, depois de experimentar o sufrágio universal, o voto secreto, o livre pluripartidarismo e a temporariedade obrigatória do mandato presidencial, o Brasil concluíra que se dera muito mal com essas 'mezinhas'" (MORAIS, 1994, p. 385).

Em termos editoriais, havia uma série de propostas de inovação em *O Cruzeiro*. No seu primeiro número, por exemplo, constava a impressão do tempo necessário para que o leitor conseguisse ler cada um dos textos ali presentes, prática que foi abandonada nos números seguintes.

Além disso, embora a fotografia continuasse como uma linguagem altamente valorizada na produção revisteira, uma série de condições técnicas (como as câmeras de formato 135, que permitiam uma melhor mobilidade do fotógrafo, e os filmes que dispensavam o uso de *flash*) proporcionaram um aumento na qualidade das imagens que se tornaram mais naturalistas, em oposição às inúmeras fotos posadas do período anterior. A fotografia jornalística passa a adotar padrões europeus e norte-americanos a partir dos anos 50, com o abandono das antigas fotos protocolares e a valorização desta

[94] Desde o início de *O Cruzeiro*, Vargas foi um dos grandes apoiadores do investimento. Morais (1994, p. 178) conta que Vargas foi uma das peças chaves na negociação do empréstimo com o banqueiro Antonio Mostardeiro que tornou a compra da revista de Carlos Malheiros possível e o empreendimento viável.

como meio de contar estórias. Nesse quesito, *O Cruzeiro* passa a encabeçar os novos padrões no imaginário da visualidade nacional.

Segundo Lacerda (1994, p. 119), "os nossos primeiros repórteres fotográficos eram provenientes das classes populares, pessoas sem formação e com instrumental técnico inadequado à sua atividade". Esse é um retrato das primeiras quatro décadas de fotografia nas revistas brasileiras. "A situação só se modificou a partir da reformulação da revista *O Cruzeiro* na década de 1940, o que modificou definitivamente o estatuto social do fotógrafo de reportagem".

Ainda no que concerne à fotografia, a incorporação de outras linguagens midiáticas à estrutura da revista se fazia sentir por toda a sua elaboração. Como aponta Dines (1986, p. 73), "a reação em cadeia provocada pela TV", por exemplo, atingiu as revistas ilustradas quando "começou-se a usar a cor regularmente em *O Cruzeiro* e *Manchete*, em 1957, como ação preventiva contra a invasão em preto e branco da TV".

Não obstante isso, em seus primeiros anos, a revista ainda mostrava um tipo de narrativa em suas reportagens que não era muito diferente da forma praticada em outras publicações da época como a própria *Revista da Semana* – publicação esta que, aliás, inspirou a criação de *O Cruzeiro*. Em termos de códigos padrões de narração, como mostraremos adiante, as reportagens que constam em seus primeiros números possuíam as mesmas características que estudamos no capítulo anterior, com a monopolização do repórter da função testemunhal, articulada em termos de três códigos principais (o autorreferencial, o protocolar e o pathético).

A semelhança com as outras revistas dos anos 20 e 30 se manifesta até na profusão do material literário que compunha as edições. "A mesma *O Cruzeiro* que usava serviços e máquinas que eram a última moda no mundo desenvolvido ainda dava, em página inteira, melosos poemas de Antônio Sanchez Larragoiti ou de sua mulher, a bela Rosalina Coelho Lisboa" (MORAIS, 1994, p. 361)[95].

As principais mudanças que *O Cruzeiro* traz em termos narrativos podem ser observadas apenas a partir da década de 1940, quando Freddy Chateaubriand assume a direção da revista, em um período em que o próprio cenário de comunicação no Brasil estava mudando a olhos vistos. "Em 1944, *O Cruzeiro* estava vivendo dias dourados.

[95] "Está certo que, independentemente da qualidade literária, os poemas de Larragoiti ou Rosalina – esta uma poetisa reconhecida, e não uma diletante eventual – tinham uma razão especial para receber tanto destaque em *O Cruzeiro*: ele era o dono da companhia de seguros Sul-América, um dos maiores anunciantes dos Associados. Mais do que ninguém, no entanto, Chateaubriand sabia que bom jornalismo não se fazia com 'pedaços de ferro', como ele já dissera, mas com gente" (MORAIS, 1994, p. 361).

Apenas três anos antes, era uma revista mixa, com cheiro de remédio de barata e que vendia onze mil exemplares por semana. Quando vendiam 11.500, faziam festa". No entanto, "Freddy Chateaubriand e Accioly Neto assumiram a redação e mudaram tudo. Promoveram uma reforma gráfica, modernizaram a paginação, investiram na reportagem, criaram novas seções e a circulação saltou para 150 mil exemplares - e continuava crescendo" (CASTRO, 1993, p. 183).

É também nessa época que o repórter David Nasser é contratado pela empresa e passa a fazer as suas coberturas com o fotógrafo Jean Manzon, época em que a revista, que já era a principal publicação do país, conhece o seu auge. "Para milhares de leitores surge ali um dístico ao qual se habituariam e que duraria quinze anos: 'Texto de David Nasser, fotos de Jean Manzon'" (BARBOSA, 2002, p. 13).

> Manzon, a quem a revista havia impressionado por sua baixa qualidade gráfica e jornalística, introduz no Brasil um hábito da imprensa de reportagens europeia: a dobradinha repórter-fotógrafo. Um só escrevia, o outro só se preocupava em fotografar. Pouco tempo depois, *O Cruzeiro* já produzia o primeiro resultado dessas inovações: a reportagem *Enfrentando os Chavantes* (sic). (...) A reportagem tirou a revista do marasmo editorial em que se encontrava e o exemplar com a matéria se esgotou rapidamente. Para *O Cruzeiro*, ali estava a marca registrada que a acompanharia pelo resto de sua existência – a de uma revista de grandes reportagens (FARO, 1999, p. 77).

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, *O Cruzeiro* ampliou sensivelmente os seus quadros profissionais, incorporando diversos jornalistas estrangeiros como Otto Maria Carpeaux e grandes nomes da intelectualidade nacional como Millôr Fernandes, Lúcio Cardoso, Raquel de Queiroz, Alex Viany, Franklin de Oliveira, Joel Silveira, Gilberto Freire, José Lins do Rego, entre outros.

A proeminência que a revista alcança no período é fruto de uma estrutura empresarial que garantia um grande investimento nas reportagens feitas, aliada a uma equipe de repórteres que buscava arregimentar os melhores nomes do país. Uma amostra do dinamismo da revista é dada por Morais (1994, p. 486) quando ele comenta que, em um exemplar de 1946, colhido ao acaso, é possível encontrar "na mesma semana em que Wainer enviava reportagens especiais de Caracas sobre a exploração de petróleo em território venezuelano, Carlos Lacerda escrevia de Paris sobre o bairro de Montmartre, e a dupla Nasser-Manzon mandava do Cairo matérias sobre arqueologia no Egito".

Em seu período áureo, *O Cruzeiro* chega a atingir a marca de 550 mil exemplares vendidos em banca e, após a cobertura do suicídio de Vargas, em 1954, esse número sobe para 720 mil. Ao contrário da *Revista da Semana* que possui poucas reportagens que ainda são lembradas atualmente, muitas das coberturas de *O Cruzeiro* são ainda citadas na literatura atual sobre o jornalismo como marcos de grandes feitos jornalísticos – mesmo que, em grande medida, elas representem um tipo de reportagem que não é mais praticada nas redações de hoje[96].

É, portanto, apenas depois de quase 20 anos de existência da publicação que podemos dizer que a revista consolida (de forma não linear) uma nova concepção em torno do que o termo reportagem deveria representar. E isso pode ser posto como uma consequência das mudanças nos próprios acordos entre os jornalistas sobre o que significava contar uma boa história (a própria articulação do lugar social do jornalismo, portanto), bem como das práticas de apuração validadas.

Embora não seja possível mapear todas as mudanças que levam a esse reposicionamento do qual essa segunda fase *O Cruzeiro* é marco, é patente, contudo, o fato de que ela só pode ser avaliada a partir dos novos parâmetros da comunicação que emergem no período analisado. Desde a década de 1920, o cenário comunicacional havia mudado radicalmente no país.

A marca da década de 1920 foi a proliferação de títulos no mercado editorial brasileiro, com a existência de, pelo menos, oitocentos periódicos (mesmo que a maioria deles tivesse existência curta, o que pode ser atestado pelo fato de que os grandes sucessos editoriais, às vezes, conseguiam chegar a cinco dezenas) (BARBOSA, 2007). O desenvolvimento urbano, o aperfeiçoamento tecnológico, as divisões políticas mais acirradas e a especialização da imprensa são fatores que podem ser apontados como razões para a existência dessa grande atividade no mundo das notícias.

E assim, "no final da década de 1920, conta-se, na Capital Federal, 19 jornais diários, 13 estações de rádio e várias revistas semanais, com tiragens que chegam a 30 mil exemplares, como é o caso de *O Cruzeiro*" (BARBOSA, 2007, p. 58).

---

[96] Igualmente conhecidas são também as ocasiões em que a revista publicou reportagens que feriam os preceitos mais básicos do jornalismo. Em 1944, por exemplo, a dupla David Nasser e Jean Manzon fizera uma reportagem sobre a Amazônia. Em seu livro, Accioly Neto (1998, p 108), ex-editor da revista, comenta que tudo não passou de ficção. "Ao que consta, a série amazônica foi feita no Rio mesmo, com jacarés do Jardim Zoológico, na Quinta da Boa Vista, e 'garimpeiros' de um acampamento da construção civil, na Barra da Tijuca, tudo bem planejado e produzido por Jean Manzon, que era um esteta e, como tal, achava que a realidade devia ser transformada em obra de arte, para agradar o público".

Em contraste com a efervescência desse período, as décadas seguintes serão marcadas por uma grande concentração na propriedade da imprensa, fruto do aparecimento e predomínio de grandes conglomerados midiáticos, cujo ápice pôde ser sentido ao longo da década de 1950. "Acentuando-se desde os terceiros e quarto decênios do século, a concentração da imprensa era tão marcante, em sua segunda metade que, tendo desaparecido numerosos jornais e revistas, uns poucos novos apareceram". E assim, "as revistas que haviam marcado época, algumas desde o início do século, desapareceram todas: *Careta, Fon-Fon, Ilustração Brasileira, O Malho, O Tico-Tico, Eu sei Tudo, Revista da Semana* e, mesmo as posteriores, como *A Noite Ilustrada, Carioca, Vamos Ler, Vida Nova*" (SODRÉ, 1998, p. 388).

O Cruzeiro foi uma das poucas publicações nascidas nas duas primeiras décadas do século XX que conseguiu sobreviver nesse cenário – de forma que a sua vinculação aos Diários Associados pode ser considerada como um fator fundamental para a sua longevidade, bem como a reestruturação dos preceitos editoriais praticados nas décadas anteriores. Apenas uma grande revista surge nessa fase de concentração, a *Manchete*, em 1953. Embora ainda não existisse um jornal de proporções nacionais, as revistas ilustradas já haviam atingido esse patamar há muito tempo, alcançando um número bastante expressivo de leitores.

Trata-se de um cenário que não se limita ao mercado editorial de revistas:

> Os jornais desaparecidos no início da segunda metade do século foram dezenas. Dois novos surgiram, e justamente vespertinos, *Última Hora* e *Tribuna de Imprensa*, dirigidos por Samuel Wainer e Carlos Lacerda, respectivamente. A concentração tomaria aspectos ainda mais acentuados com o desenvolvimento do rádio e da televisão: a tendência às grandes corporações, de que os Diários Associados constituem o primeiro exemplo, agravar-se-ia com a constituição de corporações complexas, reunindo jornais e revistas, emissoras de rádio e de televisão (SODRÉ, 1998, p. 388).

A inserção de *O Cruzeiro* em um cenário comunicacional cuja característica era a de uma concentração crescente é um dos elementos centrais para que possamos entender como o seu modelo de grande-reportagem conseguiu se afirmar como o principal modelo existente no Brasil daquela época, uma vez que eram poucos os espaços de experimentação disponíveis no período.

A isso, soma-se uma reorganização das empresas jornalísticas que, de uma maneira geral, passam a incorporar padrões de eficiência operacional aliados à adoção

de critérios profissionais para a composição de seus quadros. De certa forma, “essa transformação atende aos novos padrões de consumo dos centros urbanos em torno dos quais operam os meios de comunicação. A imprensa, a partir daí, estará modernamente vinculada à dinâmica cultural” (FARO, 1999, p. 75).

Faro (1999, p. 75) aponta ainda uma mudança em termos de qualificação técnica do jornalista, com o surgimento dos cursos superiores especializados na profissão. Nos anos 40, portanto, mesmo que de forma ainda muito incipiente, “o novo jornalista não será mais o profissional liberal autodidata com pendores literários que é *também* jornalista. Seu ofício agora é o de lidar com a informação de forma profissionalizada”.

O curso de jornalismo é criado através do Decreto nº 5480, de 13 de Maio de 1945, assinado por Getúlio Vargas, embora a primeira instituição a oferecê-lo, a Faculdade Cásper Líbero, só o faça no ano de 1947, após a divulgação do Decreto n. 22.245, de 06 de Maio de 1946, que regularizava as condições de funcionamento dos cursos. No Rio de Janeiro, a Universidade do Brasil começa a oferecer o curso de jornalismo em 1948 e a Pontifícia Universidade Católica, em 1951 (RIBEIRO, 2003).

A profissionalização da imprensa marca mesmo novos registros jornalísticos, redefinindo os padrões que norteavam a concepção de como uma reportagem deveria ser escrita, tanto em termos do julgamento do grupo profissional mais amplo quanto a partir dos códigos de narração que passam a ser adotados. Cada vez mais, o jornalismo passa a ser visto como uma atividade *técnica* – tanto em termos de escrita quanto de investigação – gerando, paradoxalmente, uma padronização ainda maior da reportagem, no momento em que, aparentemente, estavam surgindo os seus contornos mais originais.

A esse cenário, soma-se ainda uma sofisticação do setor publicitário – que dava sustentação aos empreendimentos noticiosos – de forma que, como aponta Abreu (1996a, p. 16), se anteriormente a imprensa ainda dependia de pequenos anúncios comerciais, a partir dos anos 50, “começaram os investimentos no setor publicitário e teve início a implantação no país de grandes agências nacionais e estrangeiras de publicidade”. Com a consequente diversificação das propagandas – onde poderiam ser encontrados “desde anúncios de automóveis, eletrodomésticos, produtos alimentícios e produtos agrícolas até anúncios de produtos artesanais os mais variados” –, a receita publicitária passa a permitir investimentos mais arriscados e ambiciosos. O próprio

sistema bancário nacional, que financiou muitos desses projetos – também crescia e permitia apostas de mais larga escala por parte dos veículos noticiosos[97].

Filha, portanto, "de uma dupla face da modernização, a da sociedade e a da imprensa brasileira", essa nova concepção de reportagem acompanhou o movimento a partir do qual "a imprensa adotou padrões técnicos de tratamento do noticiário que eram internacionais", que "liquidam o beletrismo e introduzem elementos de objetividade ao qual o profissional terá de se submeter, sufocando parcialmente o exercício do aprofundamento investigativo" (FARO, 1999, p. 76).

É nesse cenário que há a inserção desse novo tipo de reportagem que vem acompanhado da adoção de novos códigos padrões de narração. A maneira de narrar e semantizar os acontecimentos, a partir dos anos 40, passa por sensíveis modificações do modo descrito nas narrativas das revistas do início do século XX – período em que a *Revista da Semana* exercia uma influência considerável no cenário editorial brasileiro. A partir dos anos 40, é a revista *O Cruzeiro* que assumirá esse papel, estabelecendo novos padrões de reconhecimento acerca de como uma boa estória deveria ser contada.

Antes de detalhar os códigos padrões de narração adotados no seu período áureo, contudo, é necessário mostrarmos como, em seus primeiros anos, a revista *O Cruzeiro* ainda se pautava por um tipo de reportagem comum às demais revistas do início do século XX. Essa questão mostra que os códigos padrões de narração devem ser vistos como estruturas socialmente compartilhadas pelo grupo profissional mais amplo formado pelos jornalistas e não como meros modos de semantização encerrados em cada redação.

6.2. A padronização nos modos de contar estórias: o código autorreferencial, pathético e protocolar na primeira fase de *O Cruzeiro* (décadas de 20 e 30):

O Cruzeiro surge quando a reportagem já se apresenta como um gênero muito mais consolidado nas revistas brasileiras. Se nas primeiras edições da *Revista da*

[97] "O caso mais conhecido é o da Ultima Hora, que só existiu graças a grandes empréstimos concedidos pelos estabelecimentos oficiais de crédito. Mas, como já dissemos, não era o único. Pelo contrário: o favorecimento governamental à imprensa era uma norma geral. O maior captador dos créditos - oficiais, aliás, não era a Ultima Hora de Wainer, mas os Diários Associados de Assis Chateaubriand. As empresas de Roberto Marinho estavam igualmente entre as mais beneficiadas. De outubro de 1950 a dezembro de 1952, só o jornal O Globo levantou em sucessivos empréstimos no Banco do Brasil mais de um milhão de dólares (valor da época). Em rodos, obteve condições de pagamento extremamente vantajosas e deu a sua velha rotativa Goss como garantia. A mesma impressora foi hipotecada, simultaneamente, cinco vezes" (RIBEIRO, 2003, p. 157).

Semana era raro encontrarmos mais do que uma ou duas reportagens, *O Cruzeiro* já surgiu em um contexto histórico diferente e, mesmo em seu primeiro número, em que o material jornalístico ainda dividia espaço com crônicas, contos, poesias e outros materiais literários, nas 66 páginas que o compunham, é possível encontrar doze reportagens diferentes.

Se o uso do código autorreferencial pode ser interpretado, na *Revista da Semana*, como uma tentativa estética de consolidação da capacidade genérica do leitor, quando *O Cruzeiro* surge, podemos dizer que ela já está em grande parte estável. A manutenção dos códigos autorreferencial, pathético e protocolar na *Revista da Semana* sugere que era essa a forma estética que se consolidou e foi assumida pela reportagem para ancorar o seu modelo de verdade imaginário, conforme discutido no capítulo anterior. E isso, na medida em que era a figura do repórter que funcionava como actante que monopolizava a função testemunhal, como o único fiador de uma garantia de ancoramento na realidade.

Ora, a consolidação desse modelo pode ser atestada, em grande medida, pela adoção dos mesmos códigos de narração pela revista *O Cruzeiro*. Nesses termos, durante as primeiras décadas do século XX, os códigos autorreferencial, pathético e protocolar determinavam uma partilha, entre os jornalistas, em torno do que significava contar uma boa estória – partilha esta a que *O Cruzeiro* não pôde se subtrair.

Sobre esse aspecto, são inúmeros os exemplos que podem ser citados.

No que diz respeito ao código autorreferencial, podemos encontrar diversos casos logo na primeira edição da revista, de 10 de Novembro de 1928. Em um dos textos, que buscava reforçar o *ethos* de modernidade almejado pela publicação, eram feitas projeções acerca de um projeto urbanístico para o Rio de Janeiro de 1950 e o seu narrador, J. A. Mattos Pimenta, comentou o seu acesso a esses projetos nos seguintes termos:

> Agache e o nosso Prefeito temiam que um plano ainda em simples delineamento, exposto a uma opinião pública ainda não bem preparada, fosse mal apreciado. Contraditei, porém, ambos com tal ardor ou tais argumentos que, cansados ou convencidos, eles calaram-se sorrindo. E quem sorri não desaprova. Cedi, pois, sem constrangimento, ao pedido dos diretores da *Cruzeiro* para transmitir a impressão que trouxe daquela visita ao Rio de Janeiro de 1950, ao Rio de Janeiro de nossos filhos e nossos netos (O CRUZEIRO, 28/10/1928).

Quanto ao código protocolar, é possível observar que, embora presente em várias reportagens da revista, ele ganhava especial proeminência nas fotorreportagens publicadas em *O Cruzeiro* – que, nessa época, ainda seguiam parâmetros muito parecidos com os das imagens estampadas na *Revista da Semana*. Na ocasião da vitória da Revolução de 1930, por exemplo, em uma reportagem intitulada "Um sorriso que promete a vitória", precedida pela transcrição do discurso de posse de Vargas, as legendas das fotos explicavam coisas como:

> 1. Esse grupo, em que se vê o Presidente Getúlio Vargas com os membros da Junta Governativa e o seu séquito militar, fixa o momento histórico em que o chefe da revolução transpõe os umbrais do Palácio do Catete, término da viagem iniciada em Porto Alegre no dia 11 de Outubro.
> 2. O povo aguardando a chegada do Sr. Getúlio Vargas em frente à Estação Dom Pedro II.
> 3. A multidão, em frente ao Palácio do Catete, ouve a saudação do Presidente Getúlio Vargas (O CRUZEIRO, 08/11/1930).

Também na reportagem "A junta governativa provisória do Rio de Janeiro", a carta dos generais Tasso Fragoso, Menna Barreto e Izaías de Noronha ao presidente da república é reproduzida na íntegra, reforçando um código padrão de narração muito utilizado na *Revista da Semana*.

O código pathético também era uma forma padrão de narração comumente usada por *O Cruzeiro* nesse período. Para descrever o projeto para o Rio de Janeiro do futuro, o repórter comenta que "não falta grandiosidade e beleza nessa obra gerada com notável senso prático e exata compreensão das realidades" (O CRUZEIRO, 28/10/1928). Na ocasião da morte de João Pessoa, episódio no qual *O Cruzeiro* deu uma ampla cobertura, usando-a como arma política para a Aliança Liberal[98], a descrição da tragédia assume um tom bastante emocionado: "a consternação que a sua morte imprevista espalhou no país e a exasperação que caracterizou as expansões de grande parte do povo paraibano ao ter conhecimento do crime que o privara do seu chefe resoluto, certificam com eloquência maior que a da fraseologia dos necrológios a perda que importou para a

[98] Conta Morais (1994, p. 222) que, nesse episódio, "um telegrama interrompeu a impressão de *O Cruzeiro* em Buenos Aires para que um redator embarcasse no vôo da Latécoère e enfiasse a notícia do assassinato onde ela coubesse. Mudou-se a primeira página da revista, onde entrou um editorial condenando o crime, e no miolo ainda foi possível enxertar alguns parágrafos sobre 'a consternação nacional provocada pela tragédia' e uma profusão de fotos de João Pessoa ainda com vida, em plena campanha de março". O evento, explorado ao máximo pela Aliança Liberal, ocupou sucessivas capas dos veículos de Chateaubriand e não raro com acusações explícitas ao governo pelo assassinato.

nação o aniquilamento dessa vida" (O CRUZEIRO, 02/08/1930). Juarez Távora, com a sua destacada participação na Revolução de 1930, mereceu as seguintes palavras:

> Um ideólogo e um soldado. Um misto de Bolívar e Cromwell, numa jovem encarnação brasileira. A vocação atávica e aristocrática do mando na simplicidade de um republicano. Uma energia que prefere a ação à palavra. Uma fortaleza resoluta que nenhuma vicissitude desalenta. Um sonhador no invólucro de aço de um dominador. (...) Nem o exílio nem o cárcere conseguiram apagar a flama do seu sonho e a combatividade do seu ânimo aguerrido. Finalmente, a sua espada consegue derrubar, em quinze dias, na mais fulminante das campanhas, seis governos. Todo o país o aclama (O CRUZEIRO, 08/11/1930).

A similaridade nos modos a partir dos quais *A Revista da Semana* e o *Cruzeiro* organizavam as suas estórias – ou, em outros termos, semantizavam o acontecimento noticiado – no período que compreende o final da década de 1920 e a década de 1930 é um sintoma dos valores que regiam a atividade jornalística dessa época. Os códigos padrões de narração da reportagem, nesse sentido, não devem ser entendidos como frutos do estilo de um jornalista em particular ou como resultado da adoção de um projeto editorial específico: eles dizem respeito aos modelos estéticos socialmente compartilhados e referendados pelo grupo mais amplo dos jornalistas a respeito do modo como uma reportagem deveria ser escrita. Diz respeito aos significantes que deveriam ser acionados para que um material pudesse ser classificado como "reportagem" e referendado enquanto tal.

Mais do que meros modos de semantização encerrados em cada redação, os códigos padrões de narração, em seu conjunto, mostram como cada época histórica entendia o que deveria ser uma reportagem – e, embora, seja possível atribuir características que são muito próprias de cada veículo, a difusão dos códigos por diferentes redações atesta que existia um núcleo comum de entendimento em torno de quais elementos uma reportagem deveria conter.

Outro aspecto importante a ser considerado é o fato de que, mesmo no período posterior, ou seja, em *O Cruzeiro* que surge a partir da década de 1940, ainda é possível observar a presença marcada dos antigos códigos de narração. Mesmo que eles passem a ocupar um papel secundário diante de outras configurações narrativas da reportagem, é patente o modo como o novo modelo não solapa completamente o anterior.

Para ficar em poucos exemplos, o texto que abre a reportagem "Mistiguette vai casar", publicado na edição de 23 de Novembro de 1946, nos conta que:

> Jean Manzon enviou de Paris uma reportagem sobre Mistinguette. Assunto velho, dirá o leitor. Todos os assuntos são novos, eternamente novos, sempre que tratados de maneiras novas, tais as formas de verdadeiro jornalismo de ação que o jovem repórter-fotográfico francês trouxe para o Brasil. Não há nada de mais pitoresco, entrementes, que o cartão de visita levado por Manzon para a Europa: um francês correspondente de uma revista brasileira na própria França. Seja como for, ele se houve muito bem na Conferência da Paz, na reportagem sobre o voo transoceânico do aparelho da Panair, e agora ei-lo, de câmera em punho, descobrindo outras intimidades da vida da impressionante e quase centenária Mistinguette. Acompanhemos Jean Manzon no 'boudoir' perfumado de Mistinguette (O CRUZEIRO, 23/11/1946).

Nesse trecho, fica bastante evidente a narrativa *myse en abyme*, característica do código autorreferencial, a partir do qual o procedimento de uma reportagem é posto enquanto narrativa, tal como uma miniatura, em meio à narrativa noticiosa mais ampla[99]. Também é possível observar uma articulação emocional no texto bastante próxima do código pathético.

Podemos citar, ainda, a reportagem "Didi no reino dos milionários", onde o repórter Daniel Camiroaga relata o seu encontro com o astro do futebol nos seguintes termos:

> Na manhã seguinte, voltamos ao Estádio do Real Madrid. Tentamos falar com Di Stefano, mas ele sai de lado, quase a dizer-nos que está farto de fotógrafos e jornalistas, mas não chega a dizê-lo - e é melhor assim. Procuramos Didi, e Didi é diferente: amável, simples, cordial. Parece tímido. Na porta, um grupo de turistas alemães que, ao saberem da presença de Didi no Estádio, querem fotografá-lo e pedir-lhe autógrafos. Pela primeira vez, Didi vestia a camisa branca do Real Madrid, para as fotos de *O Cruzeiro*. (...) Mas foi preciso que a polícia viesse abrir caminho para que pudéssemos passar (O CRUZEIRO, 12/09/1959).

Em uma reportagem sobre o governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek, publicada em 1951, há uma forte reminiscência do código protocolar em um dos intertítulos cujo nome era "Solenidade em Minas":

---

[99] Na reportagem "Cruzada contra a impunidade" que, ao relatar casos de delinquência juvenil, usa a seguinte estratégia narrativa para causar impacto a partir do código autorreferencial: "Dedicamos esta reportagem, primeiro às mocinhas, mesmo às mais sensatas, lembrando que a virtude precisa ser protegida. Depois, aos pais de família, para que conheçam os perigos que suas filhas (e os seus filhos) correm todos os dias, todas as noites nesta cidade. Ao Presidente da República, que, afinal, também tem filhas, e sabe o que isto representa. Finalmente, aos juízes íntegros, para que não deixem impunes tais crimes, a fim de que, exausto, cada pai de família atingido não venha a fazer justiça com as suas próprias mãos" (O CRUZEIRO, 30/05/1959).

> (...) O desembargador Alencar Araripe, na qualidade de presidente do T.R.E., pronunciou o discurso de abertura da sessão. Fez um ligeiro exame do papel da Justiça Eleitoral e dos órgãos do Poder Legislativo, terminando por saudar, em nome do Tribunal Regional Eleitoral, os eleitos do povo. Em seguida, foi dada a palavra ao Professor Onofre Mendes Júnior, Procurador Geral do Estado e, consequentemente, Procurador Regional Eleitoral. Em sua oração, o Professor Onofre Mendes Júnior apreciou, inicialmente, o trabalho desempenhado pela Justiça Eleitoral mineira durante o último pleito e salientou os esforços e a abnegação daquele órgão. (...) (O CRUZEIRO, 27/01/1951).

A permanência dos velhos códigos mesmo diante da assunção de novas diretrizes narrativas – que serão mostradas no próximo tópico – mostram a complexidade da narrativa jornalística, na medida em que as velhas formas de narração não simplesmente exaurem as antigas, mas sofrem um processo lento e irregular de deslocamento.

Podemos notar que esses códigos se tornam cada vez menos frequentes nas reportagens e, de uma maneira geral, menos proeminentes ou enfatizados. Mesmo na *Revista da Semana*, em sua última fase, é possível notar uma diminuição no seu uso. A permanência deles, mesmo que em segundo plano, no entanto, alerta-nos para o fato de que a mudança nos padrões a partir dos quais os jornalistas contam as suas estórias está longe de ser linear ou unívoca. Ela deve ser tomada, pelo contrário, a partir de um lento processo de substituição de valores dentro da comunidade jornalística que se processa de maneira vagarosa e desigual.

Se, no entanto, os padrões hegemônicos de reportagem mudam ao longo da década de 1940, nos cabe perguntar, então, qual são os novos códigos padrões de narração que passam a definir o modo como uma reportagem deveria ser escrita.

Vários autores apontam para o fato de que o jornalismo em geral sofreu uma rearticulação bastante acentuada de seus pressupostos ao longo da década de 1940, em um processo histórico que encontraria o seu auge na década seguinte. Além das mudanças que já pontuamos no tópico anterior, a literatura da área também aponta variações estilísticas no modo em que os jornalistas contavam as suas estórias.

No que concerne ao jornal diário, é bastante comentada a reestruturação sofrida por esse meio de comunicação nos anos 50, especialmente a partir da incorporação de técnicas do jornalismo norte-americano, tanto no que diz respeito à estruturação do texto quanto na linguagem utilizada. E assim, se boa parte das páginas dos jornais diários brasileiros ainda eram ocupadas por artigos de opinião e espaços de experimentação estilística, a partir desse momento, passaram a ser adotadas técnicas de

redação cujo objetivo era estruturar um semblante aparentemente mais objetivo para o texto. “Inspirado no noticiário telegráfico, o estilo jornalístico passou a ser mais seco e forte” (RIBEIRO, 2003, p. 148).

Além da adoção de técnicas como o *lead* e a pirâmide invertida, um grande conjunto de restrições passou a fazer parte da narrativa na produção noticiosa dos jornais diários. Ribeiro (2003) sintetiza essas alterações:

> A restrição do código linguístico - com uso de reduzido número de palavras, expressões e regras gramaticais - aumentava a comunicabilidade e facilitava a produção de mensagens. As regras de redação, além disso, supostamente retiravam do jornalismo noticioso qualquer caráter emotivo e participante. Para garantir a impessoalidade (e o ocultamento do sujeito da enunciação), impôs-se um estilo direto, sem o uso de metáforas. Como a comunicação deveria ser, antes de tudo, referencial, o uso da terceira pessoa tornou-se obrigatório. O modo verbal passou a ser, de preferência, o indicativo. Os adjetivos e as aferições subjetivas tiveram que desaparecer, assim como os pomos de exclamação e as reticências. As palavras com funções meramente enfáticas ou eufemísticas deveriam ser evitadas.

Em uma entrevista, Pompeu de Souza, editor chefe do jornal *Diário Carioca*, um dos primeiros jornais a sofrer esses embates e a impor um Manual de Redação para os seus profissionais, fala sobre o impacto que essas modificações acarretaram para o jornalismo diário:

> Ninguém publicava em jornal nenhuma notícia de como o garoto foi atropelado aqui em frente sem antes fazer considerações filosóficas e especulações metafísicas sobre o automóvel, as autoridades do trânsito, a fragilidade humana, os erros da humanidade, o urbanismo do Rio. Fazia-se primeiro um artigo para depois, no fim, noticiar que o garoto tinha sido atropelado defronte a um hotel. Isso era uma reminiscência das origens do jornalismo, pois o jornal inicial foi um panfleto em torno de dois ou três acontecimentos que havia a comentar, mas não noticiar, porque já havia informação de boca, ao vivo, a informação direta. (...) Com a ocupação e o dinamismo que foram tomando conta da vida, ninguém tinha mais tempo de ler esse tipo de noticiário (*apud* RIBEIRO, 2003, p. 149).

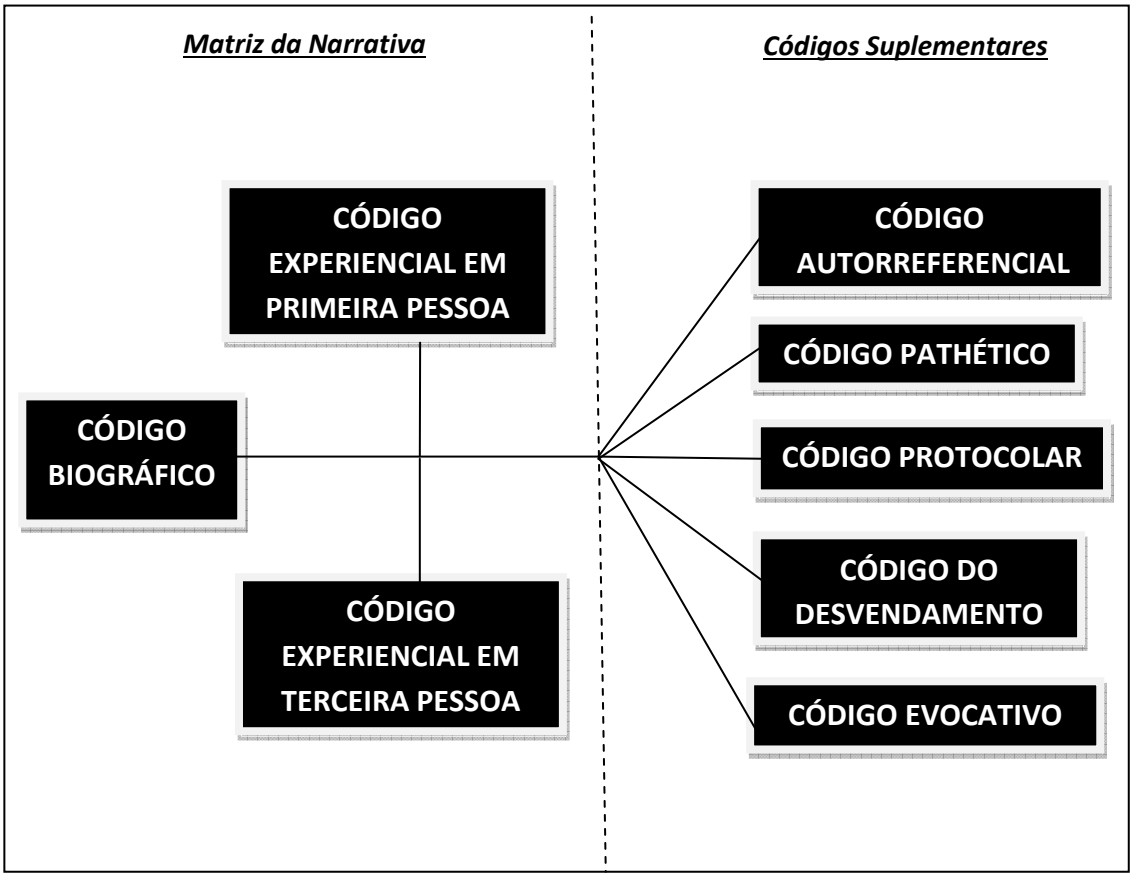
Trata-se de um período que, ao menos na superfície dos textos e no *ethos* construído, a lógica empresarial começa a prevalecer sob a lógica política – embora saibamos que essas relações nunca se esgotam de fato.

Ora, se essas modificações dão conta das principais mudanças, em termos narrativos, que aconteceram nos jornais diários, não se pode dizer o mesmo acerca do texto jornalístico em revista. De uma maneira geral, a reportagem em revista nunca

adotou estruturas tais como a pirâmide invertida ou o lead e, mais do que isso, se observarmos os principais títulos das décadas de 1940 e 1950, é possível observar que os parâmetros narrativos que engendravam os valores da objetividade eram muito diferentes dos praticados nos jornais comerciais diários.

Sem dúvida, é possível notar uma mudança muito acentuada na narrativa jornalística em revista a partir dos anos 40 – trata-se de diferenças, contudo, que não se confundem com as alterações sofridas pelo jornal diário e que tiveram muito menos atenção por parte dos estudos em Ciências da Comunicação.

Se tomados sob a perspectiva do regime de narração adotado pela revista *O Cruzeiro*, podemos ver que sua forma de contar estórias pode ser posta no seguinte esquema:



Para que possamos explorar essa questão, no próximo tópico, estudaremos os principais códigos padrões de narração adotados pela revista *O Cruzeiro* a partir da década de 1940 para que possamos explicar a figura acima. É possível observar que, ao lado de uma valorização ainda mais acentuada da figura do repórter na narrativa, as

reportagens de *O Cruzeiro* também são marcadas por um movimento de refreamento, a partir do qual o repórter começa a dividir a função testemunhal com outros actantes narrativos participantes da estória.

6.3. Os códigos padrões de narração em *O Cruzeiro*:

6.3.1. O Código Experiencial em Primeira Pessoa: a reportagem como vivência do jornalista

A importância que a *Revista da Semana* dava para a figura do repórter em suas estórias não arrefeceu no novo modelo narrativo implementado por *O Cruzeiro* na década de 1940. Muito pelo contrário. De uma maneira geral, podemos dizer que a figura do repórter ganha um destaque ainda maior se comparado ao período anterior. A partir desse momento, no entanto, há uma rearticulação na maneira com que, enquanto actante da narrativa, esse se posiciona frente aos fatos e, consequentemente, há também uma novo engendramento do modo a partir da qual isso se materializa enquanto código padrão de narração.

Os nomes de alguns dos jornalistas que compunham *O Cruzeiro* eram facilmente reconhecíveis pelo público, de forma que a revista disputava alcançar os nomes mais proeminentes no mercado de trabalho jornalístico.

Em 1950, o Anuário Brasileiro de Imprensa fez uma pesquisa cuja pergunta era "qual jornalista o senhor mais gosta de ler?". Foram entrevistadas 600 famílias no total e os resultados foram os seguintes (*apud* RIBEIRO, 2007, p. 228):

Jornalistas	Classe A	Classe B	Classe C	TOTAL
David Nasser	6,5	4,5	2,5	3,6
Bendito Mergulhão	-	4	2	2,8
Carlos Lacerda	20,5	3,5	-	2,6
Austregésilo de Athayde	2,5	1,5	1,5	1,5
Costa Rego	13	1	0,5	1,3
Joel Silveira	4	2,5	-	1,3
Raquel de Queiroz	4,5	1,5	0,5	1,1
Assis Chateaubriand	6,5	0,5	0,5	0,8
R. Magalhães	1	1,5	-	0,7
José Lins do Rego	5	1	-	0,7

Fonte: Anuário Brasileiro de Imprensa (1950-1951) *apud* RIBEIRO, 2007, p. 228

É possível, ainda, comparar esses resultados com os obtidos nos anos anteriores:

1947		1949	
Carlos Lacerda	5	Carlos Lacerda	5,9
Osório Borba	3,5	José Lins do Rego	3,7
Assis Chateaubriand	3,2	Osório Borba	3,3
R. Correia de Oliveira	2,6	David Nasser	2,2
David Nasser	2,4	Austregésilo de Athayde	2,1
Jean Manzon	2,2	Joel Silveira	2,0
Macedo Soares	2,2	Rubem Braga	1,4
Costa Rego	2,1	Rafael Correia de Oliveira	1,1
José Lins do Rego	1,8	Raquel de Queiroz	1,1
Austregésilo de Athayde	1,6	Assis Chateaubriand	0,7
Raquel de Queiroz	1	Orlando Dantas	0,6

Fonte: Anuário Brasileiro de Imprensa (1950-1951) *apud* RIBEIRO, 2007, p. 229

As tabelas mostram a popularidade obtida por muitos dos repórteres que trabalharam em *O Cruzeiro*. Uma das características mais marcantes da revista foi a transformação de seus jornalistas em verdadeiras vedetes da indústria cultural. Nomes como Jean Manzon, David Nasser ou Joel Silveira eram vendidos, para o público de seu tempo, como celebridades, estrelas da reportagem.

Essa estratégia, paradoxalmente, engendrou dois códigos padrões de narração que, no conjunto da revista, se complementavam. De um lado, é possível observar que cresce, em relação ao período anterior, a importância da voz do repórter. Há mesmo uma supervalorização dessa figura na medida em que a sua voz não se articula mais somente a partir do alinhavamento de uma narrativa especular em abismo (como no caso do código autorreferencial), de uma voz que paira na narrativa (caso do código pathético) ou de uma visão observadora sobre o assunto (no código protocolar). A partir desse momento, o repórter se assume enquanto sujeito participante do acontecimento e, sob a perspectiva da reportagem enquanto experiência, relata as suas observações de um ponto de vista participante e subjetivo, em uma narrativa que ganha, não raro, ares de

diário. A esse código de narração, daremos o nome de *código experiencial em primeira pessoa*.

Ao mesmo tempo, contudo, que a voz do repórter ganha maior proeminência, é possível observar também um movimento de contenção na narrativa. E isso no sentido de que, ao contrário do período anterior, o repórter passa a dividir a sua experiência com outros atores participantes do evento. Ele passa a dividir a função testemunhal com outras testemunhas. A essa inserção de vozes na narrativa, chamaremos código experiencial em terceira pessoa.

Antes de tratarmos deste, contudo, vamos começar pelo primeiro tipo.

Por código experiencial em primeira pessoa, iremos nos referir a um modo padrão de narração a partir do qual o repórter é implicado enquanto personagem da narrativa e o acontecimento relatado é apresentado ao leitor a partir do ponto de vista da *experiência do jornalista*. A narração, nesse sentido, não é apenas feita sob o ponto de vista do contato direto do repórter com o acontecimento, mas sim, a própria a ênfase da representação é deslocada mais para o conteúdo dessa experiência do que para o evento noticiado em si.

Narrado em primeira pessoa, ele se difere do código autorreferencial em pelo menos dois pontos essenciais. Em primeiro lugar, se o código autorreferencial instalava uma duplicidade semântica entre a narração do fato e os procedimentos do repórter ao ressoar na trama da reportagem uma reflexão sobre a própria reportagem (como se estivéssemos diante de uma miniatura narrativa inserida em uma narrativa maior), o código experiencial em primeira pessoa diz menos sobre o procedimento da reportagem e mais sobre a experiência do repórter em relação ao seu *estar-lá* no acontecimento noticiado.

Em segundo lugar, se o código autorreferencial fundava uma narrativa *myse en abyme*, uma vez que era o próprio ato da reportagem que servia como o parâmetro especular (o repórter que se vê fazendo uma reportagem), a ênfase no código experiencial é deslocada para a vivência pessoal e a reportagem, em si, passa a ocupar um plano secundário (o repórter que se vê vivendo um acontecimento).

Se “a maneira mais simples de contar uma história é através da voz de um narrador, que pode ser a voz anônima do conto popular (‘era uma vez uma linda princesa’), a voz do bardo épico (como as ‘Armas e o Varão’, de Virgílio) ou a voz cúmplice, companheira e sentenciosa do autor, encontrada na ficção clássica” (LODGE,

2010, p. 20), podemos dizer que, a partir dos códigos padrões de narração evocados, são dois tipos de narradores muito diferentes que estão articulados nas estórias de *A Revista da Semana* e nas de *O Cruzeiro*. Na *Revista da Semana*, podemos dizer que estávamos diante de um *narrador intrometido*, ou seja, de um autor que deixa entrever as suas impressões a todo o momento na narrativa. Já em *O Cruzeiro*, essa dimensão é aprofundada e nos deparamos mesmo com um *narrador comprometido*, na medida em que temos um orador que vive os fatos, que coloca a dimensão de sua experiência em torno do acontecimento noticiado em jogo na narrativa. É a própria vivência do repórter que está implicada no relato.

Em comum, os dois códigos articulam um modelo imaginário de verdade a partir do qual a função testemunhal – enquanto função de verdade mesmo no perjúrio – está na figura do repórter que, por sua vez, se apresenta na narrativa sob a forma dupla de testemunha e de personagem.

Uma vez definido o código, podemos apontar algumas passagens em que ele aparece nas reportagens de *O Cruzeiro*.

Para relatar o seu encontro com Mistinguette, Jean Manzon nos conta, em sua reportagem, que "no meu terceiro dia em Paris resolvi fazer algumas coisas que nunca fizera antes: visitar os lugares tão falados no estrangeiro e tão desconhecidos dos próprios parisienses. Fui à Torre Eiffel, entrei em Notre Dame, demorei-me no Louvre e, por fim, depois de carregar minha máquina fotográfica, tomei o rumo do apartamento de Mistinguette". As impressões transbordam em todos os cantos do relato como quando, por exemplo, o fotógrafo coloca que "logo que Mistinguette transpôs a fronteira de sombra e luz que existe em seu luxuosíssimo apartamento, compreendi a grande tragédia dessa incomparável e alegre mulher. Nunca a velhice poderia ser mais dramática, nunca um corpo lutou tanto contra o poder arrasador dos anos" (O CRUZEIRO, 23/11/1946).

Na mesma edição, o repórter Edgar Morel relatava, em "O Drama do Açúcar", que "após quatro séculos da fundação do engenho de açúcar, em São Vicente, em São Paulo, passei um dia numa usina deste produto, no interior fluminense, justamente em Campos, que tem um solo privilegiado à cultura da cana. Surpreendo uma multidão de homens, mulheres e crianças, na derrubada dos canaviais". Segundo seu relato, "vejo grupos de mulheres maltrapilhas, descalças e desnutridas, ao sol e à chuva, cortando

uma tonelada e meia de cana para perceber, cada uma, 15 cruzeiros" (O CRUZEIRO, 23/11/1946).

Em uma visita ao educandário Vista Alegre, em Alcântara, especializada em cuidar de crianças com hanseníase, em uma reportagem feita no dia das crianças, o repórter Luciano Carneiro comenta as suas impressões nos seguintes termos:

> Este ano, nossa reportagem do "Dia das Crianças" não mostra, como nos anos anteriores, o desamparo em que a maioria delas vive. Nem ensina como tratá-las melhor; ou diz como as famílias ricas cuidam de seus nenéns. (...) No Educandário, a primeira coisa que nos chama a atenção, afora os jardins e as instalações, é o bom-humor das crianças. (...) O repórter foi até lá, sem aviso prévio. Não disse sequer à diretoria que ia fazer uma reportagem. E quando empunhou a sua "Leica", para bater estas fotos, não teve qualquer dificuldade em fixar imagens de pura alegria. Porque as crianças sabem rir. Na sala de aula, sim, tinham uma disciplina a obedecer e obedeciam. Mas, fora, viviam tão à vontade como se estivessem em sua casa - e estavam. Fora das horas de aula, refeição ou repouso, se perdiam no extenso pátio, e brincavam de pés no chão, alma livre como de passarinho (O CRUZEIRO, 24/10/1959).

Em todas essas reportagens, é visível o modo como o repórter implica a sua própria experiência no relato. Seja a partir da visita a um canavial, a um internato ou a uma grande estrela, é a imersão total do repórter no universo da matéria o elemento central que sustenta a estória que será contada.

A vivência do repórter em torno de um acontecimento era uma temática tão valorizada que ela era destacada enquanto encenação, a partir de uma valorização das impressões do repórter, mesmo quando essa vivência não era fruto de uma experiência direta no local do fato. Em uma reportagem sobre a filha de Jorge Amado, Paloma, com oito anos de idade, em um texto escrito em primeira pessoa pela menina, João Condé insere, após o relato da menina, as suas próprias impressões sobre a jovem escritora:

> **Nota do redator**
> Agora fala o redator desta seção:
> Paloma, filha do romancista Jorge Amado, é uma bela criança de cabelos castanhos e olhar brejeiro. (...) E em testemunho de nossa crença, devemos afirmar que a filha do grande romancista, sem ser aluna muito aplicada, acompanha o curso com facilidade (...). O redator espera, Paloma, que você cumpra sua promessa: tire sempre 100, escrevendo romances e imaginando figuras tão imortais quanto a "Gabriela", inventada por seu pai, mais velho de idade e mais pobre de imaginação do que você, pequena, graciosa e grande Paloma (O CRUZEIRO, 10/10/1959).

Em uma reportagem sobre discos voadores, o repórter João Martins expressa o seu interesse pelo tema com os seguintes termos:

> O caso do "disco voador" da Barra da Tijuca é, hoje, história do passado. Para mim, pessoalmente, ele teve o mérito de despertar a minha atenção para o enigma que continua a desafiar a Humanidade. De maio de 1952 para cá, tenho sistematicamente levado a efeito uma investigação fria, racional e organizada no sentido de descobrir o que são eles, de onde vêm, como são propulsionados e que intuitos têm os seus possíveis tripulantes. De tempo a tempos, tenho publicado reportagens ou séries de reportagem, nas quais levo ao conhecimento do público o resultado dos meus esforços. Os que acompanham estes meus escritos, são testemunhas do critério e do equilíbrio em que tenho me mantido num assunto tão fácil de descambar para o sensacionalismo inconsequente ou para a fantasia desbragada. Por isso mesmo. Tenho hoje o privilégio de ser conhecido e acatado pelos investigadores mais bem informados e mais sérios que, no Brasil e em muitos outros países estão empenhados na pesquisa objetiva e honesta deste mistério (O CRUZEIRO, 31/10/1959).

Sempre era possível implicar a experiência do repórter em relação ao acontecimento no relato, seja a partir de longas explanações ou de pequenos trechos em que o repórter deixa entrever a sua vivência, de forma que as reportagens de *O Cruzeiro*, em termos gerais, podem ser encaradas como narrativas bastante intimistas.

Em uma reportagem sobre Zé Carlos, uma criança adotada pela mãe de Pelé, o repórter Audálio Dantas comenta um episódio que aconteceu no meio de sua apuração: "Zé Carlos conseguiu impor uma de suas vontades (estava difícil) quando esta reportagem estava em realização: queria, a todo custo, acompanhar 'Titio' Pelé ao quartel. E 'escalou' o repórter, bem na hora de Pelé sair para iniciar o seu turno de sentinela. O jeito foi levá-lo junto" (O CRUZEIRO, 24/10/1959).

Mesmo nas matérias sobre política esse código padrão de narração era utilizado. Carlos Castelo Branco, ao fazer um perfil sobre Juscelino Kubitschek, relata as suas impressões acerca dele:

> O Presidente Juscelino Kubitschek recebeu-nos, para esta entrevista exclusiva, às 10 horas da manhã do dia 15 de março. Tínhamos uma hora para interrogá-lo, antes que chegasse o Vice-Presidente João Goulart para uma conversa política, programada na véspera. Fomos interrompidos duas vezes: o Presidente atendeu telefonemas dos Srs. Amaral Peixoto e Sette Câmara. Esgotado com seu pronunciamento incisivo o caso da reeleição, os outros problemas tipicamente políticos se apresentavam secundários. O Presidente, ao que se sentia no desenrolar da conversa, não teria qualquer constrangimento em responder às perguntas. Assinalamos a ele essa circunstância, indicativa de uma quebra de tensão, de uma mudança radical na situação política do Governo. Em

> duas oportunidades anteriores, em que o entrevistamos no Palácio do Catete ou ali mesmo nas Laranjeiras, o Sr. Juscelino Kubitschek debatia-se com crises delicadas, que continham suas palavras e o obrigavam a se armar contra o repórter. Em junho de 1956, cancelou diversas perguntas do nosso questionário e, em 1958, limitou-se em muitos casos a respostas confidenciais. Agora ele ali estava eufórico, de certo modo desafiante (O CRUZEIRO, 02/04/1960).

Em sua famosa reportagem sobre a volta de Getúlio Vargas ao poder, em 1950, o texto de Samuel Wainer para *O Cruzeiro* expõe a emoção do presidente de acordo com a própria experiência do repórter ao encontrá-lo:

> A influência que as eleições de 3 de Outubro exerceram no espírito do Sr. Getúlio Vargas parece ser enorme. Numerosos episódios podem ser evocados nesse sentido pelo autor desta reportagem, mas nenhum lhe parece mais expressivo do que o que testemunhou poucos dias após as eleições.
> O repórter chegou á Estância São Pedro no dia 08 de Outubro. Vinha do Rio e as últimas notícias eleitorais que trazia indicavam decisivamente a vitória do Sr. Getúlio Vargas. E quando este, na intimidade, perguntou qual era a reação do povo diante do resultado das urnas, o repórter lhe falou:
> "Presidente, lamento apenas que o senhor não possa fazer o que cada um de nós tem feito, isto é, sair à rua e surpreender a alegria do homem de rua, do trabalhador (...)" (O CRUZEIRO, 27/01/1951).

O vasto uso do código experiencial em primeira pessoa tem também uma relação íntima com o tipo de pauta que era normalmente escolhida pela equipe de *O Cruzeiro*. Elas já eram articuladas, de uma maneira geral, a partir desse parâmetro central da ênfase na experiência de um acontecimento e não tanto na atualidade de uma informação. Eram muitas as reportagens que buscavam discutir problemas nacionais ou apenas estórias curiosas (entre outras pautas diversas) que tinham como recorte um tipo de texto que pudesse ser subsumido a um encontro entre o personagem retratado e o portador de sua representação.

Na reportagem "Norma Iracema – a deusa branca da Amazônia", o relato da saga do repórter Jorge Ferreira em busca da mulher raptada pelos índios há 23 anos ocupa grande parte da reportagem. O primeiro parágrafo é esse que segue:

> No dia 15 de Novembro de 1950 largamos do seringal Santa Maria às 11 horas, atravessamos o Rio Gi-Paraná e demos começo à marcha para as malocas indígenas. Vamos à pé, carregando a mucuta às costas. Somos dez ao todo. Como esperávamos alcançar os índios dentro de dois dias, levamos como provisão de boca apenas sal e farinha. Tornou-se aconselhável levar pouco peso para maior mobilidade dentro da selva tanto na caminhada como no caso de um ataque de índios. Os dez quilos que cada um leva são de brindes para melhor e

> mais facilmente captarmos as simpatias e confiança dos Araras e Urucus (O CRUZEIRO, 27/01/1951).

O suplício do repórter é descrito em detalhes: “depois de três horas e meia de caminhada, eu sinto que vou desmaiar de fome. A bagagem me pesa toneladas. Minhas costas estão sangrando, os suportes da mucuta entraram carne adentro. A cabeça quer estalar e as pernas não se movem” (O CRUZEIRO, 27/01/1951).

A experiência em encontrar os quatro gêmeos que haviam nascido em Lábrea, Amazonas, também segue a mesma toada, no relato de Oscar Ramos:

> Voando havia já cinco horas, num ‘Catalina’ da Panair, procuramos no mapa a situação de Lábrea, que conhecíamos de nome. Era um ponto à margem do Alto Purus. Nossa missão: localizar quatro gêmeos ali nascidos em junho do ano passado. Quando o ruído dos flutuadores baixando indicava que o piloto se preparava para aquatizar, perguntamos onde ficava a cidade. ‘Bem ali – respondeu o caboclo que viajava ao nosso lado. Divisamos um aglomerado de casas: como todas as cidades do interior amazônico um povoado nascido no período áureo da borracha e agora lutando para sobreviver (O CRUZEIRO, 15/03/1958).

A presença do código experiencial em primeira pessoa era tão marcante nas reportagens de *O Cruzeiro* que, em uma reportagem sobre a materialização de espíritos em experiências paranormais, o repórter sente necessidade de justificar a sua não utilização. Após o relato de uma experiência realizada por médicos paulistas e mineiros, ele acrescenta o intertítulo “Nota do Repórter”:

> **Nota do Repórter**
> O fantástico traz o seu impacto e foi sob ação dele que escrevi essa reportagem. Ela se alicerça em fotos e informações de médicos que ocupam cargos da mais alta responsabilidade em Minas Gerais e São Paulo. Não houve, neste texto, do princípio ao fim, nenhuma frase que denunciasse a opinião do repórter. Esta será expedida em outra ocasião, se me for dada a oportunidade de presenciar, com os próprios olhos, as pesquisas que a numerosa equipe médica procede na cidade de Uberaba sobre esse fenômeno que há séculos vem provocando indagações tormentosas e para os quais a ciência não encontrou explicação (O CRUZEIRO, 18/01/1964).

Os exemplos mostram como o uso do código experiencial em primeira pessoa estava alicerçado em uma técnica jornalística chamada de observação participante. Tal como definida por Amaral (2004, p. 4), ela diz respeito a “uma maneira do pesquisador colher *in loco* as informações para o seu estudo, mas com uma particularidade: ele pode

participar e fazer parte do alvo da sua pesquisa". Aplicando a mesma acepção, surgida nos estudos antropológicos, ao jornalismo, "muito mais do que responder à fórmula de perguntas que fazem parte da sua rotina diária, a técnica serve também para o repórter experimentar o que vai contar". A sua prestação de contas, nesse caso, portanto, está mais relacionada ao que o repórter viu, sentiu e ouviu do que a outros parâmetros norteadores da atividade jornalística, em um relato que é essencialmente subjetivo.

Somos confrontados mesmo, nesses relatos, com impressões muito pessoais e com uma avalanche de "reflexões, questionamentos, memórias e fantasias do sujeito à medida que sensações físicas ou associações de ideias os motivam" (LODGE, 2010, p. 57).

É necessário enfatizar, contudo, que esse *narrador comprometido* articulado a partir do código autorreferencial, embora seja necessariamente subjetivo, engendra os seus próprios regimes imaginários de verdade, de forma que ele próprio se apresenta como um fiador da função testemunhal e, portanto, como o portador de um voto imaginário de verdade.

Da mesma forma como no código autorreferencial, há uma espécie de promessa ou de fé juramentada que depositamos nesse narrador e que, de uma forma geral, nos leva a crer na veracidade de sua experiência e de seu relato. A promessa de verdade (mesmo no perjúrio) que está pressuposta no estatuto social da função testemunhal e que, por sua vez, é fagocitada pelo jornalismo, é o ponto nodal de articulação do código experiencial em primeira pessoa.

Lembramos que é a função testemunhal que garante uma espécie de lastro das relações sociais, na medida em que é a partir dela que podemos confiar no comprometimento moral daquele que fala – confiabilidade esta sem a qual qualquer endereçamento ao outro se tornaria impossível.

Em uma perspectiva mais radical, o questionamento do voto de verdade pressuposto no testemunho levaria à impossibilidade do próprio compartilhamento social da linguagem, na medida em que ela também exige um lastro de confiabilidade que garante o compartilhamento de um mundo comum. O questionamento desse lastro juramentado levaria à desfuncionalização da própria linguagem.

Essa promessa de verdade até mesmo no perjúrio presente nas articulações socialmente referendadas do testemunho – e articulada sob a forma de um significante que independe do conteúdo que o preenche devido à sua própria força performativa – é

o que nos garante o modelo de verdade imaginário presente nos relatos dos repórteres de *O Cruzeiro* e que engendram, por sua vez, a narrativa a partir do código experiencial em primeira pessoa.

Nesse aspecto, podemos ver mesmo uma aparente semelhança entre os modelos de verdade imaginária que sustentavam as narrativas de *A Revista da Semana* (na junção dos códigos autorreferencial, pathético e protocolar) e aquele que sustentava as narrativas de *O Cruzeiro* (com o uso bastante marcado do código experiencial em primeira pessoa).

Essa aparente semelhança, contudo, se esvazia a partir da análise dos outros códigos de narração que também compunham as narrativas de *O Cruzeiro*: ao contrário do que acontecia nas primeiras revistas do século XX, em *O Cruzeiro, o repórter não atua mais como o actante que monopoliza a função testemunhal enquanto prova de verdade imaginária*. Embora o testemunho dele funcione, de fato, como uma das forças motrizes da narrativa, a função testemunhal passa, a partir da década de 1940, a ser dividida com outras testemunhas. É este o aspecto que discutiremos a partir de agora.

6.3.2. O código experiencial em terceira pessoa: a partilha da função testemunhal na reportagem

A reportagem jornalística, de fato, desde o seu surgimento, nunca pôde se fiar apenas no repórter como fonte de informação. A asserção de que as reportagens da *Revista da Semana* (ou da primeira fase de *O Cruzeiro*) eram caracterizadas por dispositivos narrativos de semantização a partir dos quais era o repórter quem monopolizava a função testemunhal em torno do narrado não implica na assunção de que as fontes de informação não participassem da constituição da reportagem ou que o relacionamento entre os repórteres e as fontes não existissem. Significa sim que, no nível da narração, não havia uma preocupação – ou um código padrão de narração – que atuasse no sentido de explicitar e enfatizar essas vozes das fontes no texto.

Sempre atuante em segundo plano, a voz da fonte era um tipo de voz discreta, uma vez que era a própria voz do jornalista que, na narrativa, assumia o primeiro plano do relato. Cabe lembrar, também, que a entrevista, ainda que mais utilizada do que nos periódicos do final do século XIX, era ainda um gênero discursivo muito raro nas revistas e, frequentemente, era possível folhear várias edições sem ao menos encontrá-las.

Se olharmos para os próprios exemplos que foram utilizados no capítulo anterior, é possível notar que, de fato, essas fontes eram enunciadas constantemente nas reportagens jornalísticas em revistas dessa primeira fase. Para recordarmos alguns exemplos, podemos fazer remissão à reportagem publicada na *Revista da Semana* acerca do homicídio de Irene de Freitas na qual, em um determinado momento da narrativa, o repórter enuncia que "abrimos aqui um parênteses, chamando a atenção de nossos leitores para isso: todas as passagens desta narração (...) são baseados em declarações e depoimentos de Antônio Soares Brito", o assassino, "feitos todos com o fio visível de incriminar o mais possível sua ex-amante" (REVISTA DA SEMANA, 03/11/1945). Ou, ainda, na reportagem sobre o hospital do médico do Dr. Penido Burnier, em que, após ser felicitado pelo repórter, "como resposta aos nossos aplausos à sua grande instituição, nos declarou que a sua melhor recompensa foi ter sido aclamado membro honorário da Academia Nacional de Medicina" (REVISTA DA SEMANA, 23/02/1929).

Há de se observar, contudo, que, nessas reportagens, o repórter não dá a voz às fontes: ele apenas enuncia o que elas disseram (frequentemente, sem uma vinculação muito explícita entre fala e fonte) ou o que elas poderiam ter dito. O futuro do pretérito é aqui justificado porque um outro procedimento narrativo que podemos encontrar com certa frequência nas reportagens da *Revista da Semana* é a transcrição de diálogos de cenas em que o repórter, claramente, não poderia estar presente para testemunhá-las daquela maneira, de forma que, diante dessa impossibilidade, ele simplesmente transcreve um diálogo *como se* ele estivesse na ocasião, assumindo a forma de um narrador onisciente em que as fronteiras entre uma escrita referencial e uma narrativa de ficção são claramente transpostas[100].

Em nenhum momento, o repórter se preocupa em destacar os relatos dos parentes da vítima, dos investigadores responsáveis pelo caso ou, mesmo, a do próprio assassino, como seria absolutamente trivial em uma reportagem escrita atualmente. As

[100] No caso da morte de Irene Freitas, por exemplo, a reportagem reconstrói os passos do assassino e, em um determinado momento, reproduz um diálogo que ele teria tido com a sua amante na ocasião dos preparativos para o assassinato:
"Esta, que o instigara a levar a termo o trágico intento, mostrou-se revoltada com o fato e gritou-lhe na cara:
_Você é uma conversa fiada. Nunca matou ninguém. Nem mata. Você é um mole.
Mas Antônio mostrou-se mais tarde capaz de matar. Muitas vezes, chegando em casa, ele dizia a Lourdes:
_ Acabei de matar um homem. Ninguém conseguirá descobrir" (REVISTA DA SEMANA, 03/11/1945).

vozes das fontes aparecem de fundo, discretas, eclipsadas pela própria voz do repórter que não cessa de emergir na narrativa.

Sobre esse tema, Lodge (2010, p. 130) chama a atenção para o fato de que as narrativas em geral alternam o tempo inteiro entre duas formas possíveis de inserir a fala dos personagens na estória: o mostrar e o dizer. “A forma mais pura de se mostrar são as falas dos personagens em que a fala espelha com precisão o acontecimento (uma vez que o acontecimento é linguístico)”. Já no campo do dizer, a sua forma mais pura diz respeito ao resumo autoral, “em que a concisão e a abstração da linguagem do narrador apagam o caráter particular e individual dos personagens e das suas ações”. Dentro desse campo, as vozes das fontes nas narrativas da *Revista da Semana* estão sempre circunscritas a um campo do dizer.

Em outros termos, a voz do repórter é fiadora da voz de todas as demais testemunhas nas reportagens da *Revista da Semana*. Ela funciona como o lastro que assegura o seu valor de verdade imaginário.

Ora, a partir da década de 1940, *O Cruzeiro* passa a adotar novas formas estéticas de materialização da voz da fonte no nível da narrativa da reportagem – um procedimento que, mesmo nessa época, era pouco usado pela *Revista da Semana*, mostrando a não linearidade na adoção das técnicas narrativas. A circunspecção que rodeava a fonte e a fazia dependente de um repórter que a enunciasse é, no que concerne aos efeitos de sentido articulados no texto, esvaziada. A voz da fonte, finalmente, se autonomiza da voz do repórter.

Há um importante parêntese que deve ser feito neste ponto. A asserção de que a voz da fonte se desvincula da voz do repórter no nível narrativo não implica na diminuição da autoridade do repórter enquanto organizador do espaço formal da narrativa. É inegável o fato de que é o jornalista empírico (em contraposição ao jornalista personagem da narrativa ou do jornalista autor-modelo) que é, em todos os casos, o grande articulador textual, de forma que são inseridas nos relatos apenas as vozes que ele próprio coloca. É o repórter empírico obviamente que, em ambos os casos, escolhe o que entra e o que é excluído em sua estória, mesmo que pautado pelos valores profissionais mais amplos do grupo de jornalistas em que está inserido.

A autonomização da fonte, portanto, funciona apenas enquanto efeito de sentido discursivo, apenas como fruto da assunção de determinados códigos padrões de

narração que criam articulações textuais relacionadas a uma valorização da fonte enquanto voz narrativa.

A questão, portanto, é que a partir da década de 1940, há mesmo uma explicitação muito acentuada da presença e da voz das fontes testemunhais nas narrativas das reportagens de *O Cruzeiro*, que se autonomizam no texto, sem que a voz do jornalista (personagem) tenha que falar por elas, servindo-lhes como fiador. Enquanto efeito discursivo, é a fonte que, a partir de agora, fala por si própria no texto.

Ao código padrão de narração vinculado a essa autonomização, daremos o nome de *código experiencial em terceira pessoa*. Há dois motivos para a adoção dessa nomenclatura. Em primeiro lugar, ela explicita uma característica muito marcante das fontes que, normalmente, eram ouvidas pela *O Cruzeiro*: todas elas eram pessoas que, direta ou indiretamente, também estavam implicadas no acontecimento noticiado, ou seja, que também eram testemunhas que tiveram uma experiência em relação ao representado. Muito raramente eram ouvidas as opiniões de especialistas na área que não vivenciaram o fato ou a opinião de pessoas desvinculadas da imediaticidade do acontecimento (um povo-fala, por exemplo). A dimensão da experiência, assim como no caso dos repórteres, era fundamental para que uma fonte figurasse nas páginas de *O Cruzeiro*.

Curiosamente, embora autônomas, as vozes das fontes não eram muito numerosas em suas reportagens. Eram raras as ocasiões em que eram ouvidas mais de uma ou duas fontes nas matérias de *O Cruzeiro*.

A segunda razão para a adoção dessa nomenclatura diz respeito ao fato de que ela explicita um paralelo que é possível traçar entre a voz do repórter e a voz da fonte (ambos enquanto actantes narrativos), na medida em que as duas estão interconectadas, justamente, em função da experiência que partilham diante do acontecimento. Embora elas não necessariamente precisem assumir a mesma posição ou opinião acerca do fato, as duas vozes dividem uma vivência e, mais do que isso, passam a compartilhar a função testemunhal.

Eis a grande novidade, portanto, trazida por esse novo regime de narração da reportagem em revista: a função testemunhal deixa de ser monopólio do repórter e passa a ser partilhada por outras testemunhas que estão inseridas em um mesmo campo experiencial.

Neste ponto, poder-se-ia argumentar que o código experiencial em terceira pessoa articulado pela *O Cruzeiro* seria similar ao código protocolar, muito utilizado na *Revista da Semana.* Isso porque o código protocolar, de uma maneira geral, também corresponderia à inserção dessas outras vozes testemunhais na narrativa, na medida em que (1) nas modalidades de transcrição de discursos não é o repórter que assume o dito e, sim, o próprio orador, de modo que a sua voz é autonomizada da voz do jornalista e (2) ambos estão inseridos em um mesmo campo de acontecimento, partilhando uma experiência em comum.

Embora seja possível, de fato, atribuir essas características ao código protocolar, é necessário notar que, contudo, esse código não abala o monopólio da função testemunhal por parte do repórter. E isso se dá na medida em que, na articulação narrativa do código protocolar, o ponto de vista assumido por ele é a de um narrador-observador-câmera que cria um efeito de sentido de que ele apenas registraria um acontecimento que qualquer um dos presentes também poderia registrar. Ao transcrever um discurso proferido, a voz da testemunha simplesmente não pode ser autonomizada da voz do repórter, uma vez que temos acesso apenas ao que esse repórter-câmera decide "gravar" sem que haja, de fato, o estabelecimento de uma relação entre o repórter e a fonte. A fala da fonte é dependente desse repórter que transcreve.

Em outros termos, o código protocolar, na dicotomia entre o mostrar e o dizer, não consegue se desvincular do polo do mostrar – mesmo diante da transcrição explícita da fala –, uma vez que a autonomia do orador, na narrativa, é apenas aparente, na medida em que não existe uma esfera de interrelação experiencial entre os dois testemunhantes. Não há, nem ao menos enquanto simulação, a instauração de uma situação dialogal entre o repórter e a fonte, o que impede, portanto, que a fala do outro seja inserida como uma fala testemunhal.

Como nos lembra Ricoeur (2007, p. 173), o testemunho "só se instaura em uma situação dialogal" e isso na medida em que "é diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido, eventualmente como ator ou como vítima, mas, no momento do testemunho, na posição de um terceiro com relação a todos os protagonistas da ação". Essa esfera de interrelação é necessária, pois, "essa estrutura dialogal do testemunho ressalta de imediato sua dimensão fiduciária: a testemunha pede que lhe deem crédito".

O código experiencial em terceira pessoa se institui de uma forma diferente do código protocolar, portanto, na medida em que o seu engendramento se dá em um campo de *troca* entre o repórter e a fonte – mesmo que seja uma troca, em grande medida, apenas encenada. Nesse ponto, é interessante notar que a necessidade dessa encenação da troca testemunha mesmo uma perda no valor de fiador da fala do outro que o repórter (enquanto actante narrativo) assumira no início do século XX. Esse código é construído a partir da *relação* que é estabelecida entre esses dois actantes autônomos – relação esta que, em última medida é a condição para o compartilhamento da função testemunhal.

Uma vez isso posto, por código experiencial em terceira pessoa, portanto, iremos nos referir a um significante da narração a partir do qual uma fonte assume o dito e opera a divisão da função testemunhal com o repórter, na medida em que compartilha com ele uma experiência em torno de um acontecimento.

Em todas as matérias citadas anteriormente neste capítulo, como uma espécie de duplicidade, há sempre outras vozes testemunhais que também compõem a narrativa, dos quais citaremos alguns casos. Na reportagem sobre Mistinguette, por exemplo, a fala do repórter é entrecortada pelo próprio depoimento da artista:

> - Todos pensam que esse rapaz se casará comigo pelo dinheiro que possuo. Não é verdade.
> Numa longa baforada, explica:
> - Nunca lhe dei um franco.
> - Ele a ama?
> - Não.
> - Então...
> - Sei o que estás pensando, amigo. (...) Se Cozenso não me ama, se não leva meu dinheiro, por que está aqui? Por um motivo simples: o homem quer cartaz. Aliás, todos os homens querem cartaz. Avalie quanto vale para Cozenso a publicidade gratuita: "- Fulano de tal vai se casar com Mistinguette". Ele é um compositor de músicas populares. Está ouvindo esse fox horrível? É dele. Depois que se espalhou a notícia, os diretores aceitam suas drogas e ele é um camarada feliz. Apenas tem por obrigação portar-se condignamente para não manchar minha reputação nem lançar-me ao ridículo.
> - Um bom moço, ele deve ser (O CRUZEIRO, 23/11/1946).

Na reportagem sobre Kubitschek, feita por Carlos Castelo Branco, não é o repórter quem relata o que o presidente disse, como comumente aconteceria nas reportagens da *Revista da Semana*. É a sua voz que se impõe sobre a narrativa:

> Voltamos por um instante ao "continuísmo" e lembramos ao Presidente que, embora ele atribua a manobras adversárias os rumores sobre sua continuação, há muitos de seus correligionários e admiradores que pensam a sério na sua continuação.
> - Com meu consentimento - disse - ninguém falará nesse assunto. Não autorizei ninguém a tomar iniciativa nesse sentido e desautorizarei qualquer iniciativa que surgir.
> - Acredita na vitória do Marechal Lott?
> - Acredito.
> - Qual sua opinião pessoal sobre o Senhor Jânio Quadros?
> - Em entrevista em Belo Horizonte, respondi a pergunta semelhante. A minha convivência com o Sr. Jânio Quadros, enquanto ele foi governador de São Paulo, foi da maior cordialidade e ele procedeu sempre para comigo de maneira correta, durante todo aquele período (O CRUZEIRO, 02/04/1960).

A inserção da voz de outras testemunhas toma a forma, em *O Cruzeiro*, de uma hibridização entre a entrevista e a reportagem, na medida em que longos trechos da interação repórter-testemunha são inseridos no meio do texto da matéria. O uso da entrevista, notavelmente superior em número do que nas décadas anteriores, não está autonomizado, dentro das páginas da revista, da finalidade mais ampla da reportagem.

Na matéria sobre o educandário para crianças com hanseníase, o repórter Luciano Carneiro não deixa de ouvir o testemunho da professora do instituto, quando ela diz que "- Só podemos ensinar uma criança a cuidar de si mesma se permitirmos que ela o tente. Os erros que ela cometer cimentarão o seu aprendizado na vida" (O CRUZEIRO 24/10/1959).

Em outra, sobre o ouro do Brasil, o bancário que acompanhava os dois repórteres diz: "Há trinta e três anos estou aqui. Há dezoito anos chefio a tesouraria. E não me recordo de pés estranhos atravessando a fronteira que é esta porta, a fronteira do ouro. Vocês não são apenas os primeiros: são absolutamente os primeiros" (CRUZEIRO, 27/01/1951).

A fala de especialistas não é subtraída de *O Cruzeiro*. A questão é que, normalmente, esses especialistas, exerciam a dupla função actancial de testemunha e de voz de autoridade. Em uma reportagem sobre o caso de uma mulher que dormia há dois anos ininterruptos, não é o repórter Ivar Feijó quem dá o diagnóstico. Mesmo que o texto esteja repleto de suas impressões pessoais, é o médico da vítima que nos informa sobre o ocorrido:

> O Dr. Ascêncio Garcia Lopes, que se encontrava na Rua Minas Gerais n.º 1492, onde reside a família de Leci, quando lá estivemos, disse-nos: - O quadro

> clínico orientava-se inicialmente para o diagnóstico de encefalite, ou então, de tumor cerebral. A paciente foi enviada a São Paulo, a um neurologista que, diante de exames subsidiários, confirmou a segunda hipótese diagnóstica, das mais pessimistas (O CRUZEIRO, 26/03/1960).

Na reportagem sobre os discos voadores, é ao coronel Adil, da FAB, que é dada a fala:

> Você se lembra, Martins, que algumas pessoas declararam ter visto homens jogando um disco para o ar e fotografando? Realmente eles viram este disco que aqui está, mas nós sabemos que não foi jogado por vocês, porque ele foi jogado por nós da FAB, que nos dias seguintes ao fato fomos para o local fazer minuciosos estudos em torno das suas fotografias. Inclusive andamos jogando este disco para o ar, numa tentativa de reproduzir uma sequência como a de vocês (O CRUZEIRO, 31/10/1959).

Em todos esses trechos fica bastante claro o modo como o repórter divide a experiência e a função testemunhal com as próprias fontes – mesmo que essas fontes, muitas vezes, como os exemplos deixam claro, reforcem a própria autoridade narrativa do jornalista.

Na reportagem sobre os quadrigêmeos, João Lima, um dos vizinhos das crianças, é quem toma a palavra do repórter: "João Lima dissera ainda: 'No meu tempo, não havia essa história de tanto remédio e vivia-se mais. Deixem as crianças em paz. Elas querem é viver lá mesmo, tomando banho no rio e mamando o leite da mãe delas" (O CRUZEIRO, 15/03/1958). Já na reportagem sobre uma italiana cega que, momentaneamente, teria voltado a enxergar durante um encontro com o Papa, é uma moça de sua família quem testemunha: "Coitada, fazia 14 anos que ela estava lutando para ir a Roma, tomar a benção do Papa. Para isso, fez sacrifícios e promessas. Muitas promessas. Promessa de andar só vestida de branco, promessa de ter sempre um rosário à cintura (...). Não tinha jeito de convencê-la de que andar assim não ficava bem, mas eram as suas promessas, pronto, acabou-se" (O CRUZEIRO, 02/09/1967).

Outra forma comumente adotada pela revista para dar vazão a essas vozes era convidar a própria testemunha para escrever o seu relato. Só para citar alguns exemplos pontuais, a edição de 29/08/1959 trazia um perfil da atriz Sophia Loren escrito por ela mesma. Em 10 de Outubro do mesmo ano, era a filha de Jorge Amado, Paloma, quem contava a sua história:

> **Identidade**
> Meu nome é Paloma. Se não me conhece, devo dizer que nasci em 19 de agosto de 1951. Curso, como toda menina de minha idade, o segundo ano da Escola Marechal Trompowski. Mas se quiserem saber mesmo a respeito de dança, devo dizer que aprendo "ballet" na Academia de Ballet Leda Yuqui. Mas não tenho muito jeito...
> Gosto muito de dançar. E, mais ainda do que a dança, adoro ouvir histórias.
> **Minhas preferências**
> Fico doida quando ouço histórias. Meu pai inventa uma porção delas e nunca são parecidas. No fim de cada uma, pergunto sempre:
> - É verdade?
> Não me responde. Admirar mesmo, eu só admiro o meu irmão João. Ele é o tal. Mas também já é muito velho. Imagine que já tem 11 anos de idade. Para mim, João é o maior poeta do mundo. Os versos que ele faz são infernais. Quando me fazem uma pergunta muito difícil vou logo dizendo:
> - Eu não sei não, mas João sabe.

Os exemplos citados deixam entrever a autonomização da voz da fonte em relação à voz do repórter nas narrativas de *O Cruzeiro*. Diferentemente das reportagens estudadas na *Revista da Semana*, são as fontes que assumem o próprio dito, sem a necessidade de um repórter que funcione como lastro de sua autenticidade.

Isso tem consequências importantes no que se refere à imputação de uma fala. A responsabilidade pelo dito passa a ser atribuída à própria fonte o que implica, de um lado, em uma perda do valor do repórter enquanto fiador da fala outro e, de outro, à responsabilização desse outro pelo seu próprio dito, livrando o repórter da abonação desse outro quanto ao seu enunciado. Se é o outro quem diz, é ele quem deve responder pelas consequências do dito.

Mais importante do que isso, contudo, é o fato de que é apenas enquanto fala autonomizada que a voz da fonte pode se afirmar enquanto uma voz que atende à função testemunhal.

Tal como definido por Ricoeur (2007, p. 172), o testemunho só pode ser concebido a partir (1) da declaração pela experiência de seu autor – uma vez que se a própria narração "não fizer menção à implicação do narrador, limitar-se-ia a uma simples informação" e não a um testemunho, pois a cena narraria a si mesma – e; (2) do acoplamento disso "com a autodesignação do sujeito que testemunha", pois "deste acoplamento [entre a asserção da realidade e o autonomeação de quem faz o testemunho] procede a sua fórmula típica: eu estava lá".

No que diz respeito a esse segundo aspecto, é importante enfatizar que, em sua definição, é a própria testemunha que se declara enquanto tal. Ela se nomeia enquanto

testemunha. Para Ricoeur (2007, p. 172), há “um triplo dêitico que pontua essa autodesignação: a primeira pessoa do singular, o tempo passado do verbo e a menção ao lá em relação ao aqui”.

Ora, enquanto a voz da fonte ainda se apresentava como uma voz acoplada à voz do jornalista, não era possível a efetivação desse segundo aspecto da função testemunhal para ela. O lastro fornecido pela voz do jornalista, enquanto actante, para todas as demais fontes de informação do texto eclipsava as possiblidades de autonomeação (enquanto instrumento discursivo) dos demais personagens que participavam da estória, descaracterizando as fontes em seu papel testemunhal.

É nesse sentido que podemos dizer que, nas reportagens da *Revista da Semana*, era o repórter quem monopolizava a função testemunhal, mesmo diante de outras fontes presentes no texto.

A assunção do código experiencial em terceira pessoa é o elemento estético que permite, enquanto instrumento narrativo, que a voz da fonte passe por esse processo de autonomeação. No que se refere às reportagens jornalísticas em revista, portanto, é apenas quando essa voz da fonte é posta em uma esfera distinta e autonomizada da voz do repórter na narrativa (e, portanto, se torna imputável) que ela pode cumprir uma função testemunhal, diferentemente do que era praticado até então.

Nas reportagens de O Cruzeiro, portanto, podemos dizer que a função testemunhal do repórter (enquanto estratégia de referencialidade e função de verdade) passa, efetivamente, a ser partilhada com outros actantes narrativos. Não é mais o repórter que tem os privilégios exclusivos da função testemunhal: a partir da assunção do código experiencial em terceira pessoa, outras vozes são ouvidas na narrativa e outros atores passam a exercer o testemunho enquanto ato.

O código experiencial em terceira pessoa traz para a narrativa jornalística, de fato, a estética da profusão do ponto de vista, definida por Mesnard (2005, p. 175), como uma técnica comum à literatura e às artes visuais que permite representar o modo como alguém viu algo, de onde ele o viu e como ele o viu. Se antes ela estava calcada apenas na figura do repórter, há o desdobramento do ponto de vista em direção a outros testemunhantes (que, agora, podem ser definidos como tais). Mesmo enquanto encenação narrativa ou como pura estratégia retórica, a partir dos anos 40, de fato, é possível observar uma maior preocupação jornalística com a perspectiva das outras testemunhas, mesmo diante de um fortalecimento um tanto paradoxal da função

testemunhal do próprio repórter (como exposto no código experiencial em primeira pessoa).

A principal problemática trazida pelo testemunho, para Dulong (1998), é justamente o fato de que "a narrativa é factualizada pela presença de seu narrador em relação ao evento reportado". Isso pode ser interpretado no sentido de que é o próprio corpo da testemunha que funciona como uma espécie de presentificação do acontecimento em torno do qual ela testemunha, funcionando como garantia imaginária da verdade do relato.

É justamente em torno desse modelo imaginário de verdade que se ancoram as reportagens de *O Cruzeiro*. Seja através do testemunho do repórter, seja através do confronto com outros pontos de vista, é a função testemunhal que fornece o substrato para o cumprimento imaginário de uma função de verdade no relato.

A partir da inserção da fonte como testemunha, com o uso do código experiencial em terceira pessoa, há o aprofundamento de uma estratégia a partir da qual "o 'declarar-se participante' (...) constitui o processo de 'factualização', enquanto estratégia que identifica o relato jornalístico a um mundo de acontecimentos preexistentes à imprensa, ao expor fontes-testemunhas cuja 'corporalidade do discurso cria uma ponte com o acontecimento" (GRILLO, 2004, p. 110).

A confiabilidade do relato, sob essa perspectiva, se desloca da corporalidade do repórter e passa a ser dividida com outras testemunhas que também passam a servir como lastro de veracidade em torno do narrado.

6.3.3. O código biográfico: a historicização do personagem

A valorização da voz de outras testemunhas na narrativa jornalística e a divisão da função testemunhal entre o repórter e as fontes é acompanhada, em *O Cruzeiro*, pelo aprofundamento na construção dos personagens. A relação que a reportagem funda com as outras falas se desdobra em uma apresentação mais rigorosa e detalhada das testemunhas e, se comparadas com as matérias presentes na *Revista da Semana*, é possível observar que os personagens ganham uma historicidade que, até então, era raramente utilizada nas estórias contadas pelos jornalistas de revista.

Há, em relação ao período anterior, uma descrição mais pormenorizada do personagem que detém a fala, bem como uma preocupação maior em relacionar o instante presente no qual esse personagem está inserido (e que é objeto do relato) a um

passado que ajudaria a entendê-lo, fornecendo pistas e informações para a montagem de uma imagem mais completa acerca desse testemunhante.

A esses momentos em que a ação da estória é interrompida para que haja a descrição pormenorizada de um personagem, chamaremos *código biográfico*.

Para que possamos entender o movimento de aprofundamento na descrição das personagens em relação ao período anterior, é interessante analisarmos, por um momento, como se processava a inserção dos personagens nas narrativas da *Revista da Semana* para efeitos de comparação. De uma maneira geral, podemos dizer que, nas primeiras décadas do século XX, a narrativa jornalística em revista articulava personagens cuja história de vida ou cujos traços de personalidade importavam muito pouco.

Na *Revista da Semana*, de fato, a descrição dos personagens comumente se limitava a um enquadramento do tempo presente – ou porque essas personalidades já eram grandes conhecidas do público ou porque se considerava que isso não era relevante para a estória que estava sendo contada.

Vejamos alguns exemplos colhidos entre as próprias reportagens que citamos no capítulo anterior. Na reportagem "A caminho do polo", que versava sobre a grande viagem que o capitão Ernest Shakleton faria a bordo do navio Quest, os leitores são apresentados a uma série de impressões do repórter que, sem dúvida, ajudam na formação de uma imagem acerca do líder da viagem. Comenta-se, por exemplo, que Shakleton era "o navegante que vencera mares sulcados por impetuosas correntes e cheios de formidáveis montanhas de gelo; o destemido pioneiro das regiões polares, onde apenas vivem focas e pinguins e cuja topografia, de uma hora para outra, inteiramente se transforma debaixo das tempestades de neve" (REVISTA DA SEMANA, 17/12/1921). Não há, no entanto, nenhuma descrição acerca do passado de Shakleton. Os leitores não são informados acerca de sua origem familiar e nem ao menos de suas viagens anteriores. Todo o relato se concentra em torno da viagem presente, sem que elementos muito comumente encontrados em reportagens atuais (sua vida pregressa, passagens significativas de seu passado ou aspectos da formação de sua personalidade) sejam sequer mencionados.

Trata-se de um tipo de enquadramento que é sistematicamente repetido em outras reportagens da *Revista da Semana*.

Na reportagem já citada sobre o hospital do Dr. Penido Burnier não são exploradas a formação do médico ou o surgimento de seu interesse pelo local, de forma que o delineamento de seu perfil se limita às informações circunscritas ao momento noticiado. Nem mesmo nas reportagens sobre assassinatos a índole dos assassinos era explorada a partir de seus atos pregressos. Na reportagem sobre o assassinato de Irene de Freitas, por exemplo, há o delineamento de vários traços de caráter dos envolvidos no caso (a referência ao alcoolismo, à pobreza e à certa frieza nas ações), mas não encontramos referências à infância ou à formação de vida dos personagens.

Embora possamos dizer que já havia, de forma clara, o delineamento de um perfil em todas essas reportagens, tudo seguia estritamente a lógica da imediaticidade das impressões do repórter. Os dados biográficos dos personagens não faziam parte do relato, de forma que eles eram sempre retratados sob a ótica do presente, mostrando uma articulação do sensível, na *Revista da Semana*, diversa da explorada pelas revistas atuais.

Esse procedimento fica ainda mais claro a partir das fotorreportagens que a *Revista da Semana* publicava. Todas as ilustrações sempre vinham acompanhadas de uma legenda indicativa. Os textos que as compunham, contudo, se limitavam a desfilar os nomes dos presentes nas fotos ou, no máximo, a indicar o contexto a que se referiam, sem a pormenorização de nenhuma informação que pudesse acrescentar profundidade aos retratados.

Em uma fotorreportagem acerca da posse do presidente Arthur Bernardes, por exemplo, as legendas indicavam apenas coisas como:

> Ao alto: o secretário do Congresso Nacional lendo os artigos do regimento relativos à Cerimônia do Chefe de Estado.
> Ao centro: os senadores e deputados que assistiram à solenidade, reunidos no Recinto da Câmara Federal.
> Em baixo: os Srs. Presidente e Vice-presidente da República, depois de empossados nos respectivos mandatos, deixando o Congresso Nacional, provisoriamente instalado na Biblioteca do Rio de Janeiro (REVISTA DA SEMANA, 30/12/1922).

Trata-se de uma estrutura que se repetia em todas as fotorreportagens publicadas pela *Revista da Semana* e que supunha uma grande familiaridade dos leitores com as pessoas retratadas – uma vez que não eram fornecidas informações que ajudassem a posicioná-las no contexto cultural da época.

Em contraste com essas configurações, as reportagens de *O Cruzeiro* são normalmente acompanhadas de uma detalhada descrição dos personagens que figuram em seus textos. A importância dada à fala do personagem-testemunha é acompanhada por uma enunciação de sua importância enquanto agente da estória no discurso – e essa valorização toma a forma de um aprofundamento na maneira como essa personagem era apresentada ao leitor, com a exploração de dados relevantes sobre o seu passado, bem como passagens curiosas de sua vida. A personagem, de uma maneira geral, se liberta da imediaticidade do evento noticiado e ganha historicidade.

Por código biográfico, portanto, iremos nos referir a um código padrão de narração a partir do qual um personagem é apresentado na narrativa a partir da descrição de sua vida pregressa e de aspectos de sua personalidade que enquadram o modo como ele deve ser visto na trama mais ampla da estória que está sendo contada. Ele diz respeito a um tipo de tratamento do personagem a partir do qual o repórter (enquanto narrador) destaca aspectos da vida do retratado não necessariamente vinculados ao tema da reportagem, mas que compõem com ela uma imagem em torno do narrado, aprofundando os conhecimentos do leitor em torno da pessoa que divide com o jornalista a função testemunhal.

As problemáticas presentes nos relatos biográficos em geral – tal como nos adverte Bourdieu (1996, p. 185) acerca da ilusão biográfica enquanto mecanismo narrativo que subverte o contingente e transforma uma história de vida em um "relato coerente de uma sequência de acontecimentos, com significado e direção" –, obviamente, também estão inscritas nas articulações do código biográfico, de forma que é possível observar mesmo uma complexificação da narrativa jornalística a partir da assunção desses outros códigos padrões de narração.

Os perfis escritos por *O Cruzeiro* são mesmo marcas de sua atuação na imprensa e alguns autores, como Boas (2002, p. 96), afirmam que essa publicação (ao lado da revista *Realidade*) pode ser considerada como "difusora máxima dessa modalidade de jornalismo no país". Embora essas duas publicações não sejam criadoras desse gênero do discurso, elas exploraram de forma sistemática as suas potencialidades, de forma que era prática comum para os jornalistas desse período o delineamento de uma tentativa de humanização da notícia – aspecto, em grande medida, raro nas revistas do período anterior.

Era esse o parâmetro que, de uma maneira geral, passou a funcionar como um aspecto determinante acerca do modo como uma boa estória deveria ser contada.

Tendo em vista esse objetivo, esses repórteres "podiam mesclar informações sobre o cotidiano, projetos e obras do sujeito; e opiniões deste sobre temas contemporâneos como fama, sexo, família, drogas, dinheiro, lazer e política. Ideias e empatias coexistiam em nome de captar o passado e o presente do personagem" (BOAS, 2002, p. 96).

São vários os trechos que exemplificam esse aprofundamento no tratamento das personagens nas reportagens de *O Cruzeiro*.

Em um perfil sobre Gilda Lopes, a sua trajetória é resgatada nos seguintes termos:

> Em 1950, um dos maiores brotos que já circularam pela famosa Rua da Praia, Gilda Lopes, quis ser Rainha dos Estudantes Gaúchos. Foi. E eles ficaram tão entusiasmados que quiseram, por sua vez, que ela fosse "Miss" Porto Alegre nesse ano. Gilda tinha, porém, 15 anos e, pelo regulamento, não poderia tirar o primeiro lugar. Conquistou um mais do que honroso 2.º posto. Alguns anos mais tarde, Gilda quis ir à Itália. Foi. Ganhou uma média de 3 serenatas por cidade que visitou (O CRUZEIRO, 16/01/1960).

Já em uma reportagem sobre Juscelino Kubitschek, escrita em 1951, o repórter José Guilherme Mendes descreve que:

> Fisicamente, o Sr. Kubitschek tem algo de um jogador de futebol; não aparenta sua idade e caminha com o balanceado de um verdadeiro craque da pelota. Politicamente, o novo governador mineiro lembra, algumas vezes, o Sr. Adhemar de Barros. Em Belo Horizonte – hoje o núcleo principal de seu prestígio – o Sr. Juscelino Kubitschek conta com admiradores que vão desde os mais humildes e bravos trabalhadores aos mais inúteis e irresponsáveis moços ricos: àqueles sabe falar e com estes sabe conviver. (...) Para se conhecer melhor o homem, nada como a história de sua vida. Na cidade mineira de Diamantina nascia, há pouco mais de quarenta anos, aquele que dentro de poucos dias deverá assumir o governo de Minas Gerais (...) (O CRUZEIRO, 27/01/1951).

A história de vida da mulher branca que virou índia também é bastante explorada (mesmo depois das três páginas em que acompanhamos a jornada do repórter):

> Norma Iracema da Cunha. Vinte e três anos. Professora normalista, nascida em Belém do Pará. Casou-se na terra natal em 1947, vinte e quatro dias depois

> perdeu o marido. Desgostosa, abandonou Belém e rumou para o Território do Guaporé. Permaneceu dois anos em Porto Velho, trabalhando na Divisão de Educação. Conheceu a família José Bezerra de Barros, pernambucano de Guaranhuns, proprietário do seringal Santa Maria (...). Transferiu-se para a selva. Fora buscar, num ambiente bárbaro, lenitivo para a sua tragédia civilizada (O CRUZEIRO, 27/01/1951).

Diferentemente dos perfis delineados pela *Revista da Semana*, os exemplos citados deixam claro o modo como o personagem, em *O Cruzeiro*, ganha profundidade, na medida em que a sua descrição se liberta dos limites temporais envolvidos no acontecimento noticiado e ganha uma dimensão histórica com a exploração de um passado biográfico que funciona, ao mesmo tempo, como delineador de um caráter para o personagem retratado e como um modelo de semantização (e enquadramento) para o presente descrito.

Além da óbvia valorização do personagem enquanto actante narrativo e do ganho de legitimidade obtido por ele enquanto uma testemunha que carrega uma função de verdade – que se articula em conjunto com o código experiencial em terceira pessoa e *determina mesmo novos padrões em torno de como uma boa estória deveria ser contada* – há uma outra implicação no código biográfico que deve ser discutida e que deixa entrever diferenças significativas nas estratégias de semantização das duas revistas. Trata-se da dimensão de especulação em relação às *competências culturais do leitor* nesses dois registros históricos da reportagem em revista. Vejamos por que.

Os modelos de projeção do leitor, para Motta (2005, p. 07), são mecanismos que não devem ser ignorados na análise da construção dos personagens pela imprensa. E isso na medida em que há mesmo uma ambivalência fundante nos perfis jornalísticos, uma vez que, mesmo diante do esforço do repórter em construir um personagem tal e qual a sua vontade, as memórias e projeções do leitor intervém nessa construção, engendrando "também imagens de heróis e vilões no ato de relação comunicativa". Nesse sentido, "a personagem constitui uma construção não apenas do texto, mas igualmente uma reconstrução do receptor".

Nesses termos, o significado que será dado ao personagem na narrativa jornalística possui limites restritivos muito mais estreitos dos que os implicados em uma estória ficcional, uma vez que o sentido da notícia depende, fundamentalmente, de um âmbito relacional marcado por uma série de conhecimentos prévios por parte do leitor. "A questão mais controversa da análise da personagem jornalística refere-se, portanto,

ao fato de não ser ela uma entidade puramente ficcional e arbitrária a gosto da criação do autor como ocorre na arte, mas produto de uma narrativa fática" (MOTTA, 2005, p. 07). Nos termos propostos por Hamon (1976), a narrativa jornalística lida com personagens históricos – em oposição às personagens ficcionais, inventadas – uma vez que a sua existência é pré-existente ao acontecimento linguístico da narração.

Sob essa perspectiva, é notável o modo como a *Revista da Semana* e o *Cruzeiro* utilizam estratégias narrativas distintas para lidar com essa competência cultural do leitor que enquadra o sentido de um personagem antes mesmo de sua inserção em um relato jornalístico. O modo como cada uma delas semantiza o personagem, portanto, também é diverso.

Para que possamos discutir essa questão, contudo, é necessário, primeiramente, pensarmos em como, nas narrativas em geral, o mecanismo de atribuição de sentido a um personagem é articulado.

Nas narrativas ficcionais, o estatuto de um personagem no começo de uma narrativa é definido por Hamon (1976) como um morfema vazio, ou seja, como uma unidade mínima de significação, cujo sentido se define no desenrolar da estória. Isso implica na questão de que o personagem nunca aparece pronto dentro de uma narrativa, uma vez que o seu significado vai sendo preenchido aos poucos, acompanhando o desenvolvimento e as correlações de sentido da própria estória.

"A determinação da 'informação' da personagem, representada na cena do texto pelo nome próprio e seus substitutos, faz-se em geral progressivamente. A primeira aparição de um nome próprio (não-histórico) introduz no texto uma espécie de 'branco' semântico: quem é esse 'eu' que toma a palavra?" (HAMON, 1976, p. 91).

Os modos de preenchimento desse vazio semântico representado pelo personagem podem seguir diversas rotas de inteligibilidade e semantização, embora, no geral, eles funcionem em analogia com o modo como o próprio signo, enquanto unidade linguística, adquire sentido. E isso implica assumir que os elementos da narrativa estão compostos em um sistema interrelacionado a partir do qual cada personagem adquire sentido apenas pelo seu valor posicional em relação aos demais componentes do sistema – não apenas em relação aos demais personagens, mas também aos elementos narrativos considerados em conjunto.

"É, pois, diferencialmente, diante das outras personagens do enunciado que antes de tudo se definirá uma personagem (...). O que diferencia uma personagem P1 de uma

personagem P2 é o seu modo de relação com as outras personagens da obra, isto é, um jogo de semelhanças ou diferenças semânticas". Além disso, como os graus de motivação de significado que um autor pode atribuir a um personagem são diversos, cada elemento narrativo deve ser considerado nessa atribuição de sentido. "Podemos deparar com essa noção se examinarmos a relação que existe entre o nome de uma personagem (o seu significante: nomes próprios, comuns e substitutos diversos que lhe servem de suporte descontínuo) e a soma de informação para a qual ele aponta (o seu significado)" (HAMON, 1976, p. 99)[101]. O autor, nesse sentido, pode inserir elementos no sistema narrativo que motivem o leitor a dotar o personagem de tal ou qual sentido almejado.

Por fim, é necessário considerar também que o significado de um personagem se define a partir das redundâncias das marcas gramaticais. As descrições físicas, o ambiente em que o personagem está inserido, os objetos com os quais ele se relaciona, a referência a estórias já conhecidas, as ações não funcionais, o passado do personagem, entre outros elementos, funcionam todos como estratégias que reforçam a previsibilidade da narrativa ao enunciar redundâncias que fixam determinados sentidos para o personagem. São, portanto, elementos necessários para o preenchimento desse vazio semântico inicial característico da personagem.

Ora, de fato, muitos dos personagens nas narrativas jornalísticas não operam tal como morfemas vazios – no sentido já discutido de que, desde o início, trata-se de um personagem histórico, cuja existência é anterior ao evento narrativo da imprensa e cuja leitura está sujeita aos conhecimentos prévios do leitor e aos seus mecanismos de projeção.

Se o personagem jornalístico não pode ser visto como um morfema vazio, ele também não pode ser compreendido, tampouco, como uma entidade plena de sentido. Mesmo diante das expectativas culturais do leitor, é possível observar a utilização de determinadas estratégias de contenção narrativa, por parte dos jornalistas, para que essas

[101] Essa motivação pode alcançar diversos níveis como, por exemplo, dimensões visuais (como o I para indicar magreza e o O como seu contrário) e acústicas (como as onomatopeias). E assim, "o artigo (La Berma), a partícula (M. de... / Mme. de...), o título (o conde de...), a duplicação expressiva (Tintin / Totó), certos nomes (Phillippe, Anne...) ou apelidos (M. de Saint-N...) culturalmente valorizados funcionam como morfemas com o sentido fixo que remetem para este ou aquele conteúdo estereotipado (a nobreza de espírito, a familiaridade, a baixeza, etc.). (...) O instinto etimológico e a analogia estão na base disto, e quanto mais o relato é dirigido a um público vasto e heterogêneo, tanto mais estas diversas tendências serão utilizadas, pois é preciso assegurar a comunicação fazendo referência ao maior número possível de códigos estereotipados" (HAMON, 1976: 100).

diversas leituras do mundo presentes no polo da recepção possam ser, de certa forma, direcionadas para a obtenção de determinados efeitos de sentido.

Ainda que histórica, a personagem jornalística contém interstícios e espaços em branco que serão preenchidos apenas no ato narrativo a partir de mecanismos de semantização análogos aos previstos por Hamon no que concerne às personagens da ficção. Assim como no relato ficcional, a significação do personagem na narrativa jornalística também será atribuída a partir da posicionalidade que essa ocupa em relação aos demais actantes da narrativa, bem como a partir dos diferentes graus de motivação e de redundância que o autor utiliza para passar uma determinada imagem acerca do retratado[102].

Sob esse aspecto, uma das questões fundamentais que diferenciam o estatuto do personagem nas narrativas da *Revista da Semana* das de *O Cruzeiro* é o modo como cada uma delas convoca o saber cultural do leitor na narrativa ao deixar um espaço maior ou menor a ser preenchido durante a leitura. Essas duas experiências históricas distintas do jornalismo de revista, nesse sentido, marcam dois modos diferentes na semantização do personagem dentro da história narrativa do jornalismo de revista no que se refere ao espaço que é dado, enquanto estratégia discursiva, à liberdade de implicação do leitor no espaço narrativo.

Ora, ao engendrar um personagem cuja descrição é restrita ao espectro temporal definido pelo próprio acontecimento a que a reportagem está vinculada e pouco preocupada com o detalhamento de aspectos da personalidade do retratado, as narrativas da *Revista da Semana* utilizam poucos recursos de motivação de sentidos e redundâncias nas suas construções dos personagens. Como consequência desse posicionamento, é amplo o espaço concedido ao leitor para que ele preencha o morfema-personagem com a sua própria competência cultural prévia acerca dele.

Em outros termos, "o que não é representado no relato e pelo narrador, o é enquanto efeito do relato durante a leitura pelo narratário" (MARIN *apud* CHARTIER, 2010, p. 18).

---

[102] Em uma pesquisa anterior, notamos como os dados históricos funcionam, nas narrativas jornalísticas, como poderosos direcionadores de sentido e, portanto, como mecanismos eficazes de preenchimento do morfema-personagem nas estórias contadas pela imprensa. "Assim, uma personagem como Sarney pode ser descrita tanto como "ex-presidente da República" quanto como "apoiador do regime militar", sem que nenhuma dessas duas informações seja falsa ou necessária em uma reportagem. Escolher uma ou outra (ou as duas) depende quase sempre do tipo de estória que se conta e do tipo de discurso que se quer respaldar" (CASADEI, 2010).

Esse espaço de preenchimento cedido ao leitor a partir de sua competência cultural é muito mais restrito nos perfis narrativos de *O Cruzeiro*. À inserção de um passado ao personagem e à evocação de um número maior de informações acerca de suas preferências e características corresponde a limitação do espaço do leitor no preenchimento desses espaços vazios do morfema-personagem, na medida em que é o próprio repórter quem o faz ao utilizar estratégias discursivas diversas para a construção de motivações de sentido e de redundâncias.

Obviamente, isso está articulado enquanto efeito de sentido, ou seja, enquanto uma estratégia discursiva de limitação da interpretação do leitor e não enquanto um fato empírico. No plano da recepção, as rotas de leitura, obviamente, são sempre amplas e imprevisíveis – fato que não impede, contudo, a adoção de técnicas narrativas, por parte do emissor, que tentem limitar os sentidos.

Assim, se as narrativas da *Revista da Semana* concedem um grande espaço a ser preenchido pelo leitor acerca da significação do personagem, a inserção do código biográfico nas estórias contadas pela *O Cruzeiro* limitam as possibilidades amplas de leitura, direcionando o leitor para determinados modos de preenchimento de sentido para o personagem retratado.

A inserção do código biográfico enquanto modo padrão de narração na revista *O Cruzeiro* atesta uma experiência historicamente marcada da reportagem em revista a partir da qual, ao mesmo tempo em que há o reforço da valorização da fonte enquanto uma voz que divide com o repórter a função testemunhal, há também a permanência da presença do narrador enquanto *locus* que organiza o relato.

Em conjunto, os códigos experienciais em primeira e terceira pessoa e o código biográfico formam a matriz narrativa que irá compor as estórias contadas pela revista *O Cruzeiro* após a década de 1940.

Esses códigos padrões estarão suportados por outros recursos narrativos padrões que funcionarão como códigos padrões suplementares, tais como o código do desvendamento e o código evocativo, conforme discutiremos a seguir.

6.3.4. Código do Desvendamento: a construção da imagem de si e a novidade como descoberta

O desdobramento da função testemunhal em direção a outras fontes que compõem a narrativa não é a única diferença que podemos encontrar na experiência

histórica da reportagem em *O Cruzeiro* em relação às revistas do período anterior. Há uma rearticulação também nos códigos padrões de narração relacionados ao modo como a novidade, o furo, era demarcado em suas estórias, marcando outros registros de códigos suplementares no jornalismo em revista brasileiro.

Se a novidade sempre foi um aspecto norteador da atividade jornalística, o modo como ela era articulada à narrativa e servia aos propósitos de semantização do acontecimento conheceu diferentes estratégias ao longo da história da reportagem em revista. Trata-se mesmo de uma mudança de sentido em torno do que a palavra furo significava – o que, por sua vez, determinava o modo como os temas da revista eram escolhidos e as pautas estruturadas.

Na *Revista da Semana*, um dos desdobramentos do código autorreferencial dizia respeito ao modo como a revista construía uma imagem de si a partir da qual as novidades trazidas pela revista se articulavam sob a ótica do *exclusivo* (no sentido de que só a *Revista da Semana* teria conseguido ir a tal evento ou cobrir tal acontecimento). Nesse sentido, a revista se esforçava em mostrar, a partir de estratégias narrativas, que aquelas fotos ou reportagens foram obtidas apenas por ela, articulando uma noção de que qualquer veículo poderia cobrir o assunto tratado, mas apenas a *Revista da Semana* possuía aquele ângulo ou aquele enquadramento específico.

O modo como a novidade era vendida em *O Cruzeiro* – e, portanto, a maneira como o novo e o furo eram materializados enquanto elemento narrativo – era um tanto diversa. A ênfase não estava mais posta do lado da *exclusividade*, mas sim, fora realocada para a questão da *descoberta*. Mais especificamente, da descoberta de elementos culturais de um Brasil inusitado.

Em uma reportagem sobre o modo como o ouro que serve de lastro à moeda brasileira era armazenado, o texto dizia "dois repórteres desvendam: o segredo do ouro do Brasil. Numa audaciosa incursão ao interior das caixas fortes do Banco do Brasil, *O Cruzeiro* fotografa e revela os mais ocultos e bem guardados tesouros deste país" (O CRUZEIRO, 27/01/1951). Em uma reportagem sobre uma mulher que largou a vida na cidade para viver em meio aos Índios, *O Cruzeiro* diz que está "desvendando um dos mistérios mais fascinantes da selva amazônica" (O CRUZEIRO, 27/01/1951). Na famosa reportagem em que Jean Manzon e David Nasser visitam os índios xavantes, eles anunciam "fotos jamais vistas de selvagens atacando a flechadas e golpes de borduna, a poucos metros de distância, um avião" (O CRUZEIRO, 24/06/1944).

Até mesmo uma coluna sobre História chamava-se "Segredos e Revelações da História do Brasil".

A esses momentos da narrativa em que a trama principal é entrecortada por uma explicitação da imagem de si construída pela revista e marcada pela ótica da novidade e da descoberta, daremos o nome de *código do desvendamento*. Diferentemente das revistas das épocas anteriores, o furo não estava mais apenas relacionado a uma exclusividade de enquadramento, mas sim, à descoberta de aspectos curiosos e inusitados apresentados como inéditos na imprensa nacional.

De fato, muitas das pautas que figuravam em *O Cruzeiro* se articulavam em torno de temas que não eram comumente retratados por publicações do período anterior e que buscavam, de uma maneira geral, revelar um Brasil pouco representado. Daí a grande quantidade de reportagens que se embrenhavam para o interior do país e para localidades deslocadas dos grandes centros. Mais do que mostrar a exclusividade de um enquadramento, *O Cruzeiro* estava preocupado em *descobrir* um Brasil novo[103].

Em um estudo sobre as temáticas retratadas pela revista durante os anos 40 e 50, Helouise Costa (2005) aponta a alteridade como um eixo norteador das escolhas de pauta de *O Cruzeiro*. "Naquele momento o Outro podia se materializar em diferentes tipos considerados desviantes – no doente, no louco, no presidiário, no negro, no índio, no malandro, no comunista e no estrangeiro – todos eles transformados em personagens de reportagens ilustradas de cunho sensacionalista".

A descoberta de um novo Brasil, marcado pela alteridade, era uma das características da imagem de si construída pela revista *O Cruzeiro* e que se manifestava, em contornos nítidos, na narrativa, na assunção do código do desvendamento.

Esse posicionamento deve ser inserido no próprio clima intelectual em que a revista está inserida, uma vez que, nas décadas de 1940 e 1950 é possível observar uma série de movimentos culturais que buscam um novo sentido em torno do *nacional* a partir de uma valorização das particularidades regionalistas do país e de uma ênfase na questão do popular. Trata-se da época que marca o início do cinema novo e do teatro de arena. Na literatura, temos o auge do romance regionalista com autores como Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Guimarães Rosa e Rachel de Queiroz – esta, por sua vez, colabora assídua de *O Cruzeiro*.

[103] Como destaca Fraga (2008, p. 05), "*O Cruzeiro* não deixava de exaltar em muitos de seus textos um claro discurso de valorização do Brasil e de sua gente. Alinhava-se dessa forma à perspectiva sociológica emanada da obra de Gilberto Freyre, procurando em nosso *melting-pot* aspectos de positividade".

A efervescência cultural dos anos 40 e 50, do qual a revista não pôde se subtrair, acabou por engendrar uma imagem de si a partir do qual a modernidade combinava-se com a tentativa de desvendar esse Brasil não representado. E é nos momentos de autovalorização da reportagem, tal como o engendrado pelo código do desvendamento, que essa busca por esse novo Brasil descoberto se torna mais nítida na narrativa.

6.3.5. O código evocativo: a implicação do leitor na narrativa

Lodge (2010, p. 89) chama a atenção para o fato de que toda narrativa "precisa de um narrador, por mais impessoal que seja, mas não necessariamente de um narratário". Entendido enquanto "qualquer evocação ou substituto ao leitor dentro do próprio texto"[104], o narratário é mesmo um "artifício retórico, uma forma de controlar e complicar as respostas do leitor real, que permanece fora do texto".

Uma das características das reportagens de *O Cruzeiro* é o fato de que, constantemente, elas faziam remissão a essa figura do narratário, inserindo o próprio leitor, enquanto actante, dentro das malhas narrativas do texto, como forma de criar aproximação e empatia com o leitor empírico. A esse mecanismo a partir do qual a reportagem convoca o leitor na narrativa, inserindo-o no relato, daremos o nome de *código evocativo*.

Por este termo, portanto, faremos remissão a um código padrão de narração a partir do qual há a interrupção da estória contada para a simulação de um leitor dentro da própria narrativa. Mais precisamente, quando há a inserção de um *narratário interpelado*, definido por Jouve (2002, p. 41) como "esse leitor anônimo, sem verdadeira identidade, interpelado pelo narrador durante a narrativa".

São diversos os exemplos de uso do código evocativo que podemos colher nas matérias de *O Cruzeiro*.

Em sua reportagem sobre Mistinguette, Jean Manzon se pergunta: "Preciso dizer quem é Mistinguette? Aos leitores adolescentes, talvez" (O CRUZEIRO, 23/11/1946).

Já Edgar Morel insere o leitor no drama dos cortadores de cana com os seguintes termos em sua matéria:

---

[104] "Pode apresentar-se de modo casual, como na conhecida apóstrofe dos romancistas vitorianos, "Caro leitor", ou mais elaborado (...). Ítalo Calvino começa seu *Se um viajante numa noite de inverno* exortando o leitor a entrar num clima receptivo: 'Relaxe. Concentre-se. Não pense em nada. Deixe que o mundo ao redor desapareça. É melhor fechar a porta; a TV fica sempre ligada no outro cômodo" (LODGE, 2010, p. 90).

> O leitor, como todo cidadão civilizado, vive às voltas com as filas de leite, carne, pão, banha, fósforo, açúcar e deve ter um cupom de racionamento, pelo qual tem direito de comer um quilo de açúcar, em cada 15 dias. Saiba, então, que só em Campos, às portas da Capital Federal, por falta de transportes, estão armazenados mais de um milhão de sacas de açúcar, pois o único meio de condução viável é o ferroviário e a Leopoldina Railway, este ano, principalmente, não tem podido atender as necessidades da exportação (O CRUZEIRO, 23/11/1946).

Em uma reportagem sobre delinquência juvenil – mais especificamente sobre grupos de jovens que praticavam a curra – a implicação do leitor na narrativa feita por David Nasser ganha tons ameaçadores: "Comece a luta dentro de sua casa. Chame as suas filhas, os seus filhos, toda a família, para uma conversa, e diga-lhes que não esperem muito senão de si mesmos". E conclui, no fim da reportagem, "como poderá ser, amanhã, a vossa filha" (O CRUZEIRO, 30/05/1959).

No ano seguinte, em uma outra reportagem sobre o mesmo tema, coloca-se que "de agora em diante, as mães de família devem ensinar a suas filhas a arte de manusear revólveres, porque só assim poderão fazer justiça aos Ronaldos que andam soltos por aí - e que, de agora em diante, hão de proliferar como erva daninha" (O CRUZEIRO, 02/04/1960).

Em uma reportagem sobre a queda de João Goulart, Nilo de Oliveira anuncia que "Simplicidade e franqueza, às vezes rude, é o que os leitores vão encontrar em "Sexta-Feira 13", relato dos acontecimentos que precederam a deposição de Jango" (O CRUZEIRO, 04/07/1964).

A remissão ao leitor não era uma exclusividade ou uma invenção de *O Cruzeiro*. Mesmo na *Revista da Semana* é possível encontrar momentos em que isso acontecia. Há de se notar, no entanto, que esse era um procedimento esporádico, mais vinculado a um estilo pessoal do repórter do que a um código padrão de narração. A novidade trazida por *O Cruzeiro* é, justamente, a implicação do leitor na narrativa enquanto regra, enquanto significante estruturante do relato. Em outros termos, como um código padrão de narração.

6.4. A Descaracterização dos Códigos Narrativos de *O Cruzeiro* nos anos 60

O estudo da história da narrativa da revista *O Cruzeiro* a partir dos códigos padrões de narração materializados em suas reportagens mostra uma publicação que participou de diferentes experiências históricas da reportagem em revista no jornalismo

brasileiro. A sua trajetória expõe as mudanças de valores em torno dos quais os jornalistas davam sentido ao termo “contar uma boa estória”, bem como a hierarquização dos modos socialmente reconhecidos a partir dos quais uma reportagem deveria ser escrita nas primeiras décadas do século XX.

Até a década de 1940, é possível notar que a revista segue um modelo narrativo comum ao adotado pela *Revista da Semana*. Os códigos padrões de narração desse modelo apontam para um monopólio da função testemunhal por parte do repórter, enquanto actante narrativo – monopólio este que se materializava na narrativa a partir do uso dos códigos autorreferencial, protocolar e pathético. Mais do que isso, o repórter-narrador (frequentemente em primeira pessoa) funciona mesmo como o fiador da função de verdade no relato: as outras possíveis fontes estavam sempre subjugadas a esse narrador-repórter, não possuindo, assim, valor enquanto testemunhas. Em uma época em que o valor de verdade de um relato se articulava principalmente em torno da função testemunhal, é bastante significativo o modo como era o jornalista quem monopoliza essa função do relato, servindo-lhe mesmo enquanto garantia material.

As diversas mudanças sofridas pela imprensa entre o período de hegemonia das duas revistas – entre elas, a profissionalização da imprensa a partir dos anos 40 e a transformação das empresas jornalísticas em entidades que seguiam padrões administrativos muito mais sofisticados do que nas décadas anteriores – têm como consequência uma mudança nos padrões que até então as revistas utilizavam para contar as suas estórias. *O Cruzeiro*, nesse quadro, é uma das revistas em que esses novos regimes narrativos da reportagem podem ser vistos com grande clareza, a partir de uma rearticulação de seus pressupostos narrativos em relação às décadas anteriores. É nesse período que *O Cruzeiro* conhece o seu auge, tornando-se uma referência nacional no campo das revistas informativas semanais. Trata-se de um período que duraria até o começo da década de 1960.

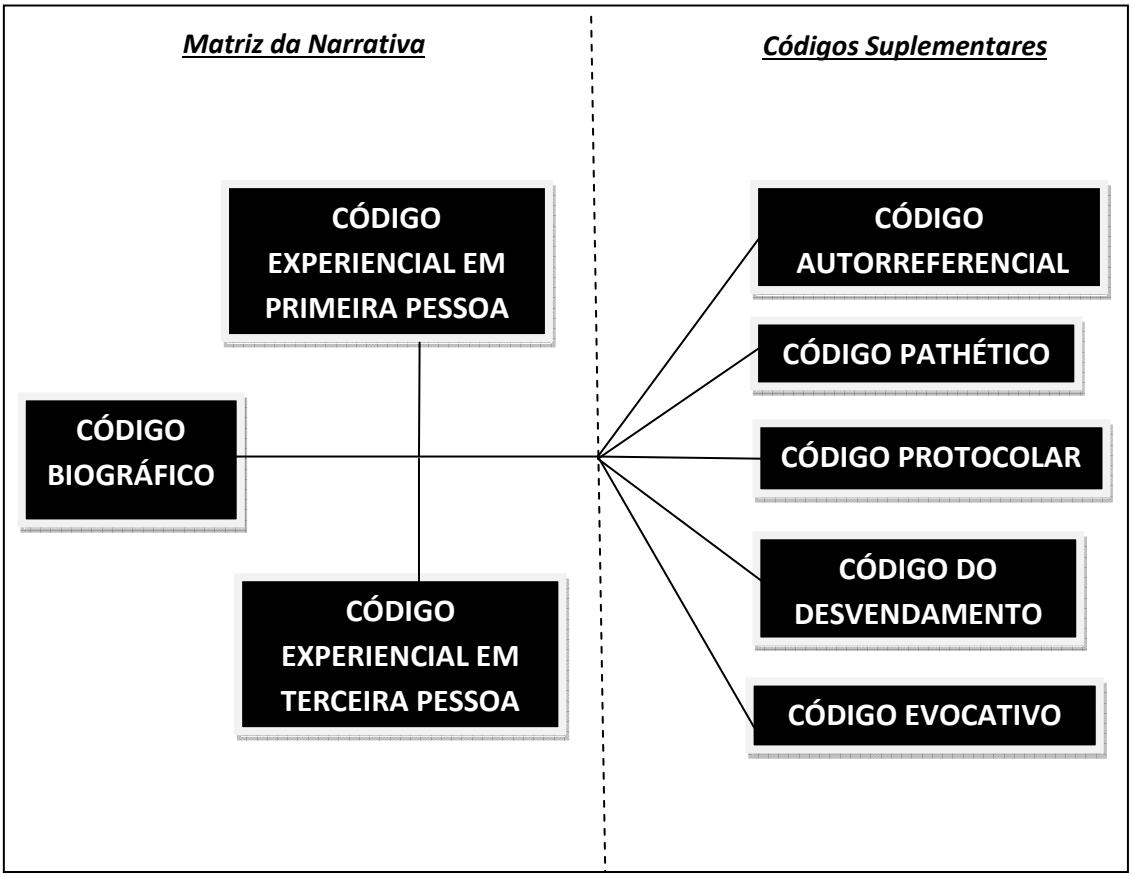
Em termos narrativos, uma de suas grandes marcas é o fim do monopólio da função testemunhal por parte do repórter-narrador. Embora a função de verdade do relato jornalístico continue ancorada, em grande medida, na função testemunhal, é possível notar a presença da voz de outras testemunhas – ao menos enquanto estratégia discursiva. As vozes de outras fontes, nesse sentido, se emancipam da voz do repórter e passam a atuar também como fiadoras das provas de verdade imaginárias do relato jornalístico.

Essa rearticulação da função testemunhal na narrativa é materializada tanto a partir do uso do código experiencial em terceira pessoa – que engendrava essas outras vozes testemunhais enquanto vozes independentes no texto – quanto pelo uso do código biográfico – que valorizava as personagens a partir de uma descrição pormenorizada de alguns de seus traços de caráter e de sua vida pregressa, doando-lhe historicidade.

Curiosamente, essa valorização da voz de outras fontes é acompanhada por um fortalecimento da voz testemunhal do próprio repórter. As narrativas de *O Cruzeiro* são expostas por um narrador, frequentemente, em primeira pessoa que transforma a reportagem em um relato de sua experiência no acontecimento. Esse posicionamento narrativo – engendrado pelo código experiencial em primeira pessoa – estava calcado em uma vivência cuja materialidade buscava garantir a veracidade do relato, utilizando o papel social do testemunho como lastro.

Se, na *Revista da Semana*, o repórter narrava o processo de feitura de uma reportagem, *O Cruzeiro* desloca a ênfase para a narração em torno da vivência de uma experiência, o que transfere a própria função testemunhal do *estar lá* para o *viver isso*.

A partir do conjunto de códigos que compunham as estórias contadas, o padrão narrativo da revista *O Cruzeiro*, nesse período, pode ser entendido a partir do seguinte esquema:



Em *O Cruzeiro*, são os códigos experienciais em primeira e terceira pessoa em conjunto com o código biográfico que formam a matriz narrativa da revista (enquanto códigos padrões de narração que estão presentes em todas as estórias contadas e são centrais no relato) em um sistema de narração que, por sua vez, é complementado por códigos suplementares: alguns deles já presentes no jornalismo de revista desde o século XX – como os códigos pathético, protocolar e autorreferencial (que perde seu estatuto matricial e assume uma função suplementar) – e outros cuja ascensão ocorre de forma mais recente, posicionados em torno do início da década de 1940 – como os códigos evocativo e do desvendamento, que remetiam a um determinado *ethos* da revista.

É possível, portanto, observar a manutenção de algumas estruturas narrativas e o surgimento de algumas outras, em uma rearticulação da estruturação narrativa urdida pela *Revista da Semana*.

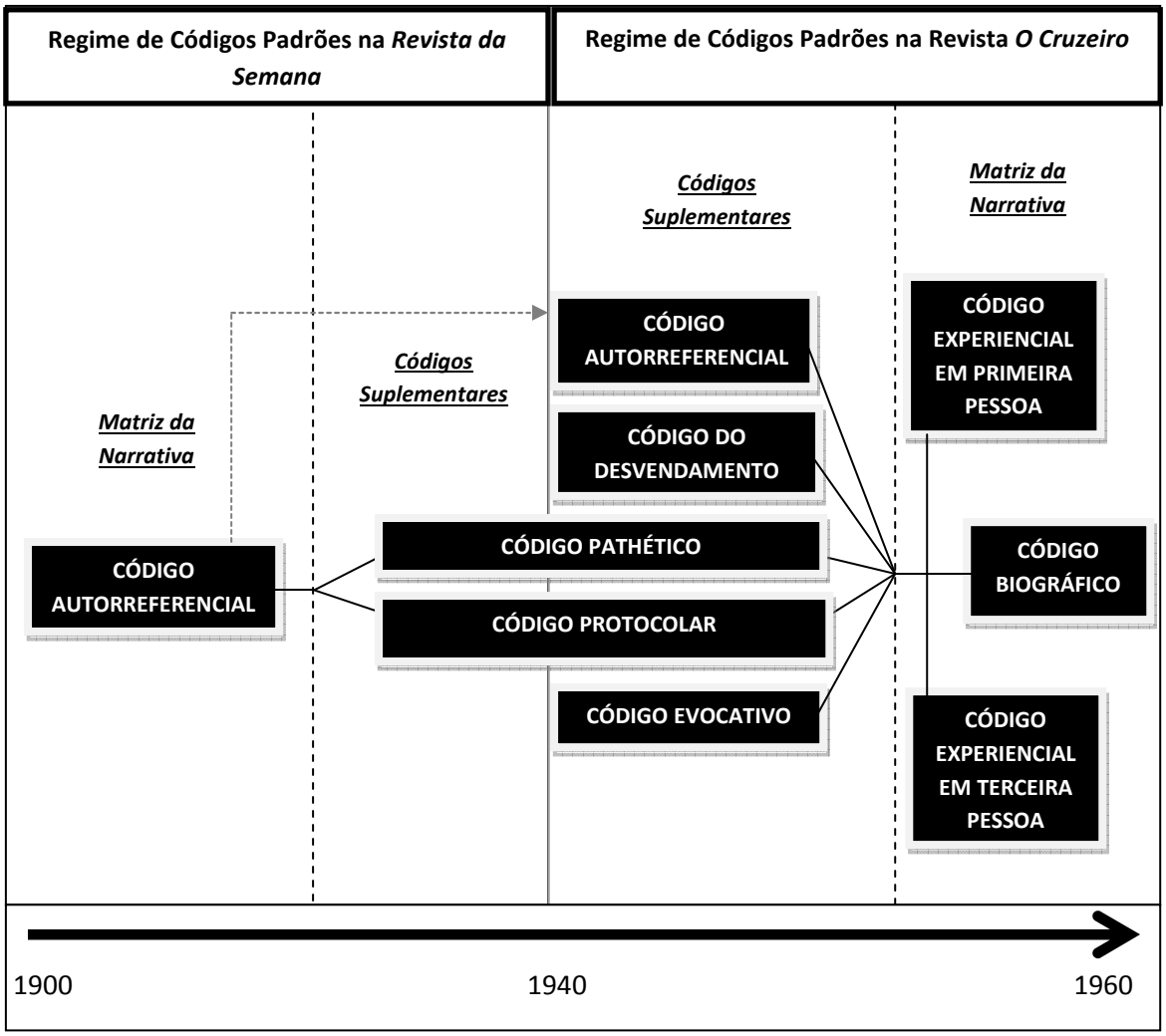
Assim como anteriormente posto, esse sistema de narração supõe um conjunto de combinatórias em que alguns códigos suplementares podem não estar presentes em todas as reportagens. Conforme descrito na metodologia do presente trabalho, o sistema narrativo de uma determinada revista será composto pelos códigos que compõem a sua matriz narrativa acrescida das possibilidades combinatórias dos códigos suplementares, cuja aparição não se dá em todos os textos.

O conjunto dos sistemas narrativos possíveis é engendrado a partir das possibilidades combinatórias do sistema narrativo proposto, de forma que todas as estórias da revista *O Cruzeiro* são formadas pela matriz narrativa em combinação com alguns dos códigos suplementares[105].

---

[105] Dentro dessa perspectiva, ao todo, são possíveis 32 combinações de códigos narrativos suplementares na Revista *O Cruzeiro*, de acordo com as seguintes possibilidades listadas a seguir: {código autorreferencial}, {código pathético}, {código protocolar}, {código do desvendamento}, {código evocativo}, {código autorreferencial, código pathético}, {código autorreferencial, código protocolar}, {código autorreferencial, código do desvendamento}, {código autorreferencial, código evocativo}, {código pathético, código protocolar}, {código pathético, código do desvendamento}, {código pathético, código evocativo}, {código protocolar, código do desvendamento}, {código protocolar, código evocativo}, {código do desvendamento, código evocativo}, {código autorreferencial, código pathético, código protocolar}, {código autorreferencial, código pathético, código do desvendamento}, {código autorreferencial, código pathético, código evocativo} {código autorreferencial, código protocolar, código do desvendamento}, {código autorreferencial, código protocolar, código evocativo}, {código autorreferencial, código do desvendamento, código evocativo}, {código pathético, código protocolar, código do desvendamento}, {código pathético, código protocolar, código evocativo}, {código pathético, código do desvendamento, código evocativo}, {código protocolar, código do desvendamento, código evocativo}, {código autorreferencial, código pathético, código protocolar, código do desvendamento}, {código autorreferencial, código pathético, código protocolar, código evocativo}, {código autorreferencial, código pathético, código do desvendamento, código evocativo}, {código

Em comparação com o esquema narrativo engendrado pela *Revista da Semana* nas primeiras décadas do século XX, o padrão narrativo de *O Cruzeiro* pode ser posicionado da seguinte forma:



Isso posto, podemos notar que há, em *O Cruzeiro*, um fortalecimento da função testemunhal enquanto função de verdade na narrativa jornalística em comparação com o período anterior. É o testemunho que funciona como lastro imaginário de verdade para os acontecimentos relatados e que instaura o voto que tenta garantir a referencialidade do narrado.

Esse fortalecimento pode ser aludido tanto pelo aumento da importância do repórter enquanto actante narrativo diante do acontecimento quanto pelo aumento do

autorreferencial, código protocolar, código do desvendamento, código evocativo}, {código pathético, código protocolar, código do desvendamento, código evocativo}, {código autorreferencial, código pathético, código protocolar, código do desvendamento, código evocativo}.

número de testemunhas que passam a atuar em conjunto com ele como fiadoras de seu relato. No nível narrativo, é no próprio corpo dos repórteres e no corpo das fontes que está inscrita essa promessa imaginária de verdade.

Ao longo da década de 1960, contudo, é possível observar uma descaracterização progressiva do estilo narrativo que havia marcado a revista *O Cruzeiro* desde a década de 1940 – de forma que, a partir de 1965, são raros os textos que seguem os códigos padrões de narração que descrevemos até o momento.

Os códigos que caracterizaram a revista *O Cruzeiro* durante quase duas décadas de sua existência não sumiram simplesmente da revista. A questão é que eles começam a ficar cada vez mais esparsos, menos utilizados, em uma época em que a revista sofre mudanças acentuadas em seu projeto editorial.

A queda da importância da experiência do repórter é acompanhada, nos dez últimos anos de *O Cruzeiro*, de uma diversificação de personagens na narrativa que, muitas vezes, deixavam o âmbito testemunhal e não estavam ligadas diretamente ao evento noticiado (como a inserção da fala de especialistas, personalidades e opiniões colhidas na rua). Além disso, há também a adoção de outras provas imaginárias de verdade no discurso, conforme mostraremos detalhadamente nos próximos capítulos.

Trata-se de uma mudança nos próprios padrões a partir dos quais uma boa estória deveria ser contada ou no modo como a reportagem era definida.

Embora a revista dure ainda até 1975, podemos notar que, de uma maneira geral, há a rearticulação, desde o início da década de 1960, da função testemunhal enquanto valor de verdade no jornalismo de revista. A desfuncionalização do modelo narrativo que tornou *O Cruzeiro* uma das principais revistas do país está relacionada diretamente a isso: a função testemunhal, enquanto valor de verdade, perde importância nas estórias contadas pela imprensa.

A terceira fase da história da narrativa da reportagem em revista no século XX, que começa a florescer em meados dos anos 60, no Brasil, começa a incorporar em seus códigos padrões de narração a consciência do fato de que um narrador em primeira pessoa é, necessariamente, um narrador pouco confiável, uma vez que participa da própria história que conta. Ou, mais provavelmente do que isso, talvez tenha se dado conta do reverso dessa questão, atentando-se para o fato de que um narrador onisciente não confiável é uma impossibilidade inscrita em nossos sistemas culturais de narração.

A voz intrusiva do autor, finalmente, sai de moda no jornalismo de revista, não tanto porque essa voz atrapalha o efeito de real em torno do narrado – as reportagens dos períodos anteriores tinham os seus próprios modos de articular esses artifícios de realidade, bem como os seus próprios regimes de real –, mas sim, porque uma outra partilha do sensível começa a entrar em operação.

A partir da diversificação das provas imaginárias de verdade que emergem na narrativa jornalística a partir dos anos 60, uma nova configuração narrativa toma corpo.

A função do testemunho enquanto função de verdade, nessa perspectiva, se esvanece da narrativa jornalística. Como aponta Derrida (2005), quando o testemunho aparece confirmado e se transforma em uma verdade teórica demonstrável devido ao seu cotejo com outros dados que validam o dito, o próprio testemunho corre o risco de perder o seu valor e o seu sentido. As provas externas ao testemunho, assim, embora acrescentem um ancoramento imaginário e uma série de efeitos de real, tem como custo a inserção do testemunho em um campo paradoxal que atinge a sua própria constituição: quando confirmado, um testemunho já não é confirmado enquanto testemunho.

Nessa perspectiva, a confirmação do testemunho pelas provas externas não fazem mais do que forçar esse testemunho a se tornar uma outra coisa, uma vez que ele foi despojado da promessa de verdade (mesmo no perjúrio) que o sustenta.

O que distingue o testemunho do conhecimento, para Derrida, é, justamente, o fato de que não existe testemunho sem juramento ou sem uma fé juramentada que marca a relação daquele que testemunha com os outros.

Uma vez que “ninguém pode testemunhar no lugar de outro, assim como ninguém pode morrer no lugar de outro, e é nisso que vemos a aliança da morte e do segredo” (DERRIDA, 2005, p. 82), uma narrativa testemunhal será sempre uma área assombrada pela possibilidade da mentira e, nas mudanças sofridas pela narrativa jornalística a partir da década de 1960, é justamente a contenção desse estatuto que vemos enunciada.

Essa passagem, contudo, não pode ser descrita tão rapidamente. Discuti-la é a função dos próximos capítulos.

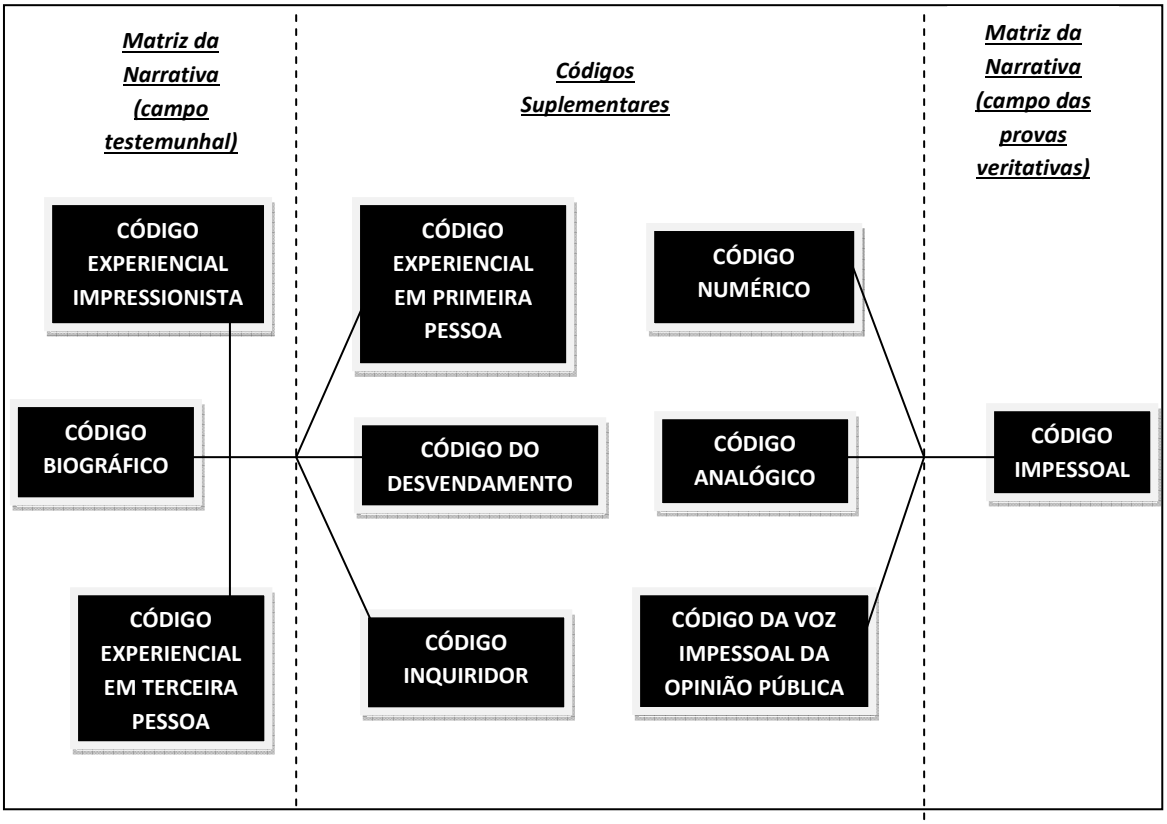
CAPÍTULO 7

MANCHETE, FATOS E FOTOS E REALIDADE:

A BUSCA POR NOVOS PADRÕES NARRATIVOS NO JORNALISMO DOS ANOS 60

Ao longo da década de 1960, é possível observar outra rearticulação dos regimes narrativos em voga na imprensa até então. Embora não se trate ainda de uma ruptura nos moldes e padrões da narrativa tão acentuada quanto a que pudemos observar na passagem para a década de 1940 em relação às décadas anteriores – período que marca a reformulação de *O Cruzeiro* e a adoção de novos marcos para a reportagem em revista – e muitos dos códigos trabalhados no tópico anterior continuem em voga, diversas práticas adotadas na década anterior pelas revistas informativas foram modificadas ou caíram em desuso. Essa modificação levou mesmo à busca por novos padrões narrativos para o jornalismo de revista, de forma que podemos dizer que a década de 1960 pode ser tomada mesmo como uma década de *experimentações narrativas*.

Ela se caracteriza por ser um momento de transição entre dois regimes narrativos diferentes de reportagens que se consolidaram: um deles vinculado à época áurea do *Cruzeiro*, em que o repórter dividia a função testemunhal com outras fontes; e o outro, como prenúncio de um novo modelo de reportagem que começava a se consolidar na imprensa brasileira e que será definitivamente adotado a partir da década de 1970, descrito na figura abaixo:



Esse período de transição é marcado por duas matrizes narrativas centrais nos relatos jornalísticos, uma referendada no testemunho enquanto prova (imaginária) de verdade e a outra posta em padrões narrativos que iriam se consolidar na década seguinte, em que o testemunho sai do primeiro plano do relato.

Neste capítulo, iremos analisar alguns dados acerca desse período de transição nos códigos narrativos da reportagem a partir do estudo das revistas *Manchete*, *Fatos e Fotos* e *Realidade*. Trata-se de revistas absolutamente diferentes entre si – o que pode causar certo estranhamento por elas estarem alocadas juntas em um mesmo capítulo –, mas que, em termos narrativos, revelam essa busca por novos padrões estéticos da reportagem em revista nesse período. Elas estão inseridas em um momento de tensão, em que o próprio jornalismo como um todo estava redesenhando o seu lugar social e as suas práticas de apuração.

7.1. O projeto editorial da revista *Manchete:* um periódico de transição na imprensa nacional

Formada por gráficos de origem russa, a família Bloch se estabelece no Brasil no início do século XX por ocasião da revolução comunista. Segundo Louzada (2003, p. 6), "eles logo adquirem uma pequena máquina de cortar papel e com ela fabricam blocos e sacos que os irmãos Boris, Arnaldo e Adolpho vendem nas ruas do Rio de Janeiro". Pouco tempo depois, em 1939, eles "adquirem uma impressora usada, nascendo assim a empresa 'Gráficos Bloch' que imprime cartazes, folhetos, embalagens e revistas". Os negócios crescem ao longo da década de 1940, principalmente devido aos contratos estabelecidos com a editora Brasil-América, de Adolpho Aizen, e com a Rio Gráfica, de Roberto Marinho. Em 1951, eles já imprimiam mais de 30 revistas infantis. Nesse mesmo ano, eles adquirem a primeira rotativa *offset* do Brasil – o que representa um avanço tecnológico significativo, devido ao seu custo notadamente mais baixo e ao aumento na capacidade de produção – "uma *Webendorfer*, que lhes possibilitará ter sua própria revista, *Manchete*, que seria rodada nos três dias de folga nas máquinas: sábado, domingo e segunda-feira, e teria como característica o zelo extremado com a qualidade da impressão" (LOUZADA, 2003, p. 6).

Fundada em 26 de Abril de 1952, a revista *Manchete* surge como a principal concorrente de *O Cruzeiro* no cenário editorial brasileiro dessa época. No texto de apresentação do primeiro número, ela anunciava que "depois de trinta anos de trabalho

como gráficos, resolvemos condensar numa revista semanal os resultados da nossa experiência técnica, convocando, para aproveitá-la, uma equipe de escritores, jornalistas, fotógrafos e ilustradores de primeira ordem" (MANCHETE, 26/04/1952).

De fato, a revista *Manchete* era conhecida por seu aspecto visual, de forma que algo em torno de 2/3 de suas páginas eram normalmente ocupadas por fotografias e, por isso, "podemos dizer que a *Manchete* é uma revista mais 'olhada' do que 'lida'" (NASCIMENTO, 2002, p. 22), dado o tamanho enfoque destinado às ilustrações. Em comparação com as demais revistas do período, a qualidade do papel, da impressão e do acabamento gráfico era, de fato, bastante superior às demais.

Em depoimento, Henrique Pongetti, primeiro editor da revista, afirma que:

> (Os Bloch) eram todos maníacos de perfeição. Amavam apaixonadamente seu ofício. Muitas vezes flagrei o Boris, o Arnaldo, o Adolpho e o Oscar bolinando o papel extra destinado a um trabalho de luxo, acariciando-o com a mão espalmada como se fosse a pele da mulher eleita. Atingiam o orgasmo profissional diante de uma prova perfeita de impressão. Inutilizavam pilhas de papel impresso se um pequeno defeito invisível aos olhos do cliente ferisse sua retina, onde se tornava um ácido corrosivo, um vitríolo (PONGETTI *apud* LOUZADA, 2004, p. 58).

Além do esmero no cuidado gráfico, havia também na revista uma clara proposta em fazer frente ao sucesso editorial alcançado por *O Cruzeiro*. No editorial citado, propunha-se também que "o Brasil cresceu muito, suas mil faces reclamam muitas revistas, como a nossa, para espelhá-las. *Manchete* será o espelho escrupuloso das suas faces positivas, assim como do mundo trepidante em que vivemos e da hora assombrosa que atravessamos" (MANCHETE, 26/04/1952).

Em seus primeiros anos, contudo, os recursos da revista estavam longe de alcançar o império construído pela *O Cruzeiro*. Nessa época, era bastante comum a compra do refugo fotográfico de agências de notícia de segunda linha e a publicação de matérias frias, embora a revista pudesse contar, muitas vezes, com grandes nomes da intelectualidade nacional[106]. Segundo Pongetti (*apud* LOUZADA, 2004, p. 59), "os Bloch lançaram *Manchete* na raça, sem uma equipe jornalística capaz de atender à voracidade de textos e de fotos de um semanário e sem uma reserva monetária

[106] Nesses primeiros anos, participaram da *Manchete* nomes como os de "Antônio Callado, Carlos Drummond de Andrade, Ciro dos Anjos, Fernando Sabino, Guilherme Figueiredo, Joel Silveira, Lígia Fagundes Teles, Orígenes Lessa, Otto Maria Carpeaux, Paulo Mendes Campos, Rubem Braga", entre outros (LOUZADA, 2004, p. 60).

disponível para o período inevitavelmente deficitário da conquista dos leitores assíduos e dos assinantes habituais".

Tanto assim que as primeiras edições de *Manchete* são lançadas com uma média de 40 páginas – número bastante inferior a *O Cruzeiro* que tinha em torno de 130 páginas por edição, dependendo do volume de publicidade.

Segundo depoimento de Nahum Sirotsky (*apud* LOUZADA, 2004, p. 61), diretor da revista entre 1957 e 1959, "a nossa redação media, no total, menos do que uma sala de diretor da revista do Chatô. Só contando os fotógrafos, dispunham eles de três vezes mais gente do que eu de fotógrafos, redatores, paginadores e revisores", contando, ainda, com o apoio de toda a cadeia de jornais, rádios e emissoras de televisão pertencentes aos Diários Associados. Era esse complexo que garantia que *O Cruzeiro* pudesse financiar as longas viagens dos repórteres, bem como boa parte dos profissionais que ali figuravam.

A situação começa a mudar a partir de 1958, momento que marca o início da decadência de *O Cruzeiro* no cenário editorial.

Vários autores (LOUZADA, 2004; ARAGÃO, 2006; BLOCH, 2008) apontam as relações amistosas estabelecidas entre o governo de Juscelino Kubitschek e Adolpho Bloch como fatores decisivos para o sucesso editorial da publicação. De fato, a *Manchete* deu ampla cobertura para a fundação de Brasília, tornando-se, em grande medida, uma das responsáveis por sua construção imagética – no duplo sentido de imagem e de imaginário. É nesse período que as vendas crescem de uma maneira bastante acentuada, marcadamente pela parca cobertura que *O Cruzeiro* dá a esse fato.

As relações políticas estabelecidas pela família Bloch a partir dessa publicação são mesmo extensas e se ramificam nos governos seguintes, mesmo durante a Ditadura Militar.

Um episódio narrado por Werneck Sodré (1998, p. 418), acontecido no início dos anos 60, em um contexto de aumento da pressão governamental sobre a imprensa e de demissão em massa de diversos jornalistas ligados ao movimento sindical, é bastante exemplar do posicionamento que a revista adotava em sua linha editorial:

> A revista *Manchete* estava em máquina, trazendo reportagem de seu editor-chefe sobre a União Soviética, que viera a visitar: brutal intimidação de órgão de publicidade forçou a retirada do papel das máquinas: a revista era asperamente compelida a suprimir aquela reportagem sob a pena de perder

> grande parcela da publicidade que lhe era distribuída. Obedeceu, tranquilamente, e tudo continuou como dantes.

As temáticas tratadas pela revista eram bastante variadas e, segundo Muniz Sodré (1989, p. 93), marcadas por uma construção otimista do país que era bastante adequada aos interesses governamentais, mantendo-se, de uma maneira ostensiva, longe da crítica política e social. "*Manchete* era o medium adequado para o otimismo das elites desejosas de ver o mundo em imagens coloridas – ou seja, o mundo fabricado pelo mercado de bens de luxo – e com textos de irrefreável entusiasmo bandeirante".

Ao relatar uma reportagem publicada na revista acerca de um vidente, Carlos Heitor Cony (2008, p. 64) comenta que "uma revista do tipo de *Manchete* permitia certas incursões ao maravilhoso, desde que não prejudicasse nenhuma pessoa, grupo social ou político". E completa, "na realidade, a revista não falava mal de ninguém, não acusava ninguém, era otimista ao desvario, procurava ver o lado bom de tudo, o lado bonito e positivo".

Além desse posicionamento político, há outros fatores, contudo, que também podem ser atribuídos ao sucesso alcançado por *Manchete* no cenário editorial brasileiro e que dizem respeito à percepção aguda de uma mudança nos padrões que regiam a imprensa.

A partir de 1958, *Manchete* dá início a uma mudança editorial, alicerçando-se em novos modelos de reportagem. Ao invés de investir no estilo de matéria exploratória praticada pela *O Cruzeiro*, a *Manchete* (que, inicialmente, havia sido inspirada pela *Paris-Match*) começa a importar um modelo inspirado nas revistas *Time* e *Life* – um desenho de jornalismo interpretativo que, embora não tenha se realizado completamente em *Manchete*, irá se consolidar na década seguinte com a criação da revista *Veja*.

Nesses novos termos, o investimento de uma reportagem não está tanto na vivência de um repórter, mas sim, em um jornalismo que busca uma informação devidamente interpretada, de forma a tornar o significado de um determinado acontecimento bastante evidente para o leitor.

Esse modelo, ao longo da década de 1960, começa a se impor sobre o jornalismo brasileiro e a própria *O Cruzeiro*, nesse período, passa a adotá-lo, abandonando o velho estilo de reportagem que a tornara famosa. *Manchete* consegue, nesse período, alcançar a marca de 500 mil exemplares, consolidando a sua importância no mercado editorial de revistas brasileiro.

Essa mudança na percepção sobre a função social de uma revista está bem expressa no depoimento de Sirotsky (*apud* LOUZADA, 2004, p. 62): "*O Cruzeiro* era uma revista de repórteres famosos. Suas reportagens consistiam, na verdade, em narrativa das aventuras dos repórteres. Não eram os eventos ou personalidades que contavam e, sim, a presença neles do repórter". Segundo ele, "ninguém concedia entrevistas a David e, sim, David é quem entrevistava. (...) Eu sentia, porém, que o que iríamos buscar já estava exigindo bem mais do que isto. A minha experiência em *Visão* indicava que as classes médias mais prósperas, e os seus setores mais responsáveis, queriam informação".

Trata-se de uma mudança que não é nada banal e que influencia mesmo todo o cenário jornalístico brasileiro de revistas que encontraremos nas décadas seguintes. De fato, as revistas dos anos 1940, no Brasil, se inspiraram majoritariamente na *Paris-Match*, cujo lema era "o peso das palavras, o choque das imagens". O modelo, adotado de forma ostensiva pela revista *O Cruzeiro* em seu período áureo, começa a entrar em decadência ao longo da década de 1960, de forma que o jornalismo brasileiro passa a adotar outros rumos para a reportagem. Embora a ênfase na imagem continue como a grande marca da revista *Manchete* até o término de sua publicação, que acontece em 2000, é notável o modo como o cenário brasileiro de revistas muda nesse período ao adotar novos regimes narrativos de reportagem e um novo conjunto de valores sobre o que significava contar uma boa estória.

Em muitos aspectos, como mostraremos nos próximos itens, a revista *Manchete*, nos anos 60, pode ser lida como uma revista de transição. E isso porque, de um lado, ela não abandona diversos dos códigos padrões de narração que já estavam presentes em *O Cruzeiro*, embora, por outro, já seja possível notar uma mudança muito acentuada, em determinadas reportagens, no modo de narrar a notícia. Trata-se de uma revista extremamente heterogênea do ponto de vista narrativo e que mistura, ao longo de seus textos, esses dois regimes de narração.

7.2. Os códigos narrativos da revista *Manchete*: a heterogeneidade como marca

Na revista *Manchete*, ao longo da década de 1960, é possível encontrar, em uma mesma edição, tanto reportagens que remetem a uma postura ativa e participante do repórter – marca da revista *O Cruzeiro* desde os anos 40 – até textos que trabalham com códigos narrativos que expulsam o repórter enquanto actante narrativo-testemunhal e

engendram um acontecimento que se conta sozinho e que se apoia em um conjunto mais variado de provas de verdade – marca narrativa característica das revistas pós-anos 70.

É nesses termos que podemos dizer que a *Manchete* pode ser definida como uma revista de transição entre dois regimes narrativos distintos.

Para que possamos entender essa passagem, portanto, é necessário trabalharmos com esses dois registros.

7.2.1. O código experiencial em primeira pessoa e o código experiencial impressionista: indícios de continuidade em relação ao período anterior

A divisão da função testemunhal entre o repórter e as testemunhas – através dos códigos experienciais em primeira e em terceira pessoa, bem como a partir do código biográfico – são marcas que são mantidas pela revista *Manchete* ao longo de sua trajetória. Assim como em *O Cruzeiro*, esses códigos padrões de narração podem ser encontrados em diversas reportagens – embora alguns deles sejam bem menos utilizados do que no período anterior (notadamente no que diz respeito ao código experiencial em primeira pessoa) ou sofram algum tipo de rearticulação sensível (como no código experiencial em terceira pessoa, que se desdobra em um número maior de códigos padrões de narrações, conforme mostraremos a seguir).

De uma maneira geral, podemos entrever que o repórter não havia perdido totalmente a sua importância enquanto narrador-testemunha e isso é mostrado em algumas reportagens em que o acontecimento é narrado a partir da experiência vívida do jornalista em relação ao evento noticiado, a partir do uso do código experiencial em primeira pessoa.

Na reportagem "Sete Dias no Vietnã", por exemplo, os repórteres Murilo Melo Filho e Gervásio Batista narram, em primeira pessoa, o conflito a partir de suas impressões e dos depoimentos colhidos no local:

> Naquele hospital de My Tho, dirigido por médicos filipinos, sou levado à presença de 14 vietcongues feridos e presos. Alguns se mostram afáveis e cordiais depois que o primeiro maço se cigarros estabelece o clima de aproximação. Mas três deles permanecem lá no fundo da cela, com braços e pernas quebrados, e uma profunda expressão de ódio na fisionomia dura e implacável. Rejeitam os cigarros e parecem pensar que se vingarão, assim que puderem. São garotos raquíticos, franzinos, subdesenvolvidos. Podem ter, no máximo, 16 anos. Na cela ao lado, estarão as suas mulheres, igualmente presas. (...)

> Eu vi, senhores, a mais estranha, a mais inacreditável e a mais louca das guerras. Só vendo de perto para entendê-la. De longe, é difícil, ou quase impossível, por mais cuidadosas e imparciais que sejam as descrições, como a que se segue (MANCHETE, 23/04/1966).

A importância do repórter enquanto fiador da função testemunhal é reafirmada em todo o texto, com passagens como "segundo pude ver pessoalmente, o drama americano resume-se numa dolorosa alternativa" ou "lá na frente de combate, eu vi canhões poderosíssimos disparando contra posições inimigas" (MANCHETE, 23/04/1966).

Embora várias reportagens, ao longo da década de 1960, utilizem essa estratégia de narração na revista *Manchete*, é possível entrever que esse código padrão de narração fica cada vez mais raro ao longo do tempo.

Uma estratégia um pouco mais comum do que essa em *Manchete* – embora ainda articulada a partir da vinculação da função testemunhal ao repórter enquanto actante narrativo e fiador da função de verdade – é posta em um relato que, embora não esteja engendrado em primeira pessoa, é estruturado justamente a partir das impressões de um repórter que vivencia um fato. A esse código de narração, chamaremos *código experiencial impressionista*.

O código experiencial impressionista não se configura como um código completamente distinto do código experiencial em primeira pessoa. Mais correto seria afirmar que ele se estrutura como uma modulação desse código, tal como uma inflexão de algumas de suas características centrais.

Assim como no código experiencial em primeira pessoa, o código experiencial impressionista é marcado pela presença explícita do repórter no local do fato (como um sujeito participante do acontecimento, portanto) e enquanto um actante narrativo que vive uma experiência, em um quadro onde a vivência do acontecimento é o elemento principal em relação ao conteúdo noticiado. Ele também é articulado a partir do ponto de vista de um narrador comprometido, cujas impressões transbordam no relato.

A diferença, contudo, – e é aí que reside a modulação em relação ao outro código – é que essa experiência não é narrada em primeira pessoa. O acesso do leitor à experiência do jornalista é dado a partir do fluxo de consciência do narrador, sem que esse repórter se assuma necessariamente como um eu que toma a palavra – muito embora esse eu fique implícito a todo o momento no relato.

Por código experiencial impressionista, nos referiremos a uma modulação do código experiencial em primeira pessoa a partir da qual o repórter está implicado no acontecimento relatado enquanto actante narrativo que vive e conta a experiência relatada sem que, contudo, esse se assuma como um eu que toma a palavra. As suas impressões transbordam a todo o momento no relato, muito embora a sua presença fique apenas implícita na narrativa.

Alguns exemplos podem ser citados quanto ao uso desse código padrão de narração em *Manchete*.

Em uma reportagem sobre a construção de Brasília, o repórter narra, em primeira pessoa, que: "a manhã estava cinzenta e fria. Para onde ir senão de edifício em edifício e ver bem de perto o que tantas fotos no mundo inteiro já mostraram? Ao dar saída no carro, o motorista sugerira uma visita ao edifício em que funcionará um confortável cinema" (MANCHETE, 23/04/1960).

Em uma reportagem sobre Che Guevara, toda a descrição do revolucionário argentino é feita a partir das impressões do repórter que se encontrava no mesmo ambiente que ele. É feita uma descrição pormenorizada do espaço da sala em que estavam, bem como das reações, da fisionomia e da postura de Che; tudo, contudo, descrito a partir da ótica da vivência e das impressões do repórter naquele momento. Segundo Murilo Melo Filho, "aprisionado naquela mesa, entre telefones que tocam e barbudos que o cercam, aquele homem parece um pássaro na gaiola. É o presidente do Banco Nacional de Cuba. O mundo inteiro conhece-o hoje como sendo o comandante Ernesto Che Guevara" (MANCHETE, 23/04/1960).

As remissões à própria situação da reportagem também são constantes.

> Pendurado na parede há o retrato de uma menina, de fisionomia fechada, com traços de índia. É o único retrato existente em toda a sala. O Comandante fita-o de vez em quando, à medida que vai conversando com os jornalistas. Seu jeito é de permanente infância. (...) A tonalidade da voz não se altera. Nem diante das perguntas provocadoras dos repórteres, nem quando um jornalista americano, entrando de pingente na entrevista, lhe pede declarações exclusivas para o seu jornal (MANCHETE, 23/04/1960).

A partir dos exemplos citados, é possível observar que o código experiencial impressionista se configura como uma modulação do código experiencial em primeira pessoa, na medida em que conserva as suas características, embora desloque a ênfase nos elementos que o compõem. De um lado, há o explicitamento da presença do

repórter no local do fato e uma ênfase bastante acentuada nas impressões que ele colhe a respeito do acontecimento noticiado – impressões estas que não podem ser desvinculadas da própria vivência do repórter (enquanto actante narrativo) do evento a que reporta. Ao mesmo tempo, contudo, a ênfase se desloca um pouco da própria experiência em si (o eu do repórter perde força e vira um elemento subentendido no relato) em direção ao modo como o repórter observa a cena.

Em relação ao código experiencial em primeira pessoa, o código experiencial impressionista engendra um narrador que é mais observador e menos participante; um modo de relato em que o repórter se separa da cena noticiada – no sentido de que ele não está mais implicado no evento, ele não é mais parte do acontecimento que noticia – e passa a olhá-lo de uma posição mais distanciada, embora ainda articule, essencialmente, um relato subjetivo.

Por ser uma modulação do código experiencial em primeira pessoa, contudo, o código experiencial impressionista engendra efeitos de sentido que são bastante similares. Ele também articula um modelo imaginário de verdade a partir do qual o repórter é o fiador da função testemunhal, caracterizando-se, portanto, como um código padrão de narração em consonância com os antigos padrões da reportagem.

A articulação da função testemunhal no repórter enquanto actante narrativo, portanto, não desaparece nas reportagens de *Manchete* – muito embora ele perca muito da importância que tinha nas experiências narrativas anteriores da reportagem e passe, como veremos a seguir, a ser confrontado com outras provas imaginárias de verdade no discurso - provas estas que irão esvaziar a sua fala testemunhante.

7.2.2. Código Inquiridor: provocações do repórter ao leitor do texto

Outra técnica de redação muito utilizada por *Manchete* nos anos 60 como forma de inserir as impressões do repórter – enquanto personagem participante da história que conta – no texto é através da inserção de perguntas retóricas na narrativa. Trata-se de manifestações textuais que inserem o leitor na construção textual – uma vez que abre uma expectativa de resposta a essa pergunta – mas apenas no nível pragmático, sem implicações para a significação geral do texto. A essa técnica, chamaremos código inquiridor.

Por código inquiridor, portanto, iremos nos referir a um código padrão de narração a partir do qual há a inserção tanto do leitor quanto do repórter (como actantes

narrativos) no texto por meio de uma averiguação por perguntas. Trata-se de momentos em que o jornalista insere perguntas retóricas no seu relato e, por meio delas, acaba por inserir a sua própria presença na narrativa através de impressões pessoais de diversas ordens.

A quantidade de perguntas retóricas presentes nas reportagens de *Manchete* é realmente marcante. Frequentemente, elas tomavam a forma de uma provocação da curiosidade do leitor através da inserção de uma pausa dramática no relato tecido. Na reportagem sobre o assassinato de Teresa de Oliveira Sachini, encontrada morta no armário de sua casa, o repórter Leon Eliachar se pergunta (e pergunta ao leitor) o tempo todo: "pensou-se em latrocínio. Mas impôs-se essa pergunta: por onde teria entrado o ladrão assassino?"; "Estrangulamento?"; "Quem teria passado em sua companhia a última noite?" (MANCHETE, 23/04/1960). Na reportagem sobre Brasília, as perguntas eram: "Estaria o famoso arquiteto satisfeito com a obra com que seu amigo Juscelino sonhou?"; "Quem fez tudo isso? Como foi possível?"; "Então, fica ou não fica pronta para o dia 21?" ou "o clima é salubre?" (MANCHETE, 23/04/1960).

Na reportagem sobre o Vietnã, o repórter coloca "o que terá feito aquelas criaturas odiarem tanto, tão cedo? Como podem elas, tão frágeis, inquietar um mundo tão forte? Que instinto as está conduzindo a jogar bombas contra seus irmãos do sul, contra os americanos, contra as escolas e hospitais, pontes e casas, a exterminar arrozais e plantações? Serão vencidas, algum dia?". E ainda, "o que terá levado os Estados Unidos a cair naquele alçapão, de onde os franceses conseguiram escapulir a tempo de evitar maiores desastres?" (MANCHETE, 23/04/1966).

Em um perfil comemorativo aos 80 anos de Manuel Bandeira, o repórter se pergunta: "Que homenagem lhe será tributada agora? A Ordem Nacional do Mérito?" (MANCHETE, 23/04/1966). Já no perfil sobre Dave Draper, a pergunta é outra: "É possível que o homem mais musculoso do mundo, detentor do título de Mr. Universo, esteja insatisfeito com sua forma física?" (MANCHETE, 09/09/1967).

Os efeitos de sentido articulados em torno do código inquiridor são diversos e podem ser analisados caso a caso. Desde a estimulação da curiosidade do leitor até a adoção de uma postura didática para narrar o acontecimento, o código inquiridor é interessante na medida em que instaura uma pausa no fluxo do relato. Em todos os seus usos fica patente a evocação do leitor na narrativa (em uma encenação de um estabelecimento de um vínculo entre a esfera da produção e a esfera da recepção) e do

próprio repórter – que, embora não necessariamente se assuma como um *eu* que toma a palavra, deixa transbordar as suas impressões o tempo todo no relato.

Ao código inquiridor, portanto, corresponde uma outra modulação estética – bem própria desse período retratado – de implicação do repórter da narrativa e de reforço da função testemunhal como função de verdade no relato.

7.2.3. A explosão dos códigos experiencial em terceira pessoa e biográfico: a divisão da função testemunhal com ainda mais testemunhas

Uma outra marca da relação de continuidade narrativa que a revista *Manchete* estabelece com as revistas do período anterior está em um uso massivo do código experiencial em terceira pessoa e do código biográfico. Assim como no período anterior, as testemunhas ouvidas pelo repórter dividem com ele a função testemunhal enquanto função de verdade, atuando como fiadoras da confiabilidade em torno do narrado.

Há, contudo, uma mudança de ênfase que é digna de nota. De uma maneira geral, podemos dizer que, se na fase áurea de *O Cruzeiro*, a fonte dividia a função testemunhal com o repórter, *a partir dos anos 60, as fontes passam a se responsabilizar por uma porção maior dessa equação*.

E isso, a partir de uma chave de leitura dupla: em primeiro lugar, porque um número maior de testemunhas passa a ser inserido no relato. Se nas narrativas de *O Cruzeiro*, raramente eram ouvidas mais de uma ou duas fontes por reportagem, as matérias de *Manchete* serão marcadas pela inserção de um grande número de testemunhas no relato.

Em segundo lugar, como mostraremos a seguir, é possível notar que se nem todas as reportagens de *Manchete* se articulavam em torno do código experiencial em primeira pessoa – uma técnica narrativa que fica cada vez mais em segundo plano nas reportagens de *Manchete* com o passar do tempo e começa a figurar em um conjunto diminuto de reportagens, embora configure ainda um padrão narrativo –, eram raros os textos que não possuíam o código experiencial em terceira pessoa e o código biográfico.

Novamente, podemos explorar alguns exemplos em torno dessa questão. Na reportagem sobre Brasília citada anteriormente, uma série de personagens é apresentada ao leitor. Desde o taxista ou o pedreiro – “um homenzinho cor de bronze, com barba de muitos dias por fazer” que “veio do Norte, ganha 40 cruzeiros por dia, é analfabeto, tem

mulher e três filhos, 24 anos de idade, acha que Deus ouviu suas rezas para sair da Paraíba, gasta o dinheiro todo que recebe (a vida é muito mais cara que no resto do país), antes de chegar à Brasília não tinha profissão, mas oito meses depois passava de ajudante a pedreiro" (MANCHETE, 23/04/1960) – até o dirigente provisório da cidade – "movendo os cordões de todo esse mundo administrativo, está Israel Pinheiro, um homem que sempre explicou rápido a razão de cada providência sua para tornar possível a mudança da Capital" e que "não parece disposto a responder às questões de uma repórter estrangeira sem sentido para os dias atuais" (MANCHETE, 23/04/1960).

Seis anos mais tarde, uma reportagem de Muniz Sodré volta à Brasília e mostra como era a vida de vários cidadãos que ali haviam fixado residência, estruturando o relato, basicamente, a partir do código experiencial em terceira pessoa e do código biográfico, como nos trechos a seguir:

> Ao passar por aquele local, quando leva os filhos à escola, o candango Ezequiel dos Santos costuma deter-se para contemplar os edifícios monumentais da Praça dos Três Poderes, que ajudou a construir. 'Durante anos, lancei tijolos por tudo isso aqui, seu moço' – diz ele. É um nortista de 48 anos de idade, tez curtida de sol, músculos à mostra. Operário em construção civil, chegou ao planalto no início das obras. Conhece cada palmo da nova capital e sente-a familiar como uma esposa. (MANCHETE, 23/04/1966).

Dentre os vários outros habitantes da cidade que o repórter entrevista, ele cita um brasiliense que caçoa: "durante a construção de Brasília, o nordestino trabalhava, o mineiro dava ordens, o paulista ganhava dinheiro, o carioca fazia turismo e o goiano espiava" (MANCHETE, 23/04/1966). Curiosamente, essa é apenas uma entre as inúmeras falas que de testemunhas genéricas que o repórter destaca sem dar o nome da fonte que a pronuncia.

Em uma reportagem sobre os movimentos de esquerda na América Latina, motivada pela prisão de Jules Regis Debray e pelo desaparecimento de Che Guevara, o repórter Joel Silveira tenta ouvir o maior número de testemunhas possíveis, condensando-as, muitas vezes, em poucos parágrafos:

> 'Guevara não participou da OLAS apenas por um motivo: porque está morto', é a opinião do *Daily Telegraph*. Já o General Barrientos pensa diferente: 'Guevara está vivo. E possivelmente na Bolívia'. Entre um e outro pontos de vista, impõe-se, como mais válida, a declaração do ex-presidente José Figueres, da Costa Rica: 'Vivo ou morto, Guevara *existe* como fator de emulação para centenas, talvez milhares de guerrilheiros na América Latina'. Para muitos

> guatemaltecos, colombianos, venezuelanos etc., a vida de Guevara é hoje menos importante do que a sua legenda (MANCHETE, 09/09/1967).

Ao invés das poucas fontes testemunhais que participavam do relato no período anterior, uma miríade de personagens passa a figurar nas estórias contadas pela imprensa.

Mesmo na revista *O Cruzeiro*, durante a década de 1960, é sensível o aumento do número de fontes que atuam como testemunhas do relato, mostrando mesmo o *fortalecimento do código experiencial em terceira pessoa enquanto código narrativo.*

Para citarmos um exemplo, o texto "A vida começa aos 40", de Maria de Lourdes Pinhel, publicada em *O Cruzeiro* na edição de 02 de Abril de 1967, é marcada pela ausência do código experiencial em primeira pessoa, que é substituído pelos depoimentos de seis homens que atingiram essa idade (Heron Domingues, José Colagrossi, Sérgio Porto, Jorge Guinle, Didu de Souza Campos e César Thedin). Se hoje, esse procedimento nos parece muito comum, trata-se de uma forma de semantização do acontecimento que, devido ao grande número de fontes, era muito pouco provável para a *O Cruzeiro* dos anos 1940 (e até meados dos anos 1960).

O aumento do número de personagens que passam a compor a narrativa da reportagem em revista é um indício de um deslocamento da função testemunhal no texto, uma vez que a fala da fonte começa a ganhar proeminência em relação à fala do repórter (enquanto efeito discursivo) e passa a ser responsável uma parcela maior da função testemunhal.

A explosão do número de personagens testemunhais na reportagem faz com que, em termos de actantes narrativos, a fala da fonte passe a ser uma fiadora da função de verdade no texto mais importante do que a própria figura do repórter. Se nas reportagens de *O Cruzeiro* (embora a fonte já exercesse um papel testemunhal importante) era o repórter o actante narrativo que ainda funcionava como lastro imaginário principal para a veracidade do relato, ao longo da década de 1960, é possível perceber uma queda nessa figura do repórter.

À perda da proeminência do repórter enquanto articulador da função testemunhal corresponde uma ascensão dos personagens-fontes como fiadores da função de verdade no relato, uma vez que eles passam a se responsabilizar por uma parcela maior da função testemunhal.

Os efeitos de sentido que essas falas de terceiros engendram (em detrimento da fala do repórter) são bastante claros e estão relacionados mesmo a uma nova divisão do sensível. Com as testemunhas assumindo a proeminência da função testemunhal, um novo regime da função de verdade ganha corpo, uma vez que outros artifícios ligados aos efeitos de realidade passam a ser utilizados.

O discurso do outro introduzido por meio de uma citação – que atua ao "retirar um material já significante de dentro de um discurso para fazê-lo funcionar dentro de um novo sistema significante" como esclarece Maingueneau (2002b, p. 125) –, é uma maneira inteligente de se introduzir uma opinião ou um comentário com uma aparência objetiva, uma vez que é um terceiro que assume o dito de uma forma indireta. O narrador, assim, aparece como um não-eu remetendo ao entendimento de que uma determinada asserção é verdadeira porque não é o próprio narrador (no caso, o repórter) quem a diz.

O repórter passa a funcionar como um actante narrativo cuja função é ser um mero coletor de evidências, em um progressivo movimento discursivo de apagamento do autor no texto.

O aumento do número de personagens no relato e do uso dos códigos experiencial em terceira pessoa e biográfico são estratégias discursivas que atuam no esvaziamento da figura do repórter enquanto fiador da função testemunhal no relato e no fortalecimento da citação das experiências de terceiros como articuladores da função de verdade.

Outros códigos de narração irão atuar em conjunto com o aumento dos actantes narrativos que assumem o código experiencial em terceira pessoa e o código biográfico para esse apagamento da figura do repórter enquanto fiador da função testemunhal e da veracidade do relato em *Manchete*, aludindo mesmo a novas configurações do sensível na reportagem em revista.

7.2.4. O Código Impessoal: o apagamento da voz do repórter na narrativa e a estruturação de um novo modelo de verdade

Se o jornalismo articula, em seus textos, um "ruído de falas", Mouillaud (2002, p. 119) chama a atenção para o fato de que esses ruídos podem ser de duas ordens, repartidos em dois fluxos do discurso que tem destinações diferentes: "a maior parte se vai solidificar nos fatos – o real – cuja fonte desaparece", engendrando um efeito de

realidade a partir do qual o acontecimento deve a sua identidade apenas a si mesmo; já "uma outra parte do fluxo das falas conservará seu *status*", tomando a forma de um discurso citado a partir do qual um personagem assume um dito e conserva, assim, certa distância em relação aos enunciados de que não é origem.

Até a década de 1960, podemos dizer que a reportagem em revista não era pautada por uma separação muito rígida entre esses dois fluxos do discurso. A voz dos fatos misturava-se mesmo à voz das testemunhas, uma vez que era o próprio repórter quem exercia a função de actante principal no alicerçamento da função testemunhal. Seja sob o ponto de vista do explicitamento dos procedimentos e aparatos da reportagem (como na *Revista da Semana*) ou na ênfase dada à experiência e à vivência do jornalista no local do acontecimento (como em *O Cruzeiro*), as vozes das testemunhas se misturavam ao desenrolar dos fatos no texto, uma vez que o seu próprio desenvolvimento era dependente de um narrador participante.

Além do aumento do número de personagens, uma outra marca do regime de reportagem que começa a ser esboçado na década de 1960 é a assunção de um código padrão de narração que demarca, de uma forma ostensiva, essa *voz dos acontecimentos*. Em outros termos, cuja característica é não poder ser atribuída a nenhum personagem definido na estória, a não ser a um evento cuja identidade é devedora apenas de si própria. A esse código padrão de narração, daremos o nome de *código impessoal*.

Se até então, o desenvolvimento da ação narrativa era subordinada à presença de um narrador que estava implicado no acontecimento e que assumia uma postura testemunhal frente ao que era narrado, a partir dos anos 60, fica cada vez mais comum a adoção de procedimentos estilísticos nos textos a partir dos quais o acontecimento narra a si próprio, sem que haja a intervenção de um narrador participante. Começa a figurar, portanto, uma separação bastante demarcada entre as vozes das testemunhas e as vozes do acontecimento.

Por código impessoal, portanto, nos referiremos a um código padrão a partir do qual a narração de um acontecimento não é atribuída a nenhum sujeito de fala, criando a ilusão referencial de que o acontecimento se narra sozinho, independentemente de um personagem que assuma o dito. Nesses termos, o foco narrativo está posto em terceira pessoa e há a descaracterização do repórter enquanto um personagem-testemunha da narrativa.

São vários os exemplos de uso do código impessoal que podem ser destacados na revista *Manchete*.

Em uma reportagem sobre as metas que o estado de São Paulo visava atingir naquele ano, o repórter narra que "a reunião estava marcada às 8 da manhã, [o governador] pediu a lista de obras que visitaria logo depois da conferência com seu estado-maior (...). E a equipe ficou em silêncio para ouvir o relato do trabalho já feito e se inteirar do iria fazer nos próximos dias" (MANCHETE, 23/04/1960).

Já em uma reportagem sobre anões que se casam com mulheres de estatura regular, em nenhum momento há a intromissão de uma experiência do repórter em relação a esse fato ou ao contato com essas pessoas. O que transparece, na reportagem, é um narrador distante que pouco deixa sentir a sua presença, amparando-se em dados do conhecimento geral para construir o seu texto.

> Diz-se que os anões, como os reis, fazem em geral casamentos políticos ou de razão. Raramente seguem as suas inclinações sentimentais. Em outras palavras: em vez de se casarem com quem querem, os anões se casam com quem podem. Nos matrimônios com indivíduos de tamanho normal, as anãs tem mais êxito que os anões. Quando bonitas, são verdadeiras bonecas vivas em que nada é desproporcionado (MANCHETE, 23/04/1960).

Na mesma edição em que temos uma reportagem em primeira pessoa sobre o Vietnã, ela é seguida por uma outra que adota um tom bastante impessoal para relatar o conflito, em uma linguagem que se pretende bastante analítica.

> Forçados a recorrer à guerra clássica, os norte americanos se esforçaram para superar as evidentes dificuldades, contra as quais se chocam tais métodos de confronto, quando o adversário se esquiva e lhes opõe uma estratégia subversiva. E o fizeram através de um aparato extraordinário de técnicas entre as quais se inclui o emprego maciço de helicópteros e de aviões de bombardeio (MANCHETE, 23/04/1966).

Também se adota o código impessoal para narrar os esforços dos americanos para chegar à lua. Nada de experiência do repórter ou de suas impressões pessoais sobre esse grande acontecimento; apenas um fato que conta a si próprio:

> O povo norte americano, impaciente com a aparente lentidão dos preparativos para a conquista da Lua, dirige todos os dias centenas de cartas à Administração Nacional de Aeronáutica e Espaço, ou NASA, com advertências deste teor 'Vejam lá! Não deixem que os russos passem à nossa frente'. (...) Mas o esforço

> da NASA continua intenso. Dias atrás, último sábado de agosto, um foguete Saturno 5, o mais poderoso do mundo, foi colocado na plataforma de lançamento, em Cabo Kennedy. Ali será disparado no início de Outubro, colocando em órbita uma capsula não-tripulada de três lugares, assim testada para levar o homem à Lua (MANCHETE, 09/09/1967).

Em uma reportagem sobre Rondônia, um território brasileiro ainda pouco explorado naquela época, a revista *Manchete* fez a seguinte reportagem:

> Cerca de trinta universitários cariocas acabam de voltar de uma grande aventura: uma viagem à selva brasileira, nos lugares onde, no princípio deste século, Rondon abriu caminhos desbravadores e fincou os primeiros postes telegráficos. A impressão que os jovens doutorandos trouxeram daqueles lugares ermos pode ser resumida em duas palavras: *deslumbramento e tristeza*. A floresta densa (onde muitas árvores chegam a 80 metros de altura), os rios caudalosos, a fauna e flora pródigas – tudo isso os deslumbrou. Mas os entristeceram – e mesmo revoltaram – as condições em que vive a grande maioria da gente local (MANCHETE, 09/09/1967).

Não há, em nenhuma delas, sinal algum da experiência do repórter ou de sua inserção no local do acontecimento noticiado através de suas impressões ou de sua vivência em relação ao que aconteceu. Há apenas o relato de um acontecimento que parece se contar sozinho – um simulacro da voz do acontecimento.

Se escrita pela *O Cruzeiro* dos anos 40 e 50, essa reportagem possivelmente seria escrita a partir do engendramento do código experiencial em primeira pessoa, com ampla ênfase à viagem do repórter àquele local e às suas impressões. No novo regime de reportagem que começava a se delinear em *Manchete*, contudo, convinha narrá-lo a partir do uso do código impessoal, a partir da própria voz das ações que prescindem de um narrador engajado.

Por fim, em uma reportagem sobre a produção açucareira no Nordeste, uma voz pretensamente impessoal diz que:

> Mais de um milhão e meio de nordestinos estão ligados, direta ou indiretamente, ao açúcar. Naquela região do país, a chamada agroindústria açucareira é fonte permanente de interesse coletivo, pois do seu progresso dependem a sobrevivência de milhares de pessoas. O presidente do Instituto do Açúcar e do Álcool é, portanto, para todos os homens ligados ao açúcar, no Nordeste ou no Centro-Sul, o condutor e responsável por uma política certa para a solução dos problemas complexos e múltiplos que atingem os produtores, fornecedores, trabalhadores rurais – todos, enfim, que tem no açúcar a fonte propulsora de riquezas e divisas (MANCHETE, 09/09/1967).

Os efeitos de sentido que foram articulados à narrativa jornalística a partir da adoção do código impessoal como código padrão de narração já foram bastante explorados nos estudos em jornalismo. Um dos conceitos que são constantemente evocados para explicar essa questão é a noção de "efeito de referencialidade", tal como proposto por Barthes (1988) em seu estudo clássico intitulado "O Efeito de Real".

O que Barthes propõe nesse texto é o delineamento de um tipo de *modelo de verdade* que está calcado em estratégias textuais comumente utilizadas nos discursos referenciais tais como a história, o jornalismo ou as narrativas literárias realistas. Quando Barthes fala de "ilusão referencial", ele está se referindo a uma série de estratégias que criam a ilusão de que o que é representado pode ser misturado ao próprio real, revestindo o discurso dos *privilégios do aconteceu*.

O efeito de real, portanto, em seu entendimento, é um efeito de sentido que se dá a partir do uso de um determinado número de técnicas discursivas que dão sustentação e embasamento a esse tipo de modelo de verdade.

No nível da enunciação, uma das técnicas principais está na tentativa de apagamento dos signos relacionados ao destinador (anunciante) do discurso. Esse apagamento, contudo, impõe uma quantidade considerável de problemas, na medida em que, se uma narrativa pode prescindir de um destinatário manifesto no texto (não é preciso convocar o leitor para que haja estória), toda narrativa, necessariamente, precisa de um narrador.

Diante da impossibilidade de apagamento total da figura do narrador, a estória passa a engendrar um tipo bastante específico de sujeito da fala. Trata-se de um sujeito que anula a sua pessoa passional, substituindo-a por uma existência objetiva. Nesses termos, se as marcas do narrador não podem ser totalmente apagadas, fazem-se desaparecer, ao menos, os signos que remetem a um anunciante passional. É a ausência desse narrador envolvido que, para Barthes, engendra a ilusão de que o acontecimento "fala sozinho" ou, em outros termos, que as ações narram a si próprias.

Ou seja, "trata-se do caso em que o enunciador entende 'ausentar-se' do seu discurso e em que há, consequentemente, carência sistemática de qualquer signo que remeta ao emitente da mensagem", alicerçando a ilusão de que se está diante de um relato *objetivo* uma vez que ele é articulado por um narrador que não intervém jamais (BARTHES, 1988, p. 149).

Esses efeitos de sentido não estão presentes apenas no nível da enunciação. Quanto ao enunciado, Barthes coloca que enquanto o estatuto de um processo em geral pode ser assertivo, negativo ou interrogativo, o estatuto do discurso referencial é sempre assertivo (constatativo). Isso acaba por ligar, linguisticamente, o acontecimento narrado aos *privilégios do ser*, uma vez que "conta-se o que foi, não o que não foi ou o que foi duvidoso" (BARTHES, 1988, p. 152).

No nível da significação, no entanto, é onde Barthes aloca o principal efeito de sentido que o discurso referencial mobiliza e que é decorrente dessas técnicas utilizadas. Não obstante o fato de que os acontecimentos não podem ter uma existência dada fora da linguagem, todo o sentido do texto é construído como se essa existência não fosse mais do que a cópia pura e simples de uma outra existência situada em um plano extratextual da realidade.

Esse efeito é obtido através de uma aparente desarticulação da tripartidaridade do signo, em que o significado (enquanto estrutura imaginária) é tido como um elemento vergonhoso, passível de ser fundido ao referente. Essa correspondência imediata entre o significante e o referente cria uma ilusão referencial e um efeito de realidade na medida em que o discurso, ao se acreditar revestido pelos privilégios do aconteceu, também se outorga o privilégio de encontrar o real que representa.

Dito de outra forma, essa tentativa de desintegração do signo opera de forma que o significado é expulso da equação e tenta-se uma correspondência imediata entre o significante e o referente. "Suprimido da enunciação realista a título de significado de denotação, o 'real' volta a ela a título de significado de conotação. (...) Noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo" (BARTHES, 1988, p. 164). Esse "efeito de real" é obtido, portanto, porque a realidade se apresenta no discurso como um significado informulado, protegido pela onipresença aparente do referente.

Em resumo, portanto, o discurso referencial é narrado a partir de um conjunto de técnicas que fundamentam o seu modelo imaginário de verdade, a saber: (1) o mascaramento do sujeito de fala, que cria a impressão de que as ações se contam sozinhas, independente da presença de um narrador passional; (2) o estatuto assertivo do discurso, que toma o ter sido das coisas como princípio suficiente de sua veracidade e (3) a fusão do referente e do significado (enquanto estrutura imaginária) em virtude do

referente que, revestido dos privilégios do "aconteceu" acredita encontrar o real que representa[107].

Ora, é justamente esse modelo de verdade imaginária que está posto na adoção do código impessoal nas reportagens do jornalismo de revista a partir de um modelo que começa a ser esboçado na década de 1960 e que irá se consolidar na década seguinte. São esses novos padrões que irão delimitar o que significa contar uma boa estória.

É possível observar que as reportagens em que o repórter atua como um narrador em primeira pessoa (através do código experiencial em primeira pessoa) ficam cada vez mais raras e é esse simulacro de uma voz impessoal e assertiva que assume o relato (com a adoção do código impessoal).

Assim como na análise barthesiana, é possível notar que a maior parte das reportagens de *Manchete*, ao adotar o código impessoal como código padrão de narração, subordina a enunciação ao enunciado e renuncia aos signos que caracterizavam o narrador passional das décadas anteriores, em um discurso que é sempre assertivo. Como efeito, temos a adoção de um modelo de verdade imaginária estruturado em torno de mecanismos linguísticos que constroem o acontecimento como dotado dos privilégios do aconteceu: um acontecimento que se conta sozinho e que cria a ilusão de fundir o referente e o significante na representação, criando uma sensação de objetividade no relato, já que ele é contado por um narrador que não intervém.

Obviamente, não queremos dizer com isso que a revista *Manchete* tenha sido o primeiro veículo noticioso a inserir o código impessoal no jornalismo brasileiro, o que seria uma afirmação falsa e sem sentido. A *Manchete*, neste trabalho, é utilizada apenas como um exemplo de veículo que mostra de forma explícita e evidente esse novo regime narrativo a que as reportagens em revista começaram a obedecer nessa época, em um processo muito maior que envolve uma série de rearticulações no jornalismo como um todo.

A tempo, é importante esclarecer também que o código impessoal não surge nessa época. Mesmo nos tempos áureos de *O Cruzeiro*, em que o repórter era o grande

[107] É interessante notar como no próprio estudo barthesiano, esse esquema é entendido como a sistematização dos efeitos de verdade das narrativas referenciais. Há de se notar, contudo, que os diferentes regimes narrativos das estórias referenciais engendraram diferentes efeitos de realidade (se tomarmos a própria realidade enquanto um efeito discursivo), conforme procuramos estudar, ao longo deste trabalho, no que diz respeito ao caso específico da reportagem em revista nos veículos analisados. Os estudos de Hayden White mostram como no próprio discurso histórico de diversas épocas – temática privilegiada por Barthes nesse estudo – existem diversos outros efeitos de realidade implicados e que mudam com o passar do tempo.

herói da reportagem, ainda era possível encontrar textos em que havia o uso do código impessoal. A questão é que existe uma grande mudança de ênfase no que diz respeito ao seu uso. Durante os anos 40 e 50, o uso do código impessoal era reservado às matérias de menor importância – notadamente as matérias frias e aquelas que não podiam ser cobertas *in loco* (muitos perfis sobre estrelas de Holywood seguiam esse padrão, por exemplo). Os textos mais importantes – ou o que podemos definir como as reportagens quentes propriamente ditas – seguiam a estrutura que descrevemos anteriormente, com a adoção de códigos padrões de narração que enfatizavam a vivência e a experiência do repórter.

O que acontece durante a década de 1960, é que essa relação desaparece. Não apenas as pequenas matérias ou as reportagens frias de menor importância adotam o código impessoal, mas os textos principais da revista, as grandes reportagens, começam a assumi-lo como código padrão de narração dominante, engendrando mesmo uma nova articulação do sensível.

A partir da adoção do código impessoal nas principais reportagens de uma revista é possível entrever a mudança no conjunto de valores e de hierarquias acerca do que significava contar uma boa estória – processo que, de uma maneira geral, começa a se estabelecer ao longo da década de 1960 nas revistas.

Mesmo *O Cruzeiro* passa a adotar o código impessoal como código padrão de narração dominante em suas grandes reportagens desse período, mostrando que novos padrões de reportagem estavam sendo massivamente adotados pelas revistas brasileiras.

Esse processo também pode ser posto a partir de uma outra chave de leitura: a da influência que os novos padrões narrativos adotados pelos jornais diários a partir da década de 1950 começaram a exercer no jornalismo de revista brasileiro.

A reestruturação que o jornalismo diário brasileiro sofreu na metade do século XX é um assunto bastante comentado por diversos historiadores da comunicação (quanto ao jornalismo de revista, especificamente, este recebeu uma atenção bastante diminuta nesse campo). Entre as diversas modificações nos jornais diários que tiveram consequências nos modos de narrar a reportagem – como a tecnização e padronização do texto, o uso do lead e da pirâmide invertida, bem como a supressão dos pontos de exclamação e reticências, em um jornalismo que se queria mais objetivo e menos politicamente engajado – Ribeiro (2007) destaca a *construção do anonimato* como uma das técnicas utilizadas.

A autora lista “o deslocamento do foco enunciativo do redator para o veículo e a consequente transferência do juízo crítico do repórter para o jornal” como mecanismos textuais atuantes nos jornais diários cariocas desde o começo dos anos 50 e que marcam uma ruptura em relação ao período precedente. “Os textos anteriores, mais literários, traziam as marcas pessoais do jornalista. Este, aliás, era conhecido por seu estilo e admirado pelo seu domínio da retórica literária. A narração do acontecimento era, então, tão ou mais importante do que o fato em si” (RIBEIRO, 2007, p. 227). A inserção dos *copy desks* nas redações dos jornais diários acentua ainda mais esse processo de descaracterização do estilo de um repórter, uma vez que eles eram jornalistas encarregados da padronização do texto e da construção do anonimato do redator.

O espaço destinado para o repórter-vedete no jornal diário deixou de ser a própria reportagem em si e passou para a esfera do colunismo, em que o comentário era a matéria-prima por excelência.

Em 1950, o Anuário da Imprensa Brasileira já registrava essas mudanças, colocando que:

> Estamos experimentando atualmente na imprensa brasileira uma modificação radical: o grande jornalista está sendo substituído, aos poucos, pelo grande jornal. (...) A grande imprensa deixou de ser trabalho de um homem para ser o de uma equipe. (...) Inegavelmente, os jornalistas já foram mais populares. E se hoje já não enchem a imaginação do público com a sonoridade de seus nomes é menos por sua culpa que pelas características que a imprensa moderna vem tomando. Ao grande jornalista vem sucedendo agora o grande jornal que o absorve (AnBI, 1950-1951 *apud* RIBEIRO, 2007, p. 227).

O apagamento da voz do repórter demorou um pouco mais para se fazer visível nas revistas semanais do que nos jornais diários. Não obstante isso, é inegável que as rearticulações narrativas sofridas pelos jornais diários na década de 1950 redefiniram os parâmetros da reportagem e dos valores em torno do que significava contar uma boa estória para o jornalismo como um todo.

Ao longo da década de 1960 – e muito embora o texto em revista tenha permanecido como um texto muito diferente do praticado no jornal diário – essa construção do anonimato, através do uso do código impessoal, finalmente, se torna um código padrão de narração dominante também nas reportagens do jornalismo de revista.

Ora, a partir desses parâmetros, o que vemos em *Manchete* – devido à heterogeneidade de suas edições, que eram formadas tanto por reportagens estruturadas

em torno do código experiencial em primeira pessoa ou do código experiencial impressionista quanto por reportagens estruturadas em torno do código impessoal – é o confronto entre dois regimes de reportagem bastante distintos. Mais do que isso, fica patente, em suas edições, *um embate entre dois modelos de verdade diferenciados que estruturaram o jornalismo brasileiro ao longo de sua história.*

Como tentamos mostrar nos capítulos anteriores, o modelo de verdade que alicerçava as reportagens da *Revista da Semana* e de *O Cruzeiro* estavam calcados, em grande medida no valor social da função testemunhal enquanto função de verdade, do papel da testemunha como um fiador da verdade imaginária do relato. Ora, na medida em que grande parte dessa função testemunhal era exercida pelo próprio repórter (enquanto actante narrativo), ele também atuava como uma peça-chave desse modelo de verdade, uma vez que o seu testemunho era um dos pilares desse tipo de jornalismo – e, portanto, também asseverador da veracidade do relato. Tratava-se de um modelo de verdade que se estruturava no ato performativo do juramento que está na base do testemunho e que, portanto, estava posto em um ato verbal que garante a sua autenticidade porque é uma testemunha quem o enuncia.

Seja a partir do monopólio da função testemunhal no repórter (como na *Revista da Semana*) seja a partir da divisão desse ato com outros testemunhantes (como em *O Cruzeiro*), essas duas experiências históricas da reportagem estão interconectadas pelo testemunho que alicerçava os seus modelos de verdade, mesmo que a partir da adoção de códigos de narração distintos – ou seja, de modos diferentes de semantização do acontecimento e de estetização narrativa.

Em *Manchete*, embora esse modelo de verdade continue atuante em diversas reportagens, é possível observar, em outras, uma rearticulação bastante acentuada dos postulados que normatizavam as provas de verdade no jornalismo de revista até então. E isso, a tal ponto, que podemos dizer que há o delineamento ou, ao menos, um esboço, de um novo modelo de verdade imaginária a partir da adoção de outros códigos padrões de narração a partir dos anos 60.

Trata-se de um modelo de verdade articulado a partir de um acontecimento que prescinde de um narrador passional, substituindo-o por um narrador objetivo e por um tom assertivo, criando mesmo a ilusão de que as ações e os acontecimentos contam-se por si mesmos. Trata-se de um modelo de verdade na reportagem que utiliza

determinadas técnicas linguísticas de ilusão referencial que destituem a subjetividade do narrador.

O código impessoal é a forma estética que materializa esse novo modelo de verdade imaginária no texto. Outros códigos, como veremos a seguir, atuarão no seu reforço.

7.2.5. O código numérico: a inserção de outras provas de verdade na narrativa

O descolamento da principal função de verdade no jornalismo de revista da função testemunhal, característica das décadas anteriores, em direção ao uso de outras estratégias linguísticas vinculadas ao fortalecimento de ilusões de referencialidade não subjetivas, patente na adoção do código impessoal, se desdobra em outros códigos padrões de narração que serão adotados como forma de confirmar o dito. Outras provas imaginárias de verdade começam a ser instaladas no relato, de forma a reiterar um modo de contar estórias que tenta afastar os rompantes subjetivos (enquanto estratégia discursiva) da narração do acontecimento.

Um desses códigos padrões de narração que dão apoio a esse novo regime histórico de reportagem, que começa a se calcar em outros modos estéticos da função de verdade, é a remissão a dados numéricos, estatísticas e cálculos que servem tanto para confirmar um posicionamento acerca de determinado acontecimento quanto para tentar fornecer proporções e padrões para os assuntos tratados. A esse código padrão de narração, daremos o nome de *código numérico*.

A remissão aos números, nesse período histórico, fica cada vez mais comum no jornalismo de revista, tornando-se mesmo um código padrão de narração quase obrigatório nas reportagens de *Manchete*.

Por código numérico, portanto, iremos nos referir a um código padrão de narração a partir do qual o fluxo da narrativa é interrompido para a inserção de dados de caráter numérico, cuja origem pode ser de fontes diversas tais como estatísticas, pesquisas ou comparações, e que funcionam como forma de embasar o relato em padrões objetivos. Não obstante o caráter essencialmente subjetivo nas interpretações dos números, eles funcionam como ancoramentos referenciais e provas imaginárias de verdade para o narrado.

Em nenhuma das outras revistas, os números apareceram de forma tão ostensiva. Na reportagem sobre as metas de São Paulo, composta basicamente pelos números do

Estado, anunciava-se que “uma parcela de 14,7% da soma total será aplicada em metas educacionais” com “mais 7 mil salas de aula para ensino primário e 1.100 para ginásios e escolas normais”, além dos “2 bilhões e 350 prédios para as Casas da Lavoura”, “122 tratores de esteira” e “o plantio de 60 milhões de árvores” (MANCHETE, 23/04/1960). Já em uma matéria sobre a indústria nacional, o primeiro parágrafo dizia:

> As estatísticas anunciavam: o número de municípios brasileiros ascende hoje a 2398. Cada um deles abrange, em média, 200 quilômetros de estradas tributárias das grandes rodovias federais e estaduais. Para boa conservação de cada trecho de 100 quilômetros não pavimentados, impõe-se o serviço permanente de uma motoniveladora. No período de 1950 a 1959, o Brasil importou 1824 unidades, despendendo com elas cerca de 30 milhões de dólares (MANCHETE, 23/04/1960).

Na reportagem sobre o Vietnã, as impressões do repórter são reforçadas com números:

> Há dez meses existiam apenas 80 mil americanos no Vietnã. Hoje, há 250 mil e até o fim do ano haverá 400 mil, sob o comando militar do General William Westmoreland (...). A proporção no momento é de 4 americanos para cada guerrilheiro. O objetivo é chegar à proporção de 12 contra 1, quando só então as guerrilhas podem ser debeladas. (...) Existem mais, porém: 1100 aviões de bombardeio e transporte, 1050 de caça, canhões de 105 e 175 milímetros (...). O governo americano acabou de pedir ao Congresso a verba de 13 bilhões de dólares (MANCHETE, 23/04/1966).

Em uma reportagem sobre Brasília, os números também ganham proeminência: “nos últimos tempos, a população permanece inalterada: 300 mil habitantes. Conta com 12 hospitais, 3 cinemas, 22 unidades escolares para o curso infantil, 126 para o fundamental, 30 para o ensino médio”, apesar das obras inconclusas “(faltam construir ¾ partes do Plano Piloto)” (MANCHETE, 23/04/1966).

Até mesmo em uma reportagem sobre a morte, os números são um dos elementos principais do texto: “os americanos gastam com a morte 450 bilhões de cruzeiros por ano; o preço médio de um enterro é de 2500 mil cruzeiros” (MANCHETE, 23/04/1966). A reportagem segue detalhando, ao longo de duas páginas, todos os custos de um enterro no Brasil.

Os recursos necessários para se chegar à Lua também são estritamente quantificados:

> O foguete Saturno 5 tem a altura de um edifício de 52 andares. Sua remoção do local em que foi fabricado, para a Base de Cabo Kennedy, a cinco e meio quilômetros de distância, exigiu mil e uma cautelas e foi feito com um atraso de dez horas sobre o tempo previsto. O peso total era de 6 milhões e 100 mil quilos e só o trator empregado no transporte pesada 3 milhões de quilos. Em sua primeira missão, o Saturno 5 enviará a cápsula lunar não tripulada a 18 km acima da Terra. Ela girará ao redor de nosso planeta e reencontrará, depois, na atmosfera, a uma velocidade de 41 mil km por hora (MANCHETE, 09/09/1967).

As reportagens em *Manchete* sempre trazem ao leitor algum tipo de quantificação da realidade: para além de um narrador impessoal que engendra o relato, há a voz impessoal dos números (provenientes de diversas fontes) que ancoram o real em um universo que pode ser contado e, exatamente por causa disso, apreendido. Os números assumem o papel de fontes, dando eles próprios o seu testemunho em relação a um tema específico.

Apesar dessa suposta roupagem objetiva, é necessário enfatizar, contudo, que o modelo de verdade engendrado pelos números não é menos subjetivo (ou, mais corretamente, menos calcado em provas imaginárias de verdade) do que o próprio modelo de verdade do testemunho, estando ambos alocados nesse patamar simbólico que engendra uma promessa de verdade mesmo no perjúrio.

E isso porque os números nunca fazem sentido sozinhos: ao estarem engendrados em uma narrativa, eles sempre dependem de uma interpretação que os dote de significação. Como insistem Czeresnia e Albuquerque (1995), “obter dados objetivos de uma análise estatística requer *input* subjetivo. O reconhecimento da subjetividade inerente à interpretação de dados possibilita que novas evidências possam ser integradas ao conhecimento anterior”. Também para Setzer (2001) não existe significado inerente aos dados numéricos, uma vez que eles também se constituem como meras representações simbólicas que, por si sós, não podem estabelecer uma relação especular com o que representam – sua suposta objetividade, nesse sentido, é um efeito de sentido dado por quem interpreta os números. Além disso, o autor questiona a própria capacidade de os números descreverem uma dada situação: “eles simplesmente podem ser a representação de informações, mas também podem ser puro lixo, sem que se possa extrair deles nenhuma informação”.

Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 278) tratam o código numérico (posto por eles, na terminologia da retórica, como argumentações de ordem quase-lógicas[108]), como poderosos mecanismos de convencimento exatamente pelo fato de que os números sempre são engendrados na narrativa a partir de uma interpretação: "a escolha dos termos de comparação adaptados ao auditório pode ser um elemento essencial da eficácia de um argumento, mesmo quando se trata da comparação numericamente especificável". E isso porque "haverá vantagem, em certos casos, em descrever um país como tendo nove vezes o tamanho da França em vez de descrevê-lo como tendo a metade do tamanho do Brasil".

Ao pensar especificamente sobre o uso dos dados numéricos no jornalismo, Manuel Chaparro (2003) afirma que essa apropriação se empenha constantemente em uma interpretação que se aproveita dos *sentidos emocionais* que os números adquirem e, não raro, planificam mecanismos sociais complexos em função de uma determinada argumentação em relação ao acontecimento que está sendo noticiado.

Seguindo o raciocínio dos outros autores mencionados, para Chaparro (2003), "a estatística, em si, jamais promete verdades; apenas revela ou produz presunções (algo que pode ser acreditado), a partir de dados numéricos codificados a que o método chega, na observação de fenômenos de alguma forma mensuráveis". Não obstante isso, "as fontes, em especial as políticas e as econômicas, que se servem do jornalismo para difundir e sustentar os próprios interesses ou ideias, usam, frequentemente, o argumento estatístico como 'afirmação da verdade', e não raro o fazem de forma desonesta".

Da mesma forma que o testemunho, portanto, os dados numéricos também engendram uma promessa de verdade que, em última instância, também pode ser posta como um voto cujo cumprimento é apenas imaginário.

A importância dos dados matemáticos enquanto um efeito de verdade que pode ser articulado nas narrativas referenciais se dá pelo fato de que eles criam a ilusão de "deixar de fora de seus cálculos, um enorme detrito, toda a complexidade social e psicológica das escolhas", quando, pelo contrário, apenas reforçam esses elementos. Eles aparecem no texto, dessa forma, "sob a figura de uma força que tem razão e se impõe ao discurso da representação", desempenhando o papel de uma citação autorizante (CERTEAU, 2011, p. 57).

[108] As argumentações quase-lógicas, para Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996, p. 218) são estratégias retóricas de comparação que se apresentam sob a forma de raciocínios formais, lógicos ou matemáticos.

A perda da proeminência do testemunho como principal função de verdade dentro do jornalismo de revista engendra a necessidade por novas provas imaginárias de verdade e é nesse sentido que o código impessoal e o código numérico, enquanto códigos padrões de narração, funcionam como materializações estéticas de um novo modelo de verdade que começava a se firmar no jornalismo de revista brasileiro nos anos 60.

O código numérico, portanto, é um mecanismo linguístico a partir do qual há um reforço da função de verdade articulada pelo código impessoal e que está em consonância com os novos padrões de ilusão referencial adotados pelas revistas informativas nesse período. A substituição da voz passional do jornalismo pelo código impessoal, contudo, irá encontrar reforços em outros códigos de narração para além do código numérico.

7.2.6. O código analógico: a comparação como prova de verdade imaginária

Um outro código padrão de narração que serve de reforço às provas imaginárias de verdade desse narrador que, destituído de seu papel de testemunha, apaga os seus signos passionais em favor de uma existência objetiva, é o *código analógico*. À voz anônima dos acontecimentos que se contam sozinhos (através do código impessoal) e à voz supostamente objetiva dos números (no código numérico), soma-se um outro código padrão de narração a partir do qual a imagem acerca de determinado acontecimento é dada a partir do cotejamento desta com outras situações semelhantes que enquadram o dito. Em outros termos, um código padrão de narração que emoldura o real através de uma similitude de relações posta entre dois termos.

Ora, a figura retórica da analogia diz respeito, justamente, ao delineamento de uma comparação que busca provar uma verdade através do engendramento de uma similitude de relações entre dois objetos. Nesse sentido, Breton (1999, p. 131) explica que os argumentos analógicos implicam um raciocínio que torna explícito (ou inventa) um vínculo entre duas zonas do real – mais especificamente, entre uma zona do real cujo sentido social já esteja estabelecido e outra em que esse valor esteja em disputa, ou seja, cujo significado ainda precise ser proposto.

A construção desse vínculo, no entanto, não se faz de maneira direta. Ele se articula em um espaço descontínuo através do qual os enunciadores realizam alguns saltos com o objetivo de enquadrar o real cujo sentido está em disputa de acordo com o

sentido já consolidado do evento que serve de base à comparação. “A ponte lançada entre as duas zonas do real se justifica assim apenas porque ela permite passar de uma margem à outra”.

A analogia, portanto, está estruturada a partir de uma transferência de valor do que está consensualmente aceito para o que está com o sentido ainda em jogo.

A definição da analogia está mesmo estruturada em torno de um mecanismo de construção de relações a partir do qual A está para B assim como C está para D. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996) explicam que é fundamental que o primeiro par (A-B) seja menos conhecido do que o segundo, que o deve estruturar graças à analogia. Dessa forma, elas deslocam a adesão do receptor daquilo que é conhecido para o que é desconhecido.

Por código analógico, portanto, iremos nos referir a um código padrão de narração a partir do qual é inserida uma comparação entre o evento noticiado e um outro acontecimento (não relacionado necessariamente à pauta motivadora da reportagem) que tem como objetivo enquadrar o evento noticiado em um determinado modelo de entendimento a partir de uma equação que tem por base a analogia.

A analogia pode ser estruturada a partir de um conjunto bastante variado de eventos, embora as duas remissões mais comuns, no jornalismo de revista, sejam: (1) a comparação entre eventos do presente e fatos do passado e (2) a analogia entre acontecimentos brasileiros e outros similares que aconteceram em outros lugares do mundo.

Na década de 1960, a revista *Manchete* já utilizava com certa frequência esse recurso, bastante raro em revistas do período anterior. Em uma reportagem sobre a Guerra do Vietnã, publicada em 1966, o repórter coloca que “o Vietnã é hoje para Johnson o *front* verdadeiro, como o Reno foi para Roosevelt, durante a última guerra” (MANCHETE, 23/04/1966). Em outro texto sobre o mesmo tema, a analogia era a seguinte: “Trata-se de fazer com que os norte-americanos penetrem pelo território chinês adentro, numa manobra como a de Napoleão, na Rússia” (MANCHETE, 23/04/1966).

Para sustentar a sua argumentação contra as políticas públicas de controle da natalidade, os repórteres Jairo Regis e Henrique Benevides utilizam a seguinte argumentação: “não é possível desenvolver o deserto. Nem é possível aceitar a tese de que o Brasil não é capaz de se organizar para o progresso e para vencer as doenças.

Com uma população várias vezes menor, ele foi muitas vezes mais atrasado e mais doente neste início do século" (MANCHETE, 09/09/1967).

Em um levantamento anterior (CASADEI, 2010), realizado nas revistas informativas semanais *Veja*, *Época*, *IstoÉ* e *Carta Capital* durante o ano de 2009, foi possível constatar o grande número de reportagens que, embora noticiassem fatos do tempo presente, faziam remissão a acontecimentos históricos. Em torno de 70% de todas as matérias publicadas nessas revistas nesse ano evocavam algum evento que tinha acontecido antes do ano de 1995 (quinze anos antes da publicação da matéria). É possível entrever, portanto, que a analogia histórica pode ser posta como um código padrão de narração que se consolida na década de 1960 e que é mantido nos dias atuais, na medida em que pode ser lida como um dos componentes de uma reportagem, como uma técnica de redação constantemente utilizada pelos jornalistas para dotar os acontecimentos noticiados de sentido.

Tamanha força de semantização que a história possui para os acontecimentos do presente pode ser atribuída ao fato de que, como coloca Hayden White (2008, p. 36), "a própria afirmação de se ter distinguido um mundo passado de um mundo presente de reflexão e práxis social, e de se ter determinado a coerência formal daquele mundo passado, *implica* uma concepção da forma que o conhecimento do mundo presente também deve tomar, na medida em que é *contínuo* com aquele mundo passado". E assim, o compromisso com uma forma específica de conhecimento histórico corresponde a uma série de predeterminações, circunscrevendo quais são as generalizações que são permitidas de serem feitas acerca do mundo presente e até mesmo quais são os tipos de conhecimentos que se podemos conceber acerca dele. E mais do que isso, como consequência desse processo, predetermina também os tipos de projetos que nos são considerados lícitos de conceber, tanto para mudar o presente quanto para mantê-lo indefinidamente em sua forma vigente.

Ainda que "avaliar o peso da História na imprensa seja penoso na medida em que se trata de uma aplicação lacunar, feita de citações, quase sempre breves" (SORLIN, 2009, p. 46), os efeitos de sentido ligados a uma função de verdade que a história insere nas estórias contadas pelos jornalistas são bastante claros e estão ligados, entre outros aspectos, ao papel de discursos constituintes que eles assumem em uma narrativa mais ampla da reportagem.

Ora, se conforme já discutimos, o recurso à fala de um terceiro é um importante procedimento de engendramento da ilusão referencial dentro dos textos jornalísticos, a remissão à História funciona como um outro possível a quem se pode fazer referência. E mais do que isso: um outro que se exprime não como a fala subjetiva das testemunhas, mas sim, como a voz objetiva e autorizada do passado, ligado a uma posição de autoridade e a um conhecimento validado.

Não obstante as inúmeras discussões no campo da história que a destronaram de seu papel de guardiã do passado tal como ele o foi (WHITE, 2008, CERTEAU, 2008, VEYNE, 1983, RICOEUR, 2007) e a inseriram no grande campo das produções simbólicas – e, portanto, como fruto de uma narrativa e de uma determinada estruturação discursiva[109] – o jornalismo não parece encarar o conhecimento histórico sob essa perspectiva.

Podemos dizer que o lugar ocupado pelo discurso da História nas narrativas jornalísticas é aquele a que Maingueneau (2008, p. 37-38) chama de *discursos constituintes*, ou seja, que têm como característica a de "não reconhecer outra autoridade além de sua própria, de não admitir quaisquer outros discursos acima deles". Em outros termos, que "não reconhecem discursividade para além da sua e não podem se autorizar senão por sua própria autoridade".

Os discursos constituintes são discursos que assumem um papel de autoridade em relação a outros corpos de textos e acaba por formar-lhes o conteúdo e o direcionamento de sentidos. Essa noção está relacionada mesmo ao *ethos* que determinada prática discursiva assume em uma sociedade, de forma que há um investimento imaginário do papel ocupado por ela e "o enunciador é percebido através de um 'tom' que implica certa determinação de seu próprio corpo, á medida do mundo que ele instaura em seu discurso" (MAINGUENEAU, 2008, p. 53).

---

[109] Chartier (2010, p. 11) resume muito bem a obra desses autores e a sua importância para o campo da história, quando coloca que "a primeira derivação diretamente da evidenciação das dimensões retórica e narrativa da história, designadas com perspicácia em três obras fubndacionais publicadas entre 1971 e 1975: *Comment on écrit l'histoire*, de Paul Veyne (1971), *Metahistory*, de Hayden White (1973) e *L'Écriture de L'Histoire*, de Michel de Certeau (1975). Veyne, ao afirmar que a história é 'antes de tudo, um relato e o que se denomina explicação não é mais que a maneira de a narração se organizar em uma trama compreensível'; Hayden White, ao identificar 'as formas estruturais profundas da imaginação histórica' com as quatro figuras da retórica e da poesia clássica, ou seja, a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia; e Certeau, ao afirmar que 'o discurso histórico pretende dar um conteúdo verdadeiro (que vem da verificabilidade), mas sob a forma de uma narração', obrigavam os historiadores a abandonar a certeza de uma coincidência total entre o passado tal como foi e a explicação histórica que o sustenta".

Como exemplifica Maingueneau, o discurso da história pode ser tido como um discurso constituinte na medida em que um jornalista pode recorrer à autoridade do historiador, mas o inverso dificilmente ocorre (já que o jornalismo não se estrutura enquanto tal). O discurso da história, enquanto discurso constituinte, assume um papel preponderante em relação a outras falas, ocupando um lugar legitimado socialmente, uma posição de autoridade que relega para ela, passando ao largo das discussões dos historiadores nos últimos 40 anos, um imaginário social que tem o valor de uma verdade, que reveste os seus achados dos privilégios do *aconteceu*.

Tomando como pressuposto o fato de que nos discursos constituintes há constituição "precisamente na medida em que um dispositivo enunciativo funda, de uma forma que é de certa maneira performativa, sua própria existência, fazendo como se extraísse essa legitimidade de uma Fonte da qual ele seria apenas a encarnação (o Verbo revelado, a Razão, a Lei, etc.)" (MAINGUENEAU, 2008, p. 54), a História pode ser alocada nesse lugar na medida em que ela parece fundar o Passado.

A remissão à história através de uma analogia, nesses termos, funciona, portanto, também como uma prova de verdade imaginária para os relatos jornalísticos. E isso porque ela funda uma comparação validada, acreditada, que pode ser tida como veraz porque é a história quem a atesta e que serve como lastro para a sua pertinência e adequação. À voz anônima do narrador, soma-se a voz anônima da história.

Embora a história necessariamente efetue a passagem de uma cena traumática para uma cena simbólica (RICOEUR, 2007), as expectativas sociais coordenadas em torno dessa narrativa, no entanto, muitas vezes ignoram seu caráter essencialmente imaginário e colocam o discurso da História como um outro capaz de realizar o desejo de imparcialidade, tal como um juiz.

É por ser um lastro supostamente mais objetivo do que o lastro testemunhal que Ricoeur (2007, p. 330) pode afirmar que "a razão é que os papéis respectivos do historiador e do juiz, designados por sua intenção de verdade e de justiça, os convidam a ocupar a posição do terceiro em relação aos lugares ocupados no espaço público pelos protagonistas da ação social". Esse papel é importante na medida em que "um desejo de imparcialidade está ligado a essa posição de terceiro", mesmo que essa se apresente "sob o signo da impossibilidade de um terceiro absoluto".

As analogias históricas, portanto, funcionam no jornalismo como uma estratégia de reforço de um efeito de real e de uma ilusão referencial, em suma, como um lugar de autoridade e uma prova imaginária de verdade.

Mais do que isso, trata-se de uma prova de verdade capaz de engendrar um *nó de sentido* acerca do assunto que está sendo retratado. A lógica em se colocar uma situação do presente como similar a uma crise no passado diz respeito à formação de uma imagem sobre o que significa o fato retratado na atualidade. Assim, a descrição sobre *o que é* o fato atual se torna (discursivamente) inteligível a partir da referência às situações similares no passado que são elencadas. Trata-se de uma correlação opositiva entre o presente e o passado que passa a definir o próprio presente e argumentar em favor de algum tipo de entendimento em relação a ele.

O código analógico que tem por base a história, nesses termos, funciona mesmo como mais uma prova imaginária de verdade que sustenta um relato que deixou de ter no testemunho a sua função de verdade principal.

Diante da queda da testemunha, são as vozes impessoais do acontecimento, dos números e da história que se deixam ouvir e que se estruturam como fiadoras da função de verdade do relato.

A função da analogia enquanto função de verdade se mantém a mesma em situações em que um acontecimento brasileiro é comparado a um evento ocorrido no exterior. A única diferença é a de que, se no primeiro caso, era a história que servia como lastro da veracidade do relato, esse lugar passa a ser ocupado, nessa segunda equação, por uma experiência validada que, contudo, não deixa de ocupar um lugar de autoridade e também engendra um determinado entendimento em torno do que é noticiado. Em ambos os casos, é o *decorrido* que garante a legitimidade imaginária do relato.

Uma vez posto que a função de verdade no jornalismo de revista, a partir dos anos 60, se desloca da testemunha e passa a se alicerçar nessas outras provas imaginárias de verdade, é interessante olharmos, um pouco mais detidamente, para um outro código padrão de narração que, embora já figurasse nas revistas brasileiras desde o início de suas atividades, mostra uma outra dimensão a partir da qual o leitor é convocado na narrativa da reportagem e que também funciona como uma prova imaginária de verdade: o código da opinião pública.

7.2.7. O código da opinião pública: a tradução do outro como imagem de si

Ao longo da história da imprensa no Brasil, é possível notar a presença de um código padrão de narração que se repete sistematicamente nas revistas que foram estudadas: trata-se do *código da opinião pública*. Por este termo, iremos nos referir a um código padrão de narração, facilmente discernível por expressões como "o brasileiro pede" ou "o povo quer", que se apresenta como a suposta tradução das vontades e dos interesses populares, como a presumida expressão da opinião geral de uma sociedade, bem como de seus anseios e demandas. Em outros termos, trata-se de um código padrão de narração que materializa esteticamente esse vínculo que o jornalismo tenta manter com a opinião pública no texto através de expressões marcadas.

A sua presença nas narrativas jornalísticas, de fato, não surpreende. Diversos autores têm trabalhado com as inter-relações simbólicas que o jornalismo tenta articular com essa imagem de opinião pública que funciona, ao mesmo tempo, tanto como uma esfera que engendra uma tentativa de estabelecimento de pontes entre a imprensa e os seus interlocutores, quanto como um poderoso instrumento argumentativo de validação de determinadas enquadramentos em torno do narrado.

Nos termos propostos por Charaudeau (2006, p 123), "definir a opinião pública do ponto de vista das mídias não é tarefa fácil. Ela quase sempre é tratada como uma entidade mais ou menos homogênea, quando resulta de um entrecruzamento entre conhecimentos e crenças, de um lado, opiniões e apreciações, de outro". E assim:

> Os casos de corrupção, os problemas de sociedade (o véu islâmico), as grandes questões internacionais (as catástrofes, as guerras) são tratados pela imprensa, pelo rádio e pela televisão utilizando-se, em graus variáveis, de hipóteses (não necessariamente conscientes) ora sobre as possíveis opiniões e argumentos que circulam numa sociedade a respeito desses temas, ora sobre os imaginários relativos a apreciações de crenças, como, por exemplo, os sentimentos de generosidade, de justiça e de honestidade.

Isso posto, a opinião pública, portanto,

> depende desse entrecruzamento múltiplo, e não se poderá abordá-la razoavelmente caso não se levar em consideração duas séries de parâmetros: a distinção dos lugares de pertinência (trata-se da opinião pública imaginada pela instância midiática, a que emana das realizações do próprio discurso informativo, ou daquela que é construída através do estudo dos comportamentos do público?); a natureza dos julgamentos do grupo que as expressa (trata-se de crenças, opiniões ou apreciações?) (CHARAUDEAU, 2006, p. 123-124).

Na revista *Manchete*, são muitos os momentos em que essa voz imperiosa e impessoal da opinião pública é evocada. Esse procedimento padrão de narração, aliás, pode ser encontrado com certa constância em outras revistas do *corpus*, desde a *Revista da Semana* até as publicações atuais, de forma que poderíamos fazer remissão a qualquer uma delas como ilustração desse código narrativo.

A diferença, no entanto, é a de que, em um primeiro aspecto, durante esse período, esse código padrão de narração pode ser encontrado como uma frequência maior, tornando-se mesmo um código padrão de narração mais frequentemente evocado na estruturação narrativa. Em um segundo aspecto, a partir desse momento, essa suposta voz da opinião pública materializada em um código padrão de narração passa a atuar como um reforço de uma voz de um acontecimento que supostamente se conta sozinho, de acordo com os novos padrões de efeitos de realidade buscados na narrativa a partir desse momento.

Para citar um exemplo, na reportagem sobre o uso do DIU com a finalidade de controlar os índices de natalidade no país, o repórter recorre à voz impessoal da opinião pública como modo de apresentar o tema na linha fina: “os brasileiros reagem contra a tentativa de reduzir os índices demográficos do país por meios artificiais”. Logo no primeiro parágrafo, o seu uso é reiterado: “estão se avolumando os protestos contra os processos de limitação da natalidade, que vem sendo utilizados em nosso país”. Mais a frente, afirma-se que “a grande maioria dos brasileiros reage desfavoravelmente à ideia de uma política destinada a conter a chamada *explosão demográfica*, argumentando que somos ainda um país escassamente povoado e com grandes áreas devolutas, capazes de abrigar população muitas vezes maior que a atual” (MANCHETE, 09/09/1967).

Para entender os efeitos de sentido articulados em torno do código da opinião pública, é necessário pensarmos acerca dos modos como o termo foi engendrado enquanto conceito, bem como a razão das críticas tão recorrentes que envolvem a sua apropriação pelo jornalismo.

O conceito de opinião pública já foi utilizado enquanto uma figura retórica para muitos propósitos ao longo da História. Embora muitos autores tenham se empenhado na desmistificação desse conceito, considerando-o mesmo como um artifício argumentativo, trata-se de uma noção que é estruturante nas reflexões sobre o jornalismo, ao menos, enquanto construção de *ethos*, alicerçando modos de ação e

mesmo uma imagem acerca da importância social da atividade jornalística. Sob essa perspectiva, que abarca os códigos culturais e simbólicos que envolvem uma prática, a remissão à opinião pública nas reportagens se coloca como um dos mecanismos de legitimação social do jornalismo.

O código da opinião pública serve como uma prova imaginária de verdade na reportagem na medida em que, além de realizar a encenação de uma ponte entre a esfera produtora da notícia e a esfera da recepção, convocando o leitor e inserindo-o artificialmente na narrativa, ele enuncia uma suposta instância objetiva de opinião: a própria instância da esfera pública.

Enquanto termo carregado historicamente, é possível entrever que essa ambivalência acompanha o termo desde sua constituição. Como explica Chauí (*apud* BUCCI, 2002), o conceito de opinião pública começa a ganhar espessura nos séculos XVIII e XIX, em um contexto político de oposição ao regime absolutista. "Se, na tradição filosófica, o conceito de opinião sempre fora relegado à condição de sombra perturbadora da verdade", como uma espécie de obscurantismo que jamais alcançaria o estatuto de um conhecimento verdadeiro, a modulação para o seu caráter público, no final do século XVIII, muda os termos da partilha, de forma que, nesse período, "a opinião pública é o encontro entre a razão e o povo esclarecido, torna-se lugar de verdade e seu poderio depende de conseguir impor-se aos homens no poder".

Ao buscar as modulações desse termo, Nascimento (*apud* BUCCI, 2002, p. 47) mostra que os partidários da opinião pública nesse período se posicionavam em torno de duas linhas teóricas que, embora divergissem em alguns aspectos, consideravam a opinião pública como fiadora da manifestação de uma verdade que se revelaria a partir do debate de ideias. Em uma delas, "a verdade é prévia ao debate e por meio dele é revelada, em uma epifania civilizadora"; já, na outra, a verdade "é resultado, é produto, é construída por meio do choque entre as muitas opiniões que tomam lugar nos espaços públicos". Em ambas as acepções, contudo, é nítido o caráter de mistificação que envolvia o termo, desde a sua origem, na medida em que "por um caminho ou por outro, a razão iluminista deposita suas esperanças em um mecanismo pouco racional. (...) A opinião pública, desde que livre e plena", segundo essas acepções mistificadoras, "jamais se equivoca. A verdade, portanto, é uma questão de fatalismo" (BUCCI, 2002, p. 48).

Essa linha de argumentação que, para alguns filósofos, como Saint-Just, chegava a identificar o caráter de verdade da opinião pública à manifestação da vontade divina, tinha algum sentido se vista a partir da perspectiva de que a opinião pública era investida como única força capaz de fazer frente aos regimes absolutistas na instauração dos regimes políticos liberais – embasados eles próprios em uma força de igual monta também divina. "Se o discurso triunfante e épico sobre a libertação dos povos oprimidos e sobre o triunfo da verdade aparece até nos textos de autores ateus, não é de se estranhar que os teístas e os deístas tenham feito dele o seu escudo na luta pela queda do antigo regime" (NASCIMENTO *apud* BUCCI, 2002, p. 48).

Ora, a essa visão triunfante do conceito de opinião pública, outros autores, ao longo do século XX, irão propor outras equações. Inserida nos processos de formação de consenso e nos modos de atribuir sentido ao mundo, para Habermas, a opinião pública é o elemento capaz de fazer a intermediação entre o Estado e a sociedade:

> A esfera pública pode ser descrita como uma rede adequada para a comunicação de conteúdos, tomadas de posição e opiniões; nela os fluxos comunicacionais são filtrados e sintetizados, a ponto de se condensarem em *opiniões públicas* enfeixadas em temas específicos. Do mesmo modo que o mundo da vida tomado globalmente, a esfera pública se reproduz através do agir comunicativo, implicando apenas o domínio de uma linguagem natural; ela está em sintonia com a compreensibilidade geral da prática comunicativa cotidiana (HABERMAS, 2003, p. 92).

Com uma visão muito menos otimista do que Habermas, Walter Lippmann (2008) irá considerar que a ideia de opinião pública é, desde sempre, uma falácia. Para ele, há uma classe minoritária de especialistas, entre os quais os jornalistas, que é responsável pela formação de uma opinião pública que se supõe sólida, ficando a maior parte das pessoas, a quem essa opinião pública faz referência, fora desse jogo de interesses. Essa opinião pública, mantida e incentivada normalmente por uma minoria, mantém o povo estrategicamente longe dessa formação de consenso das elites culturais, fornecendo, portanto, apenas uma encenação de acordo.

Não obstante essas rearticulações críticas do conceito, a remissão à opinião pública ainda atua como uma espécie de elemento legitimador para a prática jornalística e a sua inserção no texto sob a forma de códigos padrões de narração acaba por funcionar como uma espécie de prova imaginária de verdade que atua no reforço das

demais provas imaginárias de verdade de caráter impessoal que estavam se consolidando nesse momento.

Seguindo o raciocínio proposto por Certeau (2008), é possível entrever alguns contornos que estruturam essa função de verdade implicada no código da opinião pública. Trata-se de uma função de verdade que, em seus contornos gerais, ao encenar uma relação de escuta em relação ao seu público-alvo, acaba por engendrar uma relação de tradução em relação a ele.

Para Certeau, há uma característica que marca toda a constituição do saber e da inteligibilidade da cultura ocidental moderna: o fato de que os saberes se instauram em uma relação a um outro. Isso significa dizer que ela "desdobra uma problemática articulando um saber dizer a respeito daquilo que o outro cala" (CERTEAU, 2008, p. 15).

Se essa sentença for tomada no que diz respeito à história (objeto de análise de Certeau), isso significa que da mesma forma que um médico transforma o corpo do paciente em um quadro legível (e, portanto, traduzível em linguagem), tal qual um código que pode ser decifrado, tal como um cadáver mudo exposto ao olhar que exige uma leitura especializada, a história opera o mesmo mecanismo com a memória. "Uma mutação análoga se produz quando a tradição, corpo vivido, se desdobra diante da curiosidade erudita em um corpo de textos". Assim, "essas duas heterologias (discursos sobre o outro) se constituíram em função da separação entre o saber que contém o discurso e o corpo mudo que o sustenta" (CERTEAU, 2008, p. 15).

E é por esse motivo que o autor enfatiza a noção de que a historiografia nada mais faz do que fornecer túmulos escriturários para os mortos do passado, sendo que "a única pesquisa histórica do 'sentido' permanece, com efeito, a do Outro". O tratamento que ela dá a esses mortos, no entanto, é também bastante específico, na medida em que ela pretende, ao mesmo tempo, "compreender e esconder com o 'sentido' a alteridade desse estranho ou, o que vem a ser a mesma coisa, acalmar os mortos que ainda frequentam o presente" (CERTEAU, 2008, p. 14).

Inegavelmente, o jornalismo também está posto dentro desse campo de inteligibilidade que marca o lugar de saber como um saber sobre o outro – e, mais do que isso, um saber a respeito daquilo que o outro cala. Essa temática pode ser abordada de várias maneiras, porém, é patente o fato de que não há jornalismo que não se estruture na fala sobre um outro.

E, assim, embora o jornalismo sempre diga respeito à representação de um outro – que não o próprio jornalista ou o seu grupo profissional mais amplo – esse outro também é posto como um cadáver mudo que é exposto ao olhar do jornalista, como uma entidade muda que coloca um discurso que é enunciado (porque articulado) pelo jornalista e não por ela própria. Assim como no caso do historiador, o outro possui o saber; o jornalista controla a articulação do discurso sobre esse saber.

Uma vez que é de um terceiro sobre o que se fala e para quem se fala, também em relação à articulação da *opinião pública* no jornalismo, podemos dizer que é sempre em relação à demanda de um outro (a própria opinião pública) que o jornalismo se posiciona. Ao operar a partir da visibilidade das questões da opinião pública, é sempre a partir da representação desse outro que a notícia é articulada.

A partir dos parâmetros postos por Certeau, contudo, o acesso a esse outro se dá também de uma forma muito específica: ele se estabelece não a partir de uma relação de *escuta*, mas sim, a partir de uma relação de *tradução*, em uma verdadeira *hermenêutica do outro*.

A palavra do outro, nesse contexto, é possuída pelo detentor do discurso, que se encarrega de dizer o que esse outro poderia dizer se ele tivesse a palavra – dizendo, com isso, algo muito distinto. Para Certeau, essa relação de tradução não pode ser senão uma imposição de poder e, nesses termos, com a suposta intenção de retratar o outro, acaba-se falando de si mesmo. Tida como objeto exótico – e, como tal, objeto de censura – a fala do outro não serve senão para que seja efetuada uma volta a si mesmo, ou seja, serve como um mero pretexto para o estudo de si.

Ora, essa marca da inteligibilidade ocidental (na qual o jornalismo está inserido) se articula a partir de uma *escritura que fala pelos outros* ou, em outros termos, de uma relação de poder a partir da qual o dono da palavra se instaura no lugar do outro, não para buscar o campo comum de entendimento, mas sim, para falar por ele, falar sobre o que ele supostamente cala. Dessa forma, a escritura ocidental faz com que a palavra do outro seja entendida de forma diferente daquilo que esse outro propriamente fala. A relação é de uma tradução sem escuta.

Se tomados a partir dessa perspectiva, é possível entrever que, embora o jornalismo articule um espaço de visibilidade para as demandas públicas e sociais, esse espaço não deixa de ser problemático e ambivalente, na medida em que essa representação se processa a partir dessa relação de mera tradução. Essa equação está

inserida em um espaço em que os acessos aos meios simbólicos são desiguais e, portanto, não se constituem como um espaço de embate político – que é fundamental para que a cidadania seja efetiva – mas sim, como um espaço de mera encenação desse embate.

Essa perspectiva de Certeau é interessante na medida em que insere a prova de verdade posta no código da opinião pública em uma esfera mais ampla, que marca mesmo o modo como os saberes, na sociedade ocidental, são articulados. A partir desses parâmetros, é possível entrever a mecânica de relações que regem o relacionamento do jornalismo não apenas com a opinião pública, mas, em uma perspectiva alargada, com as próprias fontes de informação que estruturam as suas provas de verdade.

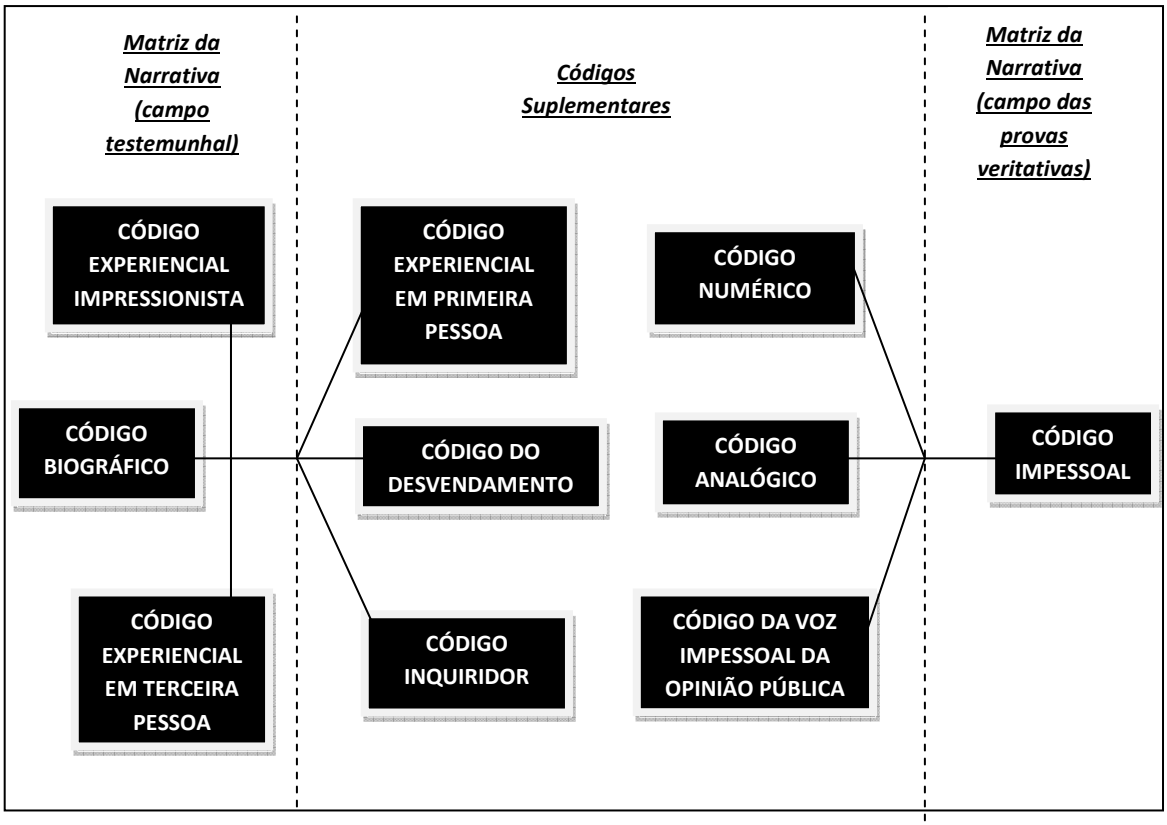
Ora, o jornalismo se coloca em uma perspectiva de tradução (e não de escuta) não apenas a partir da estetização da opinião pública (através do código padrão de narração da opinião pública), mas também em relação a todas as suas outras provas de verdade que lhe conferem legitimidade e sustentação, tal como no código numérico (que quantificam uma determinada visada de mundo já pré-escrita e de acordo com a argumentação defendida no texto), no código analógico (que enquadra o mundo de acordo com os mesmos parâmetros) ou no relacionamento estabelecido com as fontes testemunhais (através dos códigos biográfico e experiencial em terceira pessoa).

7.3. *Manchete*: esboços de novos regimes narrativos na reportagem

A partir do estudo dos códigos padrões de narração tecidos nas reportagens da revista *Manchete* é possível entrever que essa publicação se configura como uma revista de passagem entre dois regimes históricos de narração jornalística. Ao longo dos anos 60, ela esteve mesmo em uma posição de entremeio entre um conjunto de técnicas adotadas nas primeiras décadas do século XX para a construção da reportagem em revista e os novos padrões que começavam a surgir nessa época – e que irão se consolidar plenamente na década seguinte. A heterogeneidade das matérias que compunham a revista nesse período aponta para uma intersecção entre textos que se identificavam ao regime mais antigo e outros que já estavam em consonância com novos padrões da reportagem, embora frequentemente ambos convivessem em uma mesma reportagem.

Se tomados em conjunto, podemos dizer que os códigos padrões de narração presentes na revista *Manchete* formavam um regime de narração a partir do qual duas matrizes narrativas coexistiam: uma delas, ligada ao campo testemunhal, era formada pelos códigos experiencial impressionista, biográfico e experiencial em terceira pessoa (apoiados, por sua vez, por códigos padrões suplementares como os códigos experiencial em primeira pessoa, do desvendamento e evocativo); a outra, ligada à obtenção de provas veritativas e ligada ao apagamento do testemunho (ligadas, portanto, ao código impessoal) e apoiada por códigos suplementares como os códigos numérico, analógico e da voz impessoal da opinião pública.

Isso pode ser descrito no seguinte esquema:



Lembramos novamente que, assim como descrito na metodologia, há uma série de combinações que podem ser feitas entre os códigos suplementares desse regime de narração. São, ao todo, 64 combinações possíveis[110].

[110] As combinações possíveis dos códigos suplementares descritas nesse sistema de narração são as seguintes: { }, {experiencial em primeira pessoa}, {do desvendamento}, {inquiridor}, {numérico}, {analógico}, {da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento}, {experiencial em primeira pessoa, inquiridor}, {experiencial em primeira pessoa,

Uma outra observação de ordem metodológica também é importante neste momento: uma vez que é possível notar que os códigos padronizados de narração da revista *Manchete* se articulam a partir de duas matrizes narrativas (uma delas ligada ao campo testemunhal e outra relacionada às provas veritativas), a relação entre elas, nas reportagens, pode ser dada tanto a partir de uma combinação entre as duas (em textos em que determinados trechos privilegiam uma delas, embora a outra também esteja presente em outros) quanto de exclusão (em que apenas uma delas é desenvolvida em todo o relato).

Há uma série de diferenças fundamentais que marca a partilha entre essas duas formas de articular o sensível e semantizar o acontecimento nas reportagens em revista. A maior parte delas, contudo, aponta para uma *rearticulação dos parâmetros da função*

---

numérico}, {experiencial em primeira pessoa, analógico}, {experiencial em primeira pessoa, da voz impessoal da opinião pública}, {do desvendamento, inquiridor}, {do desvendamento, numérico}, {do desvendamento, analógico}, {do desvendamento, da voz impessoal da opinião pública}, {inquiridor, numérico}, {inquiridor, analógico}, {inquiridor, da voz impessoal da opinião pública}, {numérico, analógico}, {numérico, da voz impessoal da opinião pública}, {analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, inquiridor}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, numérico}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, analógico}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, inquiridor, numérico}, {experiencial em primeira pessoa, inquiridor, analógico}, {experiencial em primeira pessoa, inquiridor, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, numérico, analógico}, {experiencial em primeira pessoa, numérico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {do desvendamento, inquiridor, numérico}, {do desvendamento, inquiridor, analógico}, {do desvendamento, inquiridor, da voz impessoal da opinião pública}, {do desvendamento, numérico, analógico}, {do desvendamento, numérico, da voz impessoal da opinião pública}, {do desvendamento, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {inquiridor, numérico, analógico}, {inquiridor, numérico, da voz impessoal da opinião pública}, {inquiridor, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {numérico, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, inquiridor, numérico}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, inquiridor, analógico}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, inquiridor, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, numérico, analógico}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, numérico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, inquiridor, numérico, analógico}, {experiencial em primeira pessoa, inquiridor, numérico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, inquiridor, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, numérico, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {do desvendamento, inquiridor, numérico, analógico}, {do desvendamento, inquiridor, numérico, da voz impessoal da opinião pública}, {do desvendamento, inquiridor, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {do desvendamento, numérico, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {inquiridor, numérico, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, inquiridor, numérico, analógico}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, inquiridor, numérico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, inquiridor, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, numérico, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, inquiridor, numérico, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {do desvendamento, inquiridor, numérico, analógico, da voz impessoal da opinião pública}, {experiencial em primeira pessoa, do desvendamento, inquiridor, numérico, analógico, da voz impessoal da opinião pública}.

de verdade nas estórias contadas pela imprensa: não apenas os códigos centrais que estetizam e materializam no texto as provas imaginárias de verdade mudam, como também essa própria função de verdade se vê engendrada em novas bases.

Embora articuladas a partir de códigos padrões de narração diferentes, tanto a *Revista da Semana* quanto *O Cruzeiro* tinham um ponto em comum no que se refere à articulação da função de verdade. Como analisamos nos capítulos anteriores, o modelo imaginário de verdade se identificava à função testemunhal, na medida em que eram as testemunhas que se apresentavam como fiadoras do relato; era em torno delas que estava engendrado um voto de veracidade do narrado.

Na *Revista da Semana*, o lastro da veracidade estava concentrado na figura do repórter enquanto testemunhante de um acontecimento e, posteriormente, em *O Cruzeiro*, é possível notar que essa garantia de veracidade posta no papel social exercido pelo testemunho é dividida entre o repórter e as demais fontes de informação testemunhais. Autonomizadas da voz do jornalista, essas fontes passaram a se constituir enquanto fiadoras independentes da função de verdade do relato, uma vez que elas também partilham da promessa de verdade incrustada no testemunho – mesmo diante da possibilidade do perjúrio.

Essa equação da função de verdade era engendrada nas reportagens a partir dos códigos padrões de narração que assumiam o primeiro plano na narrativa – notadamente, os códigos autorreferencial, pathético e protocolar, na *Revista da Semana*, e os códigos experiencial em primeira pessoa, biográfico e experiencial em terceira pessoa nas reportagens de *O Cruzeiro*. Tais códigos são materializações de técnicas de redação socialmente compartilhadas que mostram os parâmetros e padronizações em torno de como uma reportagem deveria ser escrita, ou seja, dos valores que estavam em jogo para se classificar uma matéria como uma boa estória.

A coincidência da função de verdade enquanto função testemunhal nas narrativas jornalísticas não desaparece nas reportagens de *Manchete*. É possível encontrá-la na manutenção dos códigos padrões de narração adotados no período anterior e em algumas de suas rearticulações (como, por exemplo, no uso do código experiencial impressionista ou do código inquiridor).

Não obstante o fato de que o repórter não some do relato da reportagem enquanto actante narrativo, é possível perceber, contudo, que ele perde muito de sua

autoridade enquanto testemunhante e enquanto fiador de uma função de verdade no nível do discurso (ou seja, enquanto efeito discursivo e não enquanto autor empírico).

Outros padrões e técnicas de redação passam a assumir o primeiro plano na narrativa da reportagem e outros códigos padrões de narração passam a materializar a função de verdade no relato jornalístico, mudando mesmo as bases que determinavam o modo como uma boa estória deveria ser contada.

É possível perceber, em *Manchete*, que a voz intrusiva de um narrador não é mais um padrão de reportagem desejável e o código impessoal ganha proeminência (tanto em número de matérias que o utilizam quanto na classificação hierárquica dentro do dispositivo da revista dos textos que o utilizam) em relação ao uso dos códigos que articulavam a função testemunhal na figura do repórter enquanto actante narrativo.

À esse simulacro de voz impessoal que assume o relato – e cria a impressão de que os acontecimentos se contam sozinhos a partir do apagamento dos signos de passionalidade do narrador (trata-se de um narrador objetivo) e do estatuto assertivo do relato – soma-se, ainda, um maior número de fontes testemunhais, que assumem uma parcela maior da função testemunhal no relato, contribuindo, com isso, para um apagamento ainda maior da figura do repórter na narrativa. A voz da testemunha-fonte em detrimento da testemunha-repórter pode ser lida como uma estratégia discursiva de objetivação do relato, na medida em que, atuando enquanto citação, a voz da fonte irá fundar uma relação a partir da qual algo é verdadeiro porque não é o próprio repórter quem o diz. A fonte-testemunha, nesses termos, assume a posição de um terceiro (em relação ao repórter e ao acontecimento) ligado a uma pretensão imaginária de veracidade. O repórter assume a posicionalidade, no texto, de um mero coletor de evidências.

As mudanças nas articulações da função de verdade serão materializadas também em outros códigos padrões de narração que assumem o primeiro plano do relato. Embora eles pudessem ser encontrados ocasionalmente em reportagens do período anterior, a partir da década de 1960, eles se tornam elementos obrigatórios da reportagem, técnicas de redação que são indispensáveis na articulação do texto jornalístico em profundidade. Trata-se de códigos que inserem outras provas imaginárias de verdade no relato e que estão ligadas a um movimento de objetivação em torno do narrado.

Nomeadamente, os códigos numérico e analógico são padrões de narração muito usados para inserir essa impressão de objetividade e desvincular as provas imaginárias de verdade unicamente da esfera do testemunho. Ele deixa, dessa forma, de assumir a posicionalidade de principal fiador da veracidade de um relato, para dividir espaço com outras provas de verdade de caráter impessoal.

A partir de agora, o testemunho passa a ser acompanhado de uma série de estratégias discursivas de controle. A partir de agora, ele passa por um conjunto de mecanismos de validação, no nível discursivo, para poder ser *acreditado*.

Obviamente, que esse processo de fiabilização por que passa o testemunho não deixa de ter implicações muito importantes para a própria função de verdade articulada nas reportagens. Ora, como já delineamos no final do capítulo anterior, um testemunho que passa por sucessivas provas de verdade já não pode mais caracterizar-se enquanto testemunho.

Como nos provoca Derrida (2005), quando o testemunho se transforma em uma verdade teórica demonstrável devido ao confronto estabelecido entre ele e as provas de verdade que confirmam o dito, o próprio testemunho se desconfigura, uma vez que quando validado, um testemunho já não é validado enquanto testemunho. As provas de verdade, nesse sentido, atingem o testemunho em sua própria constituição, despojando-o da verdade fiduciária que o define. O testemunho, confirmado pelas provas de verdade, já não é testemunho: ele se transforma em uma outra coisa, ligada a um conhecimento supostamente demonstrável.

A colocação em primeiro plano do código impessoal e dos outros códigos padrões de narração vinculados ao estabelecimento de provas de verdade no relato, portanto, desfuncionalizam a função de verdade adotada no período anterior, na medida em que não é mais o testemunho que assume a posição de fiador do relato, mas sim, as outras provas de autoridade que irão se materializar em torno dele.

Há, portanto, ao longo da década de 1960, o erguimento de uma nova articulação da função de verdade no jornalismo – que se desloca do testemunho em direção a outras provas imaginárias de verdade – e a consequente assunção de novos padrões narrativos na reportagem, de novas formas de materializações estéticas da função de verdade que podem ser vistas nos códigos padrões de narração postos em primeiro plano nas estórias contadas pelos jornalistas nesse período.

Nesse quadro, outras partilhas do sensível estão em jogo no jornalismo de revista, bem como novas articulações em torno do que significa contar uma boa estória.

Esse regime de reportagem, presente em *Manchete* e também em *O Cruzeiro* desde o início dos anos 60, irá se consolidar definitivamente a partir da década de 1970.

Como dissemos anteriormente, a década de 1960, no jornalismo brasileiro, foi um período bastante efervescente no campo das experimentações narrativas. Nesse sentido, é possível compararmos a narrativa de *Manchete* a outros modos de se contar estórias adotados por outras revistas nesse período. Nos próximos tópicos, portanto, iremos comparar esse modelo transitório de reportagem aos padrões narrativos utilizados pelas revistas *Fatos e Fotos* e *Realidade*.

De uma maneira geral, não obstante as grandes diferenças que marcavam as três publicações, podemos notar que, em termos de estruturação narrativa, as três revistas se pautavam pelo regime de códigos descrito acima, com pequenas rearticulações.

7.4. O projeto editorial de *Fatos e Fotos*: o reforço na tradição das imagens no jornalismo de revista brasileiro

A revista *Fatos e Fotos* também pertencia à editora Bloch e existiu de 1961 a 1985. Conta Alberto Dines (2003, p. 84) que a revista surgiu a partir de uma homenagem que Adolpho Bloch queria fazer a Juscelino Kubitschek na ocasião de sua saída da presidência da República: "Juscelino entregou o governo ao Jânio em 31 de Janeiro, o Adolpho Bloch, maluco, em homenagem ao Juscelino, que deixava o governo, quis fazer uma revista em Brasília, e então criou uma coisa chamada *Fatos e Fotos*. O primeiro número ele fez sozinho, com o Justino Martins". Segundo ele, Bloch "pegou as fotografias da posse do Jânio e da saída do Juscelino, arrumou uma revista só de fotografias e botou nas bancas. Vendeu muito".

Apesar do sucesso dessa edição inicial, contudo, não havia ainda um projeto que pudesse sustentar o segundo número da revista. Segundo depoimento de Dines (2003, p. 85), "eu estava demitido do *Diário da Noite* e ele me telefonou pedindo pelo amor de Deus se eu não podia ajuda-los em dois, três números, até botar a revista nos eixos". Aceito o convite, "fui e resolvi fazer a revista em rotogravura, com máquinas espetaculares, em preto e branco – isso que nós estávamos fazendo em jornal diário".

Ainda segundo Dines (2003, p. 85), "em pouco tempo, *Fatos e Fotos* estava vendendo mais do que a *Manchete*". A relação entre as duas revistas eram mesmo um

tanto próxima no sentido de que *Fatos e Fotos*, sem uma equipe de fotógrafos própria, trabalhava com as fotos que "sobravam" da *Manchete*.

Mesmo diante de tantas precariedades, a revista conseguiu se consolidar no mercado editorial nacional, contando com uma equipe de bons repórteres. "Passou pela redação de *Fatos e Fotos* uma plêiade de jornalistas da maior importância: Carlos Leonam, Paulo Henrique Amorim, Itamar de Freitas... Eram pessoas que estavam começando, trabalhando cada um em um jornal, mas que se entusiasmaram pelo espírito da revista" (DINES, 2003, p. 85)[111].

A revista dedicava-se à publicação de reportagens fotográficas sobre personalidades da época, principalmente artistas e políticos, além de algumas matérias de interesse geral. Como o próprio nome sugere, a ênfase no material publicado estava mais nas imagens que compunham a revista do que nos textos que as acompanhavam. Não obstante isso, é possível encontrar algumas coberturas mais extensas e detalhadas.

Fatos e Fotos se insere, portanto, dentro de uma tradição brasileira de fotorreportagem em revista que estava no cerne da produção revisteira desde o final do século XIX, mas que já dava mostras de esgotamento na década de 1960. Em seus primeiros anos, é possível notar que eram poucas as reportagens que ocupavam mais de uma página de texto, o que era considerado diminuto mesmo para os padrões da *Manchete*, que era uma revista que também valorizava a fotografia como forma de passar informação. Ao longo da década, é possível notar que a revista vai progressivamente aumentando o número de páginas destinadas ao texto e passa a fazer também grandes reportagens.

Em 1969, a *Fatos e Fotos* era a terceira revista mais lida do país. Ela correspondia a 9% da divisão de circulação de mercado, perdendo apenas para as revistas *Manchete* e *O Cruzeiro* (ambas com 16%). Nessa época, a revista *Veja* era responsável por 3% da circulação. Quanto às revistas quinzenais, *Capricho* liderava o mercado (com 20%) e, nas revistas mensais, a revista *Realidade* ocupava a 6ª posição, com 6% do mercado de revistas (MIRA, 2001).

[111] Ainda de acordo com Dines (2003, p. 85), "a revista fascinava a garotada. Muita gente passou pela *Fatos e Fotos*, vibrando com aquela experiência de fazer uma espécie de jornal semanal, só em preto e branco, muito bonito. De 1961 a 1962, fiquei fazendo isso. Deu certo, o Adolpho pediu 'fica, fica', e fui ficando. Mas sabendo que não ia ser por muito tempo".

7.4.1. Os códigos padrões de narração da revista *Fatos e Fotos*: consonância narrativa com a revista *Manchete*

Em termos narrativos, é possível notar que as reportagens publicadas pela *Fatos e Fotos* seguiam um padrão de técnicas redacionais bastante parecido com o utilizado pelas reportagens publicadas pela *Manchete*. Normalmente, os seus textos eram mais curtos e simples do que os publicados pela sua irmã de editora, mas, não obstante isso, em termos de códigos padrões de narração, é possível mapear uma consonância entre as duas publicações.

Essa aproximação pode ser observada na tabela abaixo, onde foram separados alguns trechos de reportagens publicadas pela *Fatos e Fotos*. Nela, é possível entrever como os códigos padrões de narração se repetiam nas duas publicações, dando embasamento à hipótese de que os códigos padrões de narração, mais do que estruturas utilizadas para se contar estórias, dizem respeito também a procedimentos técnicos socialmente compartilhados pelo grupo mais amplo dos jornalistas acerca de como uma reportagem deve ser escrita e de quais são os elementos que devem figurar nos textos para se contar uma boa história.

CÓDIGOS QUE ARTICULAM A FUNÇÃO TESTEMUNHAL NO REPÓRTER ENQUANTO ACTANTE NARRATIVO	
CÓDIGO AUTORREFERENCIAL	"Durante toda a entrevista que concedeu em sua residência na Avenida Venezuela, em São Paulo, o General Peri segurava, na mão direita, um exemplar de *Imitação de Cristo*" (FATOS E FOTOS, 05/10/1963).
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM PRIMEIRA PESSOA	"Eu também fui um dos que paraninfaram duas delas. Como padrinho das debutantes Raquel Guerreiro e Vera Lúcia Modesi, dancei a valsa dos padrinhos" (FATOS E FOTOS, 05/10/1963).
CÓDIGO IMPRESSIONISTA	"Dezenove pessoas já estavam prontas para atravessar o Parque Caparaó, fronteira do Espírito Santo com Minas, rumo ao pico da Bandeira. Desse grupo organizado por *Fatos e Fotos*, faziam parte o Reverendo Orlando Santier, protestante, e o padre Luis Bueno, que subiram com a expedição para celebrar um culto e uma missa a 2890 metros de altitude" (FATOS E FOTOS, 05/10/1963).
	"Recostado na varanda de sua fazenda moderna, Steve

	McQueen tira os sapatos e ri das observações de Nellie" (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
CÓDIGO INQUIRIDOR	"Até onde irão os líderes grevistas nos testes que pretendem fazer para chegar sua força?" (FATOS E FOTOS, 05/10/1963).
	"Até a partida contra a Venezuela, o Brasil detinha o recorde de gols (...). Seremos mesmo imbatíveis? (...) E a defesa?" (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
	"Qual o melhor? O escrete de 58 ou o escrete de Saldanha? Os canarinhos ou as feras?" (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
	"Assim, os boinas-verdes poderiam continuar no Vietnã?" (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
	"A sequela natural da nova Constituição é a volta do Congresso às suas atividades. Normais? Aparentemente. (...) Até que ponto ele poderá funcionar plenamente? Vai o país correr o risco de mais um caso Márcio Chaves?" (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
CÓDIGOS QUE ARTICULAM A FUNÇÃO TESTEMUNHAL NA FONTE ENQUANTO ACTANTE NARRATIVO	
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM TERCEIRA PESSOA	"A respeito de sua nota de instrução, disse o General Peri Beviláqua: (...) 'Autorizei a publicação da nota, pela imprensa, porque as suas palavras podiam servir para outras forças não sob o meu comando e que também poderiam ser chamadas ao uso da razão'" (FATOS E FOTOS, 05/10/1963).
	"E é o próprio João Saldanha quem tem vontade de desfazer de uma vez por todas o mito de que Rivelino não pode jogar ao lado de Gerson (...) '_Podem jogar juntos, já jogaram, e o dia em que eu puder me descuidar da defensiva para massacrar qualquer equipe, coloco um ao lado do outro. E quero ver quem segurará essa dupla'" (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
	"Peter Yates, o diretor de Bullitt, tem outra explicação: 'Meu filme só entrou para a lista dos campeões de bilheteria graças a um dos motoristas dessa corrida,

	Steve McQueen’” (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
CÓDIGO BIOGRÁFICO	“Sobrinho neto de Benjamin Constant, de cujo positivismo parece revelar-se um adepto ao destacar, com entusiasmo, o lema, de inspiração positivista, da bandeira nacional, o General Peri Constant Beviláquia, nasceu no dia 09 de Julho de 1899, no Rio de Janeiro. Filho e neto de militares, recebeu as seguintes condecorações: (...) Casado com Dona Naida de Escobar Beviláquia, em 15 de novembro de 1923 (...), tem cinco filhos – dois homens e três mulheres – e 18 netos” (FATOS E FOTOS, 05/10/1963).
	“Ela não parou ainda desde que, há oito anos, saiu de Engenheiro Passos, no Estado do Rio. Mudou-se – contra a vontade de seus pais – para a Cidade Maravilhosa, disposta a tornar-se atriz. E venceu: com sua pesonalidade, seu talento e sua beleza (morena de cabelos negros e longos e olhos verdes como o mar), começou como apresentadora de TV” (FATOS E FOTOS, 05/10/9163).
	“Os locutores gostam de chamá-lo de Garoto do Parque. Seu pai o chama de Roberto. Ele próprio prefere Riva e usa, no pulso direito, uma enorme pulseira de ouro com o apelido. A torcida, porém, o conhece como Rivelino, no entender de João Saldanha, o maior reserva do mundo” (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
CÓDIGOS QUE ARTICULAM AS OUTRAS PROVAS DE VERDADE NO RELATO	
CÓDIGO IMPESSOAL	“A agressividade sindical vem aumentando desde quando ameaçou paralisar o país para assegurar a posse do Sr. João Goulart. Seu crescimento tem sido constante e funcionou na conquista do plebiscito para a derrubada do parlamentarismo. A unidade de comando, sobretudo nos setores portuários e bancários, contribui e facilita a ação uniforme e decisiva que tem decretado, com êxito, várias e sucessivas greves” (FATOS E FOTOS, 05/10/9163).
	“A VII Bienal de São Paulo, a segunda mostra de maior importância no mundo, superada – e de forma discutível – apenas pela Bienal de Veneza, foi festivamente inaugurada pelo Presidente João Goulart no Pavilhão Arruda Pereira, no Parque do Ibirapuera. Uma festa de arte e cultura que projeta o nome do Brasil no panorama internacional da cultura de hoje e traz para os povos latino-americanos as manifestações

	artísticas dos quatro cantos do mundo” (FATOS E FOTOS, 05/10/9163).
	“O Barão José de Siqueira Júnior realizou, pela sexta vez, no Golden Room do Capacabana Palace o eu já tradicional baile das debutantes, agora em benefício da Oitava Enfermaria da Santa Casa de Misericórdia, no Rio. A madrinha da festa foi a Senhora Sara Kubitschek, que compareceu acompanhada do Sr. Moacir Moura e de sua filha Márcia, e foi homenageada pelas debutantes com uma bela corbelha” (FATOS E FOTOS, 05/10/9163).
	“Praga, 21 de Agosto. Há um ano, exatamente, seu país está sob ocupação das tropas soviéticas, mas os tchecos voltam às ruas pelo terceiro dia consecutivo. Os soviéticos não são visíveis e controlam a Tchecoslováquia de quartéis e acampamentos escondidos no interior. Em seu lugar, são as forças policiais tchecas que saem para enfrentar e, se preciso, matar os manifestantes” (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
	“Para sentir as emoções do *rock’n’roll* de mistura com o delírio de drogas e a ‘sensação afrodisíaca de acampar com pessoas estranhas’, 300 mil hippies se reuniram em Nova Iorque durante a Feira de Música de Woodstock. Nus ou seminus, drogados ou lúcidos (...)” (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
CÓDIGO NUMÉRICO	“O teto de 120 bilhões para as emissões de todo esse ano já está superado agora em setembro. O índice inflacionário, que foi de 51% no ano passado, será ultrapassado este ano. A taxa de crescimento econômico, que caiu de 7,2% em 1961 para 3,5, em 1962, deverá cair ainda mais em 63” (FATOS E FOTOS, 05/10/9163).
	“Para que a primeira fase se realizasse, ainda em vida de João Paulo XXIII, trabalharam 871 pessoas, representando 70 países do mundo inteiro e 87 instituições religiosas, tendo o material reunido dado 16 volumes com 10 045 páginas” (FATOS E FOTOS, 05/10/9163).
CÓDIGO DA ANALOGIA	“Os boina verdes são herdeiros mais ou menos diretos de uma antiga tradição de luta de guerrilhas contra os índios no fim do século XVII” (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).

	“Por uma dessas estranhas coincidências, o Congresso talvez esteja sendo reaberto exatamente quando se completa um ano daquele infeliz e inábil discurso com que o deputado da Guanabara concitava o povo a não participar do desfile do 7 de Setembro” (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
CÓDIGOS DE CONVOCAÇÃO DO LEITOR	
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA OPINIÃO PÚBLICA	“Em 1966, diziam que Pelé e Tostão não podiam jogar juntos, como se os gênios fossem incompatíveis” (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).
	“Para os cidadãos da metrópole, o espetáculo se resumiu em apenas duas palavras: um escândalo” (FATOS E FOTOS, 11/09/1969).

O estudo da tabela mostra que *Fatos e Fotos* compartilhava os códigos padrões de narração utilizados pela revista *Manchete*, não obstante o seu texto fosse mais simples e a cobertura das pautas bem menos aprofundada. As considerações que foram feitas acerca de *Manchete*, portanto, também podem ser aplicadas ao estudo de *Fatos e Fotos*. De uma maneira geral, também é possível perceber que a publicação está no entremeio de dois regimes de reportagens distintos e que há certa heterogeneidade narrativa em seus textos.

Há, no entanto, algumas particularidades que são dignas de nota. Mesmo que ainda possamos encontrar com certa frequência textos que remetem ao engendramento da função testemunhal na figura do repórter enquanto actante narrativo (código experiencial em primeira pessoa e código experiencial impressionista) como pode ser observado na tabela, esses textos aparecem com uma frequência menor do que em *Manchete*. A maior parte dos textos, de fato, utiliza o código impessoal como modelo de narração, de forma que as reportagens de *Fatos e Fotos* estão mais vinculadas ao regime de reportagem que se tornará dominante a partir desse momento do que ao regime de reportagem correspondente ao período anterior.

Diante do pouco uso dos códigos que remetiam ao repórter enquanto testemunha, é possível observar que a função testemunhal está posta, majoritariamente, na fotografia. É ela que, assim como também nas demais revistas, articulava a função testemunhal (fora da esfera dos personagens), acreditando o relato.

Embora muito já tenha sido escrito a respeito da função testemunhal da fotografia (que inclui mesmo toda a carga subjetiva e a própria sombra do perjúrio enquanto definição, tal como no próprio testemunho), talvez seja suficiente remetermos a Boris Kossoy (2012) quando este coloca que "toda fotografia é documental por sua própria natureza", se entendermos por esse termo o fato de que ela representa um duplo testemunho: a foto documenta o referente a que representa e, ao mesmo tempo, "a atitude do fotógrafo diante do tema, uma visão de mundo, uma emoção diante dele".

Assim como *Manchete*, podemos dizer que *Fatos e Fotos* é uma revista cujo texto é fruto de uma rearticulação nos modelos de narração da reportagem, com a adoção maciça de códigos narrativos que antes ocupavam um plano secundário na reportagem. Os códigos ligados à articulação de provas de verdade impessoais adquirem relevância e assiduidade em relação ao período anterior, motivados por outros padrões e hierarquias sobre o que significava se contar uma boa estória.

Se *Fatos e Fotos* nos coloca diante de padrões narrativos comuns a outras revistas dos anos 60, como a própria *Manchete*, nesse período, talvez nenhuma outra revista tenha sido considerada tão original e inovadora quanto a revista *Realidade* em termos narrativos. Ela confirma, de uma maneira geral, o clima dos anos 60, que buscava mesmo experimentações no que diz respeito aos formatos possíveis para se contar uma boa história. Iremos estudá-la no próximo tópico.

7.5. O projeto editorial de *Realidade*: grandes reportagens e novo jornalismo

O lançamento da revista *Realidade* representou um grande sucesso comercial para a editora Abril, conseguindo alcançar um patamar de vendas muito mais elevado do que aquele que foi projetado originalmente para ela. Embora a editora já tivesse diversos títulos no mercado de revistas especializadas, essa era a primeira incursão que ela fazia nos domínios das publicações informativas de caráter geral. A primeira edição da revista vendeu em torno de 250 mil exemplares. Dois meses depois a tiragem foi aumentada para 350 mil e, depois, para 450 mil na quarta edição[112]. Esse fato, aliás, é aludido em um editorial publicado no segundo número da revista, em Maio de 1966:

[112] Conta Faro (1999, p. 94), que "em 1966, quando *Realidade* surgiu nas bancas, indicando claramente a sua intenção em dividir o mercado de leitores com *O Cruzeiro*, Chateaubriand encarou a concorrência como um desafeto pessoal e não poupou nem críticas nem suspeitas à Editora Abril. Para o dono dos Diários Associados, Vitor Civita era um 'apátrida' e estava no Brasil 'para ganhar dinheiro e não passa de outro tentáculo Time-Life', numa referência clara à desconfiança que também alimentava em relação a Roberto Marinho. Não era o padrão das reportagens que incomodava Chateaubriand; era a suspeita de que

> O primeiro número de Realidade esgotou totalmente. Toda a tiragem de 250.000 exemplares desapareceu em menos de uma semana. De Recife a Rio Grande, de Cuiabá a Curitiba, chegaram cerca de 300 telegramas e telefonemas de distribuidores, solicitando mais revistas – que simplesmente não existiam. E logo nos primeiros dias, começamos a receber cartas de leitores. Cartas de advogados e operários, de professores e donas da casa, de estudantes e industriais. Cartas que emocionam com o seu calor, entusiasmo e encorajamento. Tudo isso num país onde se costuma dizer que ninguém quer ler (REALIDADE, Maio de 1966).

O lançamento da revista *Realidade* pode ser inserido em um contexto mais geral, que abarcava outras publicações da mesma época, que dizia respeito à busca por novos modos de se fazer reportagem. A inspiração para *Realidade* estava nas experiências realizadas pelo *Jornal da Tarde,* lançado também em 1966. Nesse veículo, já é possível observar preceitos que serão largamente adotados em *Realidade,* como o delineamento de pautas diferenciadas (em relação aos demais veículos noticiosos da época), que investiam na humanização do relato, com textos atraentes e com toques literários, além de uma apresentação visual agradável e estimulante.

A criação da *Realidade* foi debitária de toda uma cena cultual formada nos anos anteriores por publicações alternativas consumidas pela classe média intelectualizada. A revista – assim como outros veículos noticiosos como *Correio da Manhã, Zero Hora, Jornal da Tarde* e *Folha da Tarde* – incorporou esse clima de denúncia, de contestação e de oposição já fomentado pelas experiências em jornalismo alternativo e que foram incorporadas por veículos da grande imprensa (KUCINSKI, 1991).

Faro (1999, p. 15) identifica que "no período posterior a 1964, a imprensa brasileira (...), especificamente sob o gênero jornalístico da reportagem, pautou parte significativa de sua produção em relação ao movimento pelo qual se norteavam as demais manifestações artístico-culturais promovidas no país". Nesse movimento, "é possível identificar um discurso libertário e contestador".

Em um contexto mais amplo, tratava-se de um período em que era possível observar o florescimento de uma série de veículos ligados a uma imprensa engajada e que buscava um outro tipo de visada em relação aos problemas sociais. O engajamento

---

a revista da Abril estava sendo protegida pelo governo, enquanto *O Cruzeiro* enfrentava a má vontade das autoridades militares". A situação se agrava quando *Realidade* publica duas reportagens cujas pautas, segundo Chateaubriand, já haviam sido pensadas meses antes por *O Cruzeiro*. Ele, contudo, havia consultado as autoridades militares acerca da possibilidade da publicação e recebeu a seguinte resposta: "Que não se metesse *O Cruzeiro* em tal aventura, fomos advertidos".

da imprensa nesse período, segundo Faro (1999, p.14) podia ser sentido tanto na imprensa alternativa dos anos 70 (que levava a cabo o jornalismo investigativo que estava fora do alcance dos grandes jornais do período devido à ação da censura) quanto na própria grande imprensa, para além das dificuldades impostas pelo regime militar que vigorava no país naquela época. *Realidade* seria uma das expressões mais notáveis desse segundo movimento, onde "aflorava uma produção jornalística que dava à reportagem uma dimensão reveladora, além de padrões da objetividade informativa".

O autor coloca que "por força da mobilização política que a classe média viveu em meados dos anos 60, mobilização marcada, especialmente nos segmentos ligados à cultura universitária, por sentimento de oposição ao Estado autoritário que então se esboçava", o cenário brasileiro foi permeado por uma série de manifestações culturais de contestação e, nesse contexto, a revista *Realidade* conseguiu um feito: ela canalizou esse sentimento de desgosto da classe média, tornando-se o correspondente, na área do jornalismo impresso, dessa cultura da negação.

Neste ponto, é interessante lembrar que vários dos jornalistas que trabalharam na redação de *Realidade* eram membros de células políticas de esquerda e participaram desses veículos jornalísticos alternativos.

É importante ressaltar, contudo, que o seu caráter inovador nunca ultrapassava determinados limites ligados a esse público-alvo. Também para Faro (1999, p. 6), *Realidade* foi criada para um público de classe média e conseguiu vincular a produção do texto jornalístico ao conjunto das manifestações políticas e culturais de seu período, mas também soube se manter dentro das fronteiras que eram tidas como aceitáveis pelo público médio geral, não muito simpático aos movimentos da esquerda. Nesse sentido, ela abarcou, em um mesmo movimento, o discurso transgressor dos anos 60 com a adoção dos "valores burgueses conservadores, a ordem do Estado e a ordem da estrutura social", o que explicaria em grande medida o sucesso obtido pela publicação.

Essa sintonia com os interesses de uma época também não foi obtida por acaso. O jornalismo praticado nos anos 60 no Brasil já demandava uma estrutura empresarial muito mais sofisticada do que nas décadas anteriores, de forma que a editora Abril, como forma de garantir os seus investimentos, empreendeu uma vasta pesquisa de opinião antes de decidir como a sua nova revista se posicionaria no mercado.

Antes do lançamento oficial da revista, a Abril lançou um número zero de *Realidade* e encomendou, com base nele, uma pesquisa ao Instituto de Estudos Sociais e

Econômicos (INESE) para definir quais eram as demandas que a revista deveria atender. Desde o início, foi definido que a revista deveria atender a um público adulto (entre 18 e 44 anos), com escolaridade elevada (equivalente ou acima do 2º grau) e com alto poder aquisitivo (59% dos leitores situados entre a classe A e B). De acordo com Faro (1999, p. 95), os resultados da pesquisa foram os seguintes:

> São de interesse mais geral – disse o INESE – matérias sobre Ciência e Progresso, Grandes Problemas Brasileiros e Assuntos relativos ao Sexo e Educação Sexual. Em relação ao número zero, que havia servido de base para a pesquisa, o artigo mais apreciado foi, de longe, 'A virada antes de nascer' (70%). Outros artigos muito apreciados foram 'Desgraçado é o goleiro' (23%) e 'Este é o Humberto' (29%).
> Ao comparar *Realidade* com outras revistas, a maioria dos entrevistados considerou-a melhor ou muito melhor que as demais. Cerca de 65% dos entrevistados gostariam de ler regularmente a revista.

Eram esses, de fato, os temas que predominavam na revista, baseados nessa pesquisa inicialmente feita.

Além disso, o sucesso da revista também pode ser atribuído à equipe que foi contratada para a sua condução. "Para formar o corpo editorial, foram chamados jornalistas experientes que já trabalhavam na redação da revista *Quatro Rodas*" que, na época, era dirigida por Mino Carta. "Dessa equipe, vieram para *Realidade*: Paulo Patarra, que seria o redator-chefe; Sérgio de Souza; Mylton Severiano da Silva, Woile Guimarães, Carlos Azevedo; Eurico Andrade; José Hamilton Ribeiro e Narciso Kalili" (ROSA, 2006, p. 67).

A qualidade das reportagens feitas por *Realidade* é atestada pelos oito prêmios Esso que a publicação ganhou em seus dez anos de existência. A saber, os prêmios foram dados às seguintes reportagens: "Brasileiros go home" (1966); "Os meninos do Recife" (1967); "A vida por um rim" (1967); "Eles estão com fome" (1968); "De que morre o Brasil" (1968); "Marcinha tem salvação: amor" (1969); "Amazônia" (1972); "Seu corpo pede um bom presente" (1973).

Alguns autores, como Rosa (2006), costumam dividir a história da revista *Realidade* em três fases distintas durante seu período de existência (de 1966 a 1976) que são importantes para entendermos a sua inserção no mercado editorial brasileiro e a forma como a revista se posicionava diante dos acontecimentos de seu tempo. A primeira delas abarcaria o período de 1966 a 1969, a segunda seria de 1969 a 1971 e a terceira de 1971 a 1976.

A primeira fase, correspondente aos três primeiros anos da revista, pode ser lida como o momento áureo da publicação, época em que ela dirigida pelo jornalista Paulo Patarra e que, de uma maneira geral, é responsável pelo enorme sucesso alcançado pela revista – de forma que, até hoje, ela ainda exerce uma influência bastante considerável na memória dos profissionais da área. Além de uma ampla autonomia da redação na orientação e condução das pautas – que permitia, segundo Kucinski (1991, p. 6) que os seus profissionais até discutissem com a direção da Abril e impusessem seus pontos de vista – a revista primava pela experimentação estética e pela abordagem de temas polêmicos. Assuntos como as mudanças comportamentais na sociedade, os movimentos antiestatais e as novas conjunturas econômicas eram alguns assuntos constantes, em um permanente jogo de transgressão e conservação.

Após a edição do AI-5, em 1968, a situação de aparente liberdade editorial que a revista estava inserida começa a ficar ameaçada e ela passa a ter que enfrentar uma série de problemas em decorrência disso. A proibição de circulação de alguns exemplares e da veiculação de assuntos polêmicos por parte da direção da Abril, além da ameaça da censura estatal, marca a segunda fase da revista, de 1969 a 1971.

Sobre esse aspecto, é curioso o depoimento de Aurélio Dantas, repórter e editor da publicação, sobre como a dinâmica entre a revista e o regime funcionava. Segundo ele, não havia censores dentro da redação. Mas havia uma autocensura muito forte e as matérias eram levadas para um censor em Brasília. Havia pessoas da direção especialmente encarregadas dessa tarefa (DANTAS *apud* FARO, 1999, p. 196).

Também segundo José Hamilton Ribeiro:

> No caso da Revista *Realidade*, o AI-5, mais que por ação direta, assustou a Editora Abril. *Realidade* era então uma forte 'instituição política' (ainda que pareça incrível) e se abateu sobre ela o peso das discriminações. Muitos itens da pauta de *Realidade*, e que eram o seu cardápio preferido (estudantes, padres, juventude, operários, sexo, D. Helder e os bispos progressistas), foram proibidos. Com isso – e por mais alguns fatores de ordem interna – aconteceu a 'segunda morte': toda a equipe se demitiu (RIBEIRO *apud* FARO, 1999, p. 123).

Apesar desses reveses, segundo Rosa (2006), a revista ainda consegue manter algumas de suas características iniciais e certo padrão de qualidade até 1971.

De acordo com Lister Filho (2003, p. 10), desde 1969, a revista estava vivendo uma queda tanto no número de leitores quando na quantidade de anunciantes. Em julho

de 1969, sua tiragem caiu para 365 mil exemplares. “Em outubro do mesmo ano, o índice de circulação nem aparece mais na revista, indicando uma provável queda de circulação. Em janeiro de 1971, a circulação estanca em modestos 125 mil exemplares, número inferior aos de concorrentes como *Manchete* (155 mil) e não muito acima de revistas como *O Cruzeiro* (95 mil) e *Fatos e Fotos* (80 mil)”.

A crise leva à reestruturação de seu projeto editorial, em 1972, que muda a forma como *Realidade* vinha conduzindo as suas reportagens até então, o que culmina em uma descaracterização total do estilo que a tinha tornado famosa. A revista começa a produzir textos mais curtos e adota o uso de seções fixas. Nessa terceira fase, o estilo de texto já está bem diferente daquele que era usado no início, caminhando em direção a uma forma mais tradicional e pouco diferenciada das outras publicações do mercado revisteiro nacional.

Com as vendas em queda, tentou-se uma revitalização da revista com a contratação de repórteres importantes como Luís Fernando Mercadante, Luís Carta e José Hamilton Ribeiro, o que não foi suficiente para reerguer a publicação. Para Woile Guimarães, secretário de redação da revista, “*Realidade* ficava cada vez mais superficial. Suas reportagens apresentavam falhas de texto de jornal diário, suas fotos não tinham o impacto de antes, seus assuntos já não emocionavam” (GUIMARÃES *apud* FARO, 1999, p. 129).

Em janeiro de 1976, *Realidade*, que já havia tido uma tiragem de 500 mil exemplares, vendeu apenas 120 mil cópias. Dois meses depois, a editora Abril deixa de publicá-la. A ação da censura combinada com uma mudança no próprio mercado editorial – uma decadência no plano geral das revistas ilustradas em direção a publicações de interesse específico e com caráter mais informacional (FERNANDES, 1988, p. 19-21) – são apontados como os responsáveis pelo fim de *Realidade*.

O desgaste do vínculo que ligava a revista à ideologia do cotidiano da classe média urbana – manifestada, principalmente, a partir da oscilação entre um discurso reformista e outro de contestação ao autoritarismo e aos padrões estéticos vigentes – é posto por Faro (1999) como o principal motivo para o declínio da revista. Era a partir dessa ideologia que *Realidade* estruturava o seu discurso na sua primeira fase de existência. A decadência da publicação pode ser explicada, em grande parte, a partir do esgarçamento dessa atadura.

A revista *Realidade*, para esse autor, foi um "produto de uma situação social determinada que guardava um traço simbólico de representação com as expectativas do cotidiano da classe média urbana". Quando esse vínculo deixa de existir a partir das consequências provenientes do AI-5, em dezembro de 1968, "*Realidade* deixa de sintonizar o 'vínculo orgânico e ininterrupto' com a ideologia do cotidiano por força da alteração das condições objetivas do discurso jornalístico. A revista continua a existir, mas descaracterizada em relação ao seu projeto original" (FARO, 1999, p. 40).

De uma forma geral, podemos entrever que essa trajetória sofrida pela revista nos seus dez anos de existência acaba por influenciar o modo como ela estruturou as suas formas de narração. Nos seus três primeiros anos, é bastante visível o uso de códigos padrões de narração que calcavam a função testemunhal no repórter e nos personagens – em reportagens que lembram as realizadas no período áureo de *O Cruzeiro*. Já nos anos posteriores, mesmo não abandonando completamente esses códigos padrões de narração (bem mais presentes do que em *Manchete* e *Fatos e Fotos*), é possível notar que a revista começa a utilizar com mais frequência, no primeiro plano da reportagem, os códigos vinculados às provas de verdade. Nessa última fase, portanto, é bastante visível a mistura entre os dois regimes de reportagem distintos. Mesmo assim, é possível perceber que, ao longo de sua trajetória, a revista *Realidade* é, predominantemente, uma revista que calça o seu modelo imaginário de verdade nas provas testemunhais e em uma valorização da figura do repórter enquanto actante narrativo.

7.5.1. Os códigos padrões de narração em *Realidade*:

O estilo bastante peculiar e marcado que a revista *Realidade* utilizava para contar as suas estórias é um assunto que já foi bastante estudado no campo da história da comunicação. O jornalismo praticado pela revista *Realidade* era, segundo as palavras de Kucinski (1991), que resume bem a questão, "também um jornalismo com ambições estéticas, inspirado no *new journalism*, o movimento de rebelião estilística dos jornalistas norte-americanos contra a camisa de força da narrativa telegráfica, que introduziu a reportagem jornalística de valor literário, baseada na vivência direta do repórter com a realidade que se propunha a retratar".

Muitos autores, como Moraes e Ijuim (2009), apontam para o fato de que "a singularidade da revista foi exatamente o confronto com o formato rígido do texto

veiculado na imprensa diária e a ousadia em inserir extensos trabalhos de reportagem, recursos literários e marcas de enunciação embasadas na vivência efetiva da pauta pelo repórter". De fato, são esses elementos que permitem que alguns autores, como Lima (1995) associem o jornalismo praticado pela revista *Realidade* ao movimento literário norte-americano do *new journalism*, uma vez que compartilhava com ele características como o estilo literário da narração, a evidenciação das marcas, impressões e vivências do repórter e a onisciência do narrador.

De fato, essas eram marcas da revista que contrastavam com o tipo de jornalismo que era praticado pelos jornais diários, nessa época já plenamente inseridos nos moldes tidos como objetivos de relato. Se deslocarmos a comparação, contudo, dos jornais diários para a tradição de reportagem em revista no Brasil, é possível notar que essas caraterísticas não são originais do *new journalism*. Desde a *Revista da Semana*, passando pelo *O Cruzeiro* e mesmo por algumas reportagens de *Manchete* (em menor número), é possível notar que já havia toda uma tradição na utilização de recursos literários nas reportagens em revista, bem como na inserção do repórter enquanto um actante narrativo-testemunhal no relato.

A revista *Realidade*, inserida nesse contexto, pode ser lida, em termos narrativos, como uma revista um pouco deslocada de seu tempo histórico, uma vez que praticava um tipo de estética de reportagem que, no final dos anos 60, já estava caindo em desuso nas demais revistas no país – o que mostra, também, como as mudanças na narrativa não se processam de maneira linear ou livre de conflitos.

A estética do *new journalism*, embora sem dúvida possa ter sido apropriada pelos jornalistas de *Realidade* e funcionado como uma influência importante em seus modelos de narração, deve ser inserida nesse escopo mais amplo, na medida em que encontrou um solo fértil de tradições anteriores de reportagem em revista no Brasil. Trata-se de uma problemática importante na medida em que ela evita a atribuição de originalidades narrativas em excesso para as reportagens apresentadas pela revista.

Confrontado com essa questão, em entrevista a Márcia Rosa (2006, p. 84), Mylton Severiano, editor de *Realidade* entre 1966 e 1968, afirma que "a gente não estava conscientemente copiando o *new journalism*, não tinha a intencionalidade. Era tudo intuitivo como achávamos que deveria ser feito o jornalismo". Isso explicita certo conjunto de valores profissionais, nos termos aludidos por Certeau, que estavam presentes nas redações de revistas brasileiras e cujas origens remontam a um período

bem anterior àquele em que *Realidade* era publicada – trata-se da explicitação de uma partilha simbólica calçada em valores profissionais que definiam o que era um modo correto de escrever uma boa reportagem.

Moraes e Ijuim (2009) também são partidários dessa perspectiva ao afirmarem que "a publicação da Abril apresentava particularidades conectadas diretamente à condição histórica e social brasileira da época e, mesmo que possuísse uma sintonia com o estilo norte-americano, apresentava autonomia em sua proposta editorial uma vez que o seu discurso era produto do imaginário social" – imaginário social este construído e consolidado desde, pelo menos, a publicação da *Revista da Semana* e plenamente utilizada em *O Cruzeiro*. A partir do pressuposto de que toda manifestação cultural carrega as marcas do entorno em que foi concebida, os autores colocam que o formato da revista é fruto de uma união de fatores como "a repercussão do Novo Jornalismo no Brasil; a conjuntura social e histórica brasileira; e a singularidade da equipe de profissionais da revista *Realidade*".

Embora seja um aspecto importante da produção noticiosa da revista *Realidade*, nós não iremos nos deter, neste trabalho, nos elementos do *new journalism* que estão presentes em suas reportagens. Já existe uma série de trabalhos na historiografia da comunicação que lidam com essa questão (LIMA, 1995, FARO, 1999, KUCINKSKI, 1991, entre outros), o que tornaria esse esforço desnecessário.

Para fazer um resumo dessa problemática, basta remeter ao fato de que, normalmente, são apontados em *Realidade* os elementos que Tom Wolfe (1990), em seu famoso livro sobre o tema, delineia como característicos da produção noticiosa segundo os parâmetros do novo jornalismo: o *ponto de vista autobiográfico*, o *registro dos fatos do cotidiano* (padrões de comportamento, costumes, hábitos, gestos, roupas, status de vida, entre outros fatores que ajudem a entender melhor o personagem retratado), a *construção da cena* e o *registro dos diálogos*.

Além disso, é importante ressaltar que, em termos de códigos padrões de narração, objeto teórico da presente pesquisa, a relevância para o recorte dos elementos textuais recai sobre as estruturas narrativas que são utilizadas para a montagem de um texto a partir de um reconhecimento codificado e socialmente compartilhado pelo grupo dos jornalistas acerca dos elementos que devem necessariamente estar presentes em uma estória. O estilo de cada repórter, bem como a qualidade de uma apuração, portanto, não estão incluídas na análise.

Isso tem duas implicações importantes. A primeira delas se refere ao fato de que, embora a revista *Realidade* utilize uma quantidade bastante vasta de estilos literários, muitas vezes ligados ás preferências pessoais de escrita de cada repórter, essa heterogeneidade de estilos não será recoberta por este estudo. A outra, diz respeito ao fato de que, embora a revista *Realidade* seja uma publicação que, reconhecidamente, produziu reportagens em profundidade, com uma apuração mais sofisticada do que outros veículos que partilhavam o mercado editorial com ela (mesmo *Manchete* e notadamente mais sofisticada do que *Fatos e Fotos*), a qualidade das matérias também não será levada em consideração na análise. Figurarão apenas os *significantes narrativos* comumente utilizados nas montagens de suas reportagens.

Isso posto, é possível perceber que, uma maneira geral, os códigos padrões de narração utilizados pela revista *Realidade* ao longo de seus dez anos de trajetória se alicerçavam em uma composição que combinava os modos mais antigos de narração (ligados a um modelo a partir do qual a função de verdade estava calcada na função testemunhal) com as novas formas que se consolidavam nesse período. Não obstante isso, a própria narrativa de *Realidade* acompanhou os diferentes projetos editoriais que nortearam a revista de forma que, em seus três primeiros anos, é possível notar um modelo que aproximava a sua narrativa daquela praticada em *O Cruzeiro* – com um forte calçamento da função testemunhal enquanto fiador da verdade do relato – ao passo que, ao longo dos anos, o seu regime de narração começa a se aproximar paulatinamente àquele praticado por *Manchete*.

7.5.1.1. Os diferentes regimes narrativos de *Realidade:*

7.5.1.1.2. Primeira fase: de 1966 a 1969: predominância do calçamento da função testemunhal como função de verdade

Comparada às outras revistas estudadas atuantes no Brasil durante a década de 1960 – *Manchete*, *Fatos e Fotos* e mesmo *O Cruzeiro*, em sua terceira fase – é possível dizer que *Realidade* entra no mercado de revistas praticando um regime de narração jornalístico que era mais comum até meados dos anos 50, no Brasil, embora ela não se esgote nele, abarcando, em seus textos, os códigos padrões de narração comuns ao novo período. Em termos de códigos padrões de narração, *Realidade* apresenta uma reportagem que coloca, no primeiro plano textual, os códigos experiencial em primeira

pessoa, impressionista, autorreferencial, experiencial em terceira pessoa e biográfico, combinados com os novos padrões que estavam se consolidando naquele momento (com os códigos numérico e analógico, por exemplo).

Embora isso seja mais marcante nos três primeiros anos da revista, é possível notar que, ao longo de toda a sua trajetória, *Realidade* praticou, sistematicamente, um *jornalismo de personagens*, calcado na humanização das temáticas retratadas e na ênfase no testemunho e na vivência como elementos principais na montagem da narrativa.

Comparada às demais, também é sensível a colocação em segundo plano dos códigos padrões de narração ligados às provas de verdade (como o código numérico ou analógico). Embora esses códigos estivessem constantemente presentes nas reportagens de *Realidade*, era o relato biográfico que assumia o primeiro plano da narração.

É nesse sentido que podemos afirmar que *Realidade* se vincula a uma tradição historicamente mais antiga de reportagem no Brasil, notadamente a praticada até meados dos anos 50, na medida em que a função de verdade, em seus textos, ainda está ligada ao papel do repórter e das fontes enquanto testemunhas predominantemente.

É o testemunho (ou, mais corretamente, a função social do testemunho) que fornece o lastro da veracidade do relato, ao passo que o repórter e as fontes encarnam, enquanto actantes narrativos, essa função, atuando como fiadores da referencialidade do narrado. É a partir dos códigos padrões de narração utilizados no primeiro plano do relato que podemos perceber essas relações.

Nos primeiros três anos da revista, a importância do repórter-testemunha era mesmo um dos eixos principais que articulavam as narrativas de *Realidade*.

A tabela abaixo mostra alguns exemplos de reportagens que utilizavam os códigos padrões de narração ligados à encarnação do repórter como testemunha na narrativa (conforme já descrito em tópicos anteriores) nos três primeiros anos da revista.

CÓDIGOS QUE ARTICULAM A FUNÇÃO TESTEMUNHAL NO REPÓRTER ENQUANTO ACTANTE NARRATIVO (1966-1969)	
CÓDIGO AUTORREFERENCIAL	"Em fins de agosto, o jornal carioca *Última Hora* publicou uma nota em que afirmava que a *Realidade* estava preparando uma reportagem sobre o PCB. Era verdade. Como é verdade que, há mais de um ano – onde quer que estivessem – os repórteres da revista

	tinham uma recomendação: espalhar que estávamos interessados em entrevistar Luís Carlos Prestes" (REALIDADE, dez. de 1968).
	"Entregando a seus leitores essa reportagem, que durante três meses mobilizou uma equipe de profissionais que tinham como único objetivo a fixação da verdade, *Realidade* cumpre o programa que desde o início se propôs – de promover o debate dos mais importantes problemas nacionais" (REALIDADE, abr. de 1967).
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM PRIMEIRA PESSOA	"O carro subiu uma ladeira e foi parando. O homem magro, de chapéu e cachecol, tinha ficado em silêncio as últimas duas ou três horas. Ele fumava muito, o que me permitiu observá-lo um pouco, enquanto acendia seus cigarros, que sempre me oferecia. Impossível ver-lhe o rosto: estávamos na parte de trás do veículo – talvez uma perua Ford, inteiramente fechada (...). Com o carro parado, o homem me disse apenas para fechar os olhos, ao mesmo tempo em que – sem que eu esperasse – jogou a luz de uma lanterna no meu rosto. Obedeci, a luz era muito forte, enquanto ouvia abrirem a porta" (REALIDADE, dez. de 1968).
	"A primeira, não vi. A primeira quem viu foi meu pai, Maurício de Lacerda. Um dia, muitos anos depois, meu pai foi ao nosso pequeno apartamento nas Laranjeiras e aceitou ditar-me suas memórias. Conservo o capítulo em que ele me contou o seu assombro de menino quando o Rio de Janeiro ficou sob o bombardeio da esquerda rebelada contra o Presidente Floriano Peixoto (...). A segunda, quem terá visto melhor foi a minha mãe. (...) Da terceira, eu já me lembro melhor" (REALIDADE, abr. de 1966).
CÓDIGO IMPRESSIONISTA	"Vai começar a sessão. A turma sentou no chão da sala, as poucas cadeiras ficaram para os mais espertos. (...) Quando as discussões acabaram, oitenta pessoas foram procurar onde dormir. Em cada cama, duas pessoas. (...) Um deles até pegou uma cama sem colchão, daquelas que tem uma rede de arame como estrado, e dormiu num corredor, com um bom vento encanado. Tudo isso, depois de um jantar muito bom. Arroz, tomate, carne cozida picadinha. E comido com a mão porque a comissão organizadora se esqueceu dos garfos e colheres" (REALIDADE, jul. de 1968)
	"A sonda é bonita de noite. A torre toda iluminada e, lá embaixo, entre as suas quatro pernas de aço, holofotes voltados sobre o trabalho dos homens na plataforma.

	Eles se agitam, seus movimentos parecem um bailado violento, dentro da roda de luz" (REALIDADE, abr. de 1966).
	"O dono da cada vem descendo a escada rolando os óculos com a mão direita, enquanto a esquerda procura um cigarro ao bolso da camisa esporte. Sapatos marrons, de lona, meias claras, calças também marrons, de brim. Jânio para no meio da sala de visitas com ar de menino em dia de aniversário" (REALIDADE, mai. de 1966).
	"As rugas que saem dos lados do nariz e morrem nos cantos da boca estão mais fundas. No rosto triste do presidente, que tem o corpo levemente curvado, como um técnico de futebol que descobre quando descobre que os jogadores, a torcida e os dirigentes do clube decidiram que aquele é o seu último jogo" (REALIDADE, mar. de 1968).

Nesse ponto, é possível entrever o uso maciço de estruturas textuais, na *Realidade* desse primeiro período, que já não eram comuns nas demais revistas analisadas.

O repórter, contudo, não era o único actante narrativo responsável pela articulação da função testemunhal nas reportagens de *Realidade*. Assim como na revista *O Cruzeiro* em seus tempos áureos, a ênfase na figura do repórter na narrativa foi acompanhada por uma construção mais aprofundada e sofisticada da fonte enquanto personagem da estória, bem como pela atribuição de uma importância muito maior dada á sua fala.

Em termos gerais, podemos dizer que o grande diferencial da revista *Realidade* era, justamente, a construção de um perfil pormenorizado das fontes que figuravam em suas reportagens. A descrição detalhada dos gestos, do contexto das falas, da estória de vida, bem como dos hábitos, manias e disposições de humor era a fórmula geral utilizada por *Realidade* em suas reportagens. Tratava-se mesmo de uma revista de testemunhos.

Na tabela abaixo, transcrevemos alguns exemplos de reportagens que utilizavam códigos padrões de narração ligados à fonte-testemunha nos primeiros três anos da revista.

CÓDIGOS QUE ARTICULAM A FUNÇÃO TESTEMUNHAL NA FONTE ENQUANTO ACTANTE NARRATIVO (1966-1969)	
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM TERCEIRA PESSOA	"Mas, se a insistência for grande, acabará se socorrendo das fábulas: 'Não sou águia, sou falcão. As águias precisam de céu azul para voar. Eu não. Eu gosto de voar com o céu negro e corisco. Eu sou falcão'" (REALIDADE, Jan. de 1968).
	"Se lhe perguntarem o por quê dos faisões, dirá que dão bom dinheiro, além de serem saborosos: 'Faisão é caça e como tal exige cuidados especiais no seu preparo. Há quem pegue o falcão, prepare como galinha e depois ainda reclame, ache a carne seca. Bem feito!" (REALIDADE, abr. de 1968).
	"''Odeio os americanos. Eles só têm feito sugar o nosso sangue'. 'Nós nunca lhe agradecemos o suficiente pela ajuda que nos dão'. Do amargo desabafo do universitário gaúcho ao reconhecimento simples da balconista da Guanabara, um mundo de opiniões faz o retrato do sentimento que o povo brasileiro tem em relação aos americanos" (REALIDADE, abr. de 1967).
	"Um velho empregado do Palácio da Alvorada, compara: 'Se o jantar atrasasse meia hora, Juscelino seria capaz de não perceber; Jânio passaria um descompasso no cozinheiro; Jango iria jantar fora; Castelo tomaria um chá e iria dormir; e Costa e Silva ficaria num comentário: _Isto não deve acontecer outra vez. Será que o cozinheiro é de oposição?" (REALIDADE, jun. de 1967).
	"Juscelino era eufórico; Jânio, instável; Jango, ensimesmado e Castelo, amargo. Costa e Silva o sucede combinando dureza e brandura e difundindo um permanente bom humor à sua volta" (REALIDADE, jun. de 1967).
	"Goulart, para ser entendido, precisa ser analisado à luz de sua dupla personalidade: o João e o Jango. João é o grande estancieiro que aos 18 anos já invernara 20 mil cabeças de gado nas suas terras de São Borja; o fazendeiro que expandiu suas terras; o homem que possuía nada menos de 22 fazendas no Brasil quando foi apeado do poder; o latifundiário apegado ao chão; e o burguês nas suas relações patrão-empregado. (...) Jango não. Jango é o líder populista que Getúlio descobriu a um palmo de cerca da Estância de Itu,

	montando cavalo bravo e pegando touro à unha" (REALIDADE, jul. de 1966).
CÓDIGO BIOGRÁFICO	"No quarto andar de um edifício de escritórios, na Praça Ramos de Azevedo, ao lado do Teatro Municipal, em São Paulo, atrás de sua mesa de trabalho e à frente de seus negócios particulares está, hoje, um homem alto, forte e meio narigudo, de quem o Brasil inteiro já ouviu falar (...). Nestes 30 anos, Ademar de Barros, hoje novamente um homem alto, forte e meio narigudo, com seus 118 quilos reduzidos a 98, viveu ao sabor da maré política. Teve anos de enchente e vazante. Há um ano e meio, deposto e cassado vive, segundo os seus adversários, a vazante final, sem perspectivas de recuperação" (REALIDADE, Jan. de 1968).
	"Sua voz, grave e sonora, conhecida em cada canto do Brasil, se aquece e se avizinha da oratória. Ele segue as frases com gestos harmoniosos. Ele joga com o brilho das inflexões e a habilidade das pausas. Ele, como ninguém, sabe prender com as palavras. Ele, Carlos Lacerda" (REALIDADE, abr. de 1968).
	"Por obra de uma ou outra misteriosa troca de senhas, alguns nomes de guerra, um cabelo comprido raspado de repente ou um bigode que desaparece de um dia pro outro, eles sempre acabam conseguindo fazer o seu serviço. Tudo isso é necessário, pois o serviço é clandestino, ilegal, de vez em quando subversivo. E os autores, às vezes, procurados pela polícia do país inteiro. Eles são, no seu próprio dizer, as lideranças estudantis brasileiras" (REALIDADE, jul. de 1968).
	"Brasileiro que tem menos de 40 anos e, de algum modo, conviveu com comunistas ou anticomunistas sabe que Luís Carlos Prestes não é o senhor Prestes. Luís Carlos Prestes pede adjetivos fortes antes de seu nome: é camarada, burocrata, cavaleiro da esperança, stalinista, revisionista, herói do povo ou carreirista (afinal, desde 1945, Prestes é o 'dono' do PCB)" (REALIDADE, dez. de 1968).

A combinação entre os códigos padrões de narração ligados ao repórter-testemunha (experiencial em primeira pessoa, impressionista e autorreferencial) e os códigos ligados à fonte-testemunha (biográfico e experiencial em terceira pessoa) fornece o esquema narrativo básico praticado pela revista *Realidade* de 1966 a 1969.

Muito embora esses códigos tivessem muito mais proeminência na articulação textual da revista *Realidade* desse período, aproximando-se, em muitos aspectos, do tipo de reportagem praticada por revistas anteriores como *O Cruzeiro*, é possível notar também que ela não se confundia totalmente com esse período anterior. Aos modelos mais antigos de reportagem, tecia-se em conjunto também na *Realidade* dessa primeira fase, alguns códigos padrões de narração típicos dessa época histórica – e largamente utilizados em revistas como *Manchete* e *Fatos e Fotos*.

Os outros códigos de narração, portanto, também estavam presentes em suas reportagens nessa primeira fase – é possível encontrar, em grande número, reportagens que utilizavam os códigos numérico e analógico e, mesmo em algumas reportagens, há a presença marcante da voz impessoal do repórter -, mas, ao contrário de *Manchete*, não é possível dizer que esses códigos compusessem uma das matrizes de verdade presumida da narrativa. Eles estavam postos enquanto códigos suplementares.

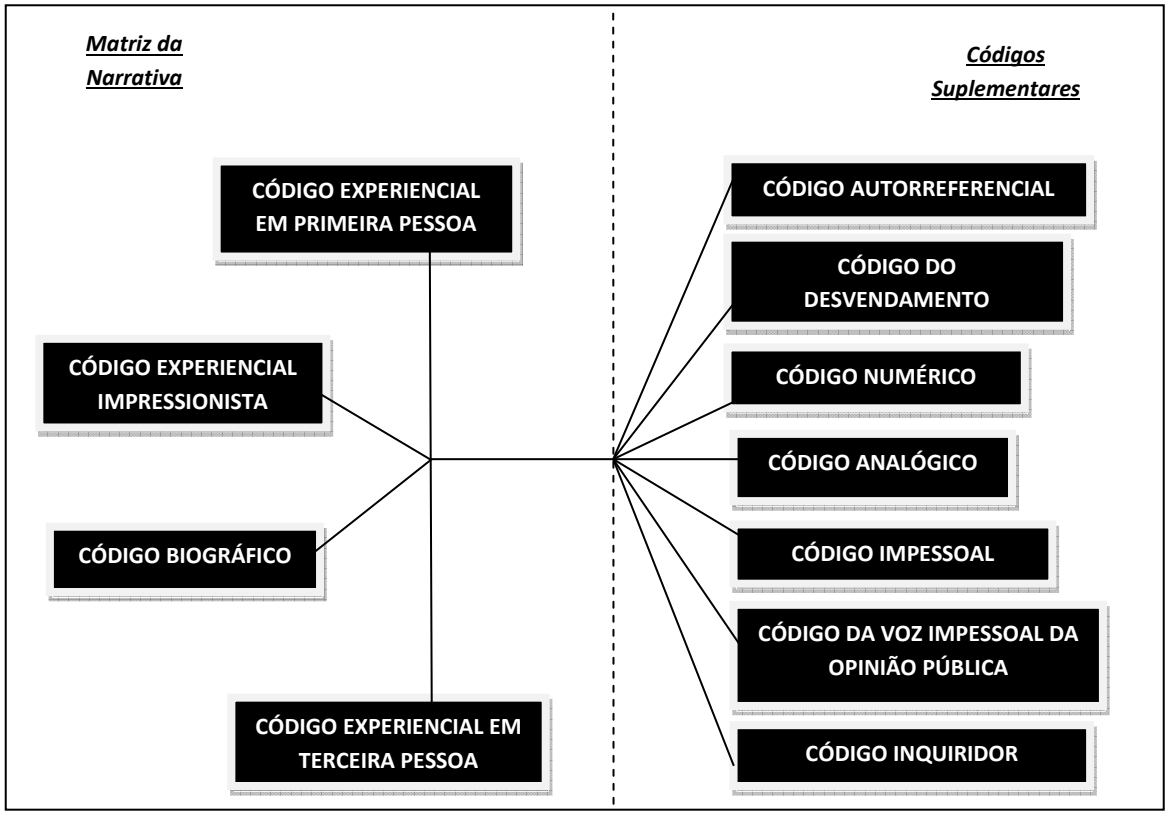
Apenas para citar alguns exemplos pontuais, na reportagem "Arte é com ele", o repórter Luiz Fernando Mercadante, irá dizer que, na Bienal daquele ano "são três andares, 36 mil metros quadrados de área, meia dúzia de quilômetros de pinturas, esculturas, gravuras e desenhos". Acrescentará, ainda, que "ali, 374 artistas brasileiros e 500 estrangeiros lutaram pelo Prêmio Itamarati – dez mil dólares em dinheiro – e por dezenas de outros prêmios" (REALIDADE, out. de 1967), em uma clara articulação do código numérico. Na reportagem "Esse petróleo é meu", Carlos Azevedo nos conta que "a 41 é uma sonda de 10 anos, uma das mais velhas entre as 61 da Petrobrás (...) já perfurou 102 poços em Alagoas e Sergipe: é a recordista do Nordeste" (REALIDADE, abr. de 1966).

Analogias também podiam ser encontradas com alguma frequência como no texto de Luiz Fernando Mercadante, "Há um novo tempero no poder", sobre Arthur da Costa e Silva, enquanto presidente recém-empossado: "Juscelino tinha uma alegria contagiante. Jânio era um bicho-papão. Jango apareceu com ares de raposa. Castelo foi a severidade no governo" (REALIDADE, jun. de 1967). A reportagem diz ainda "pode-se dizer que, nos últimos anos, desde Vargas e Café Filho, nenhum presidente teve tanta tranquilidade para governar" (REALIDADE, jun. de 1967).

Em resumo, portanto, nessa primeira fase de regime narrativo da revista *Realidade*, de uma maneira geral, é possível notar que a publicação também segue um modelo de narração próximo à da revista *Manchete*, no sentido de que todos os códigos

padrões de narração utilizados por *Manchete* estavam presentes em *Realidade*, muito embora a ênfase recaia, no seu período áureo, nos códigos ligados ao testemunho enquanto matriz de verdade imaginária.

Nesses termos, é possível notar que, nesses primeiros anos, o regime de código da revista *Realidade* se assemelha à figura a seguir:



Se a década de 1960 se caracteriza por ser um período de experimentações narrativas, *Realidade* aposta em uma tradição que, durante muito tempo, foi predominante na produção revisteira de reportagem, ao empenhar-se na subjetividade do relato como o próprio ancoramento de suas matrizes de verdade presumida.

A figura do repórter enquanto actante central do relato e a ênfase dada ao delineamento do personagem, formando um perfil que servia de moldura para a suas falas, remete a esse modelo mais antigo de um tipo de jornalismo no qual são as testemunhas que servem como garantia da veracidade do relato e que aposta na função social do testemunho como lastro de suas afirmações.

Em termos de experimentações narrativas, talvez nenhuma outra revista tenha sido tão radical quanto *Realidade*, confirmando a noção de que as mudanças narrativas no jornalismo de revista não são lineares e nem contínuas, estando inseridas em um campo de permanentes tensões em torno do que significa contar uma boa estória.

Essa, aliás, parece ser a tônica de todas as revistas estudadas na década de 1960. Ao estarem inseridas no entremeio entre dois regimes de narração distintos, é possível entrever que *Manchete*, *Fatos e Fotos* e *Realidade* adotaram soluções diferentes para as mudanças que o jornalismo de revista enfrentava nesse período histórico com o esgotamento das fórmulas que eram anteriormente adotadas.

Embora ainda seja possível encontrar reminiscências do período anterior em suas reportagens, *Manchete* e *Fatos e Fotos* alicerçavam as suas narrativas em torno de uma voz impessoal que articulava o relato, desprovida de signos passionais e sempre a partir de uma postura assertiva, tendo como apoio provas imaginárias de verdade ligadas a quantificações numéricas, paralelos históricos e geográficos, bem como dados de uma suposta cultura geral proveniente de fontes diversas. Em uma rearticulação radical dos parâmetros da função de verdade que regiam o período anterior – e que, no entanto, será plenamente consolidado apenas nos anos 70 – é possível ver a materialização desses parâmetros nos textos a partir dos códigos padrões de narração que assumiam o primeiro plano do relato.

No mesmo período em que temos o delineamento de mudanças tão significativas, há o surgimento de um sucesso editorial como o de *Realidade*, mostrando as disputas em torno das quais os jornalistas definem os parâmetros em torno do que consideram que seja contar uma boa estória. O período de maior sucesso da revista *Realidade* foi justamente obtido a partir da adoção de um modelo narrativo de reportagem em revista que, para muitos editores, já tinha se esgotado.

Mesmo durante a década de 1970, *Realidade* ainda manteve um regime de narração de reportagem em que a função testemunhal se identificava à função de verdade do relato, mesmo que de uma maneira mais tênue do que em relação a esse primeiro período. Embora ela passe a abandonar progressivamente esse modo de narração, em comparação aos novos padrões que já estavam sendo esboçados em *Manchete* e *Fatos e Fotos*, o seu uso é mais enfático e constante.

7.5.1.1.2. Segunda fase: de 1972 a 1976: a aproximação com as provas imaginárias impessoais de verdade

É de se notar, contudo, que as mudanças que a revista sofre a partir de 1970 trazem também algumas modificações na forma como *Realidade* costumava contar as suas estórias. Vários autores (ROSA, 2006, FARO, 1999) apontam mesmo para o esvaziamento das pautas polêmicas, o empobrecimento do texto e a perda de profundidade na apuração.

O entendimento geral diz respeito ao fato de que *Realidade* começa a ficar mais parecida com outras revistas informativas que já circulavam no período, afastando-se um pouco dos preceitos que a tornaram famosa.

No que diz respeito aos códigos padrões de narração, um movimento interessante começa a ser percebido nas estruturas narrativas evocadas por *Realidade* para articular os seus relatos: é possível perceber uma adoção mais regular de códigos padrões de narração ligados às provas não subjetivas de verdade (com o numérico e o analógico, por exemplo), o que a vincula, de uma maneira geral, às demais revistas publicadas no período. Também é possível notar um aumento do número de reportagens que utilizavam o código impessoal como articulador da matriz narrativa de seus relatos.

A presença do repórter enquanto actante narrativo testemunhal continua a ser uma marca da revista (especialmente no que diz respeito ao *código impressionista*, que é muito utilizado), assim como os personagens retratados e as suas falas fornecem ainda a matéria-prima principal de *Realidade*. Embora essa atitude não implique no abandono dos códigos testemunhais – que continuam a figurar como uma das matrizes narrativas do relato – é notável certa mudança no sentido de aproximação ao sistema narrativo já adotado por outras revistas no período.

Esse movimento – que aconteceu de forma lenta e não linear – fica mais marcante a partir da reforma editorial de 1972 e, até o ano de sua extinção, o regime de códigos padrões de reportagem em *Realidade* irá afastar-se um pouco dos padrões que a aproximavam de *O Cruzeiro*, assemelhando-se a outras revistas do período como *Manchete* e *Fatos e Fotos*.

Na tabela abaixo, é possível observar alguns exemplos de reportagens que utilizavam esses códigos padrões de narração ligados à função testemunhal e às provas impessoais de verdade a partir desse segundo período de sua existência.

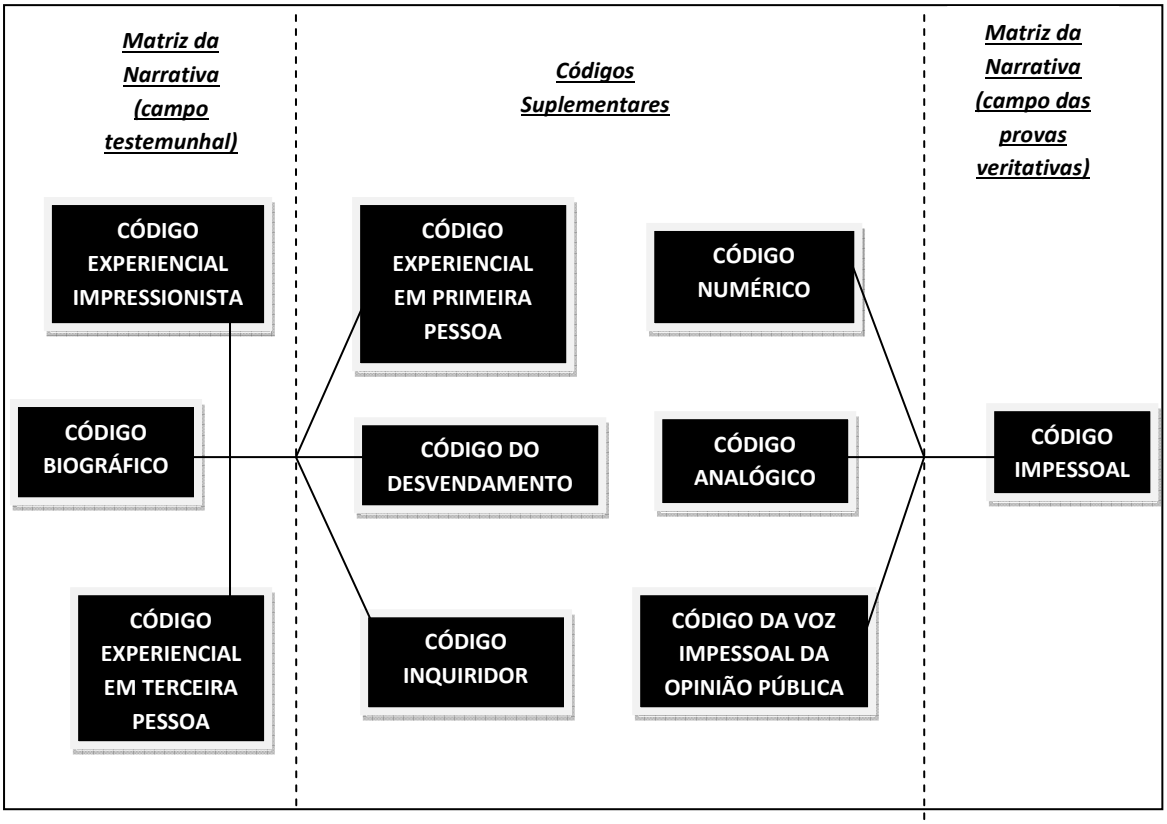
CÓDIGOS QUE ARTICULAM A FUNÇÃO TESTEMUNHAL NO REPÓRTER ENQUANTO ACTANTE NARRATIVO	
CÓDIGO AUTORREFERENCIAL	"Falei com um jornalista, com um ex-ministro e com um deputado. Passei a manhã no telefone armando, articulando, ajeitando um encontro com o homem. Manobras, planos, esquemas. No dia seguinte, teria a resposta. De repente, a inspiração humilde. Procurei o nome na lista telefônica. E o encontrei. Um segundo de hesitação. Disquei. Chamou uma, duas, cinco vezes. Atenderam. (...) Expliquei que queria encontrá-lo para uma reportagem. Que já havia falado com alguns amigos seus que prometeram facilitar a aproximação. Que estava tentando um jeito de falar com ele" (REALIDADE, fev. de 1971).
	"Os contatos iniciais foram feitos para que Helder Câmara participasse dessa reunião. Sua primeira objeção era ser fotografado. Recusou-se em definitivo ao saber da presença de Nelson Rodrigues, o único que aceitou o convite prontamente. Houve dificuldades de vários tipos para reunir esses homens. (...) Passaram-se vários dias até que esses problemas desaparecessem" (REALIDADE, fev. de 1971).
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM PRIMEIRA PESSOA	"Às 7 horas em ponto, subi ao sétimo andar do prédio em que ele mora, quase 20 metros de frente para o mar, edifício antigo, sólido, mármore, espelhos, tapetes e quadros na entrada, um apartamento por andar. O elevador me deixou num hall com vasos de plantas e algumas pequenas esculturas que lembram as de Brasília. Um breve toque de campainha e através do vestíbulo e de uma grande sala às escuras, fui conduzido à biblioteca. O jovem empregado foi acendendo as luzes – e tantas, que eu me lembrei de igrejas em hora de começo de missa" (REALIDADE, fev. de 1971).
	"Em uma semana, vi o Presidente Médici receber pelo menos seis grupos em audiência. E o ouvi conversando com orientadores educacionais do Rio Grande do Sul e com o Grande Otelo. (...) Sempre interessado nos visitantes, sempre hábil em conduzir a conversa, sempre capaz de quebrar a frieza sem tropeçar no protocolo e sem se escravizar a ele" (REALIDADE, dez. de 1970).
CÓDIGO IMPRESSIONISTA	"Praça Mauá, n.7, Rio de Janeiro. Dentro de dois minutos estará no ar o maior programa de todos os tempos do rádio brasileiro. A Rádio Nacional transmite

	alguns anúncios, depois de ter apresentado o Consultório Sentimental (...). O auditório de pouco mais de seiscentos lugares está superlotado. No mínimo, umas mil pessoas aguardam ansiosas o início do programa" (REALIDADE, Jun. de 1972).
CÓDIGO INQUIRIDOR	"Por que uma pessoa possivelmente de nacionalidade alemã, dizendo-se inglês, teria um nome tipicamente brasileiro? E, além de tudo, por que estaria interessada num equipamento que só poderia ser utilizado clandestinamente, pois até as estações amadoras, por causa da guerra, estavam proibidas de funcionar?" (REALIDADE, mai. de 1974).
CÓDIGOS QUE ARTICULAM A FUNÇÃO TESTEMUNHAL NA FONTE ENQUANTO ACTANTE NARRATIVO	
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM TERCEIRA PESSOA	"Um dia depois que nos despedimos, o telefone tocou. Atendi distraído. '-Pronto'. '-Quem é que está falando?'. Eu me identifiquei. A voz se abriu. '- Luiz Fernando, aqui é o Juscelino. Quando você aparecer aqui pelo Rio, me telefone. Vamos comer um feijão tropeiro, um frango ao molho pardo. A Sara me disse que você gosta muito" (REALIDADE, fev. de 1971).
	"- Por que o maior conspirador? Eduardo Gomes conspirou tanto quanto eu. Ele e muitos outros. Para mim, revolução é uma mudança violenta que só se torna necessária quando as coisas não tem outra solução. Não tenho nada a ver com o espanhol da anedota que dizia 'Se hay govierno, soy contra'. Mas, quando não estou de acordo com o que está acontecendo, luto. Moralmente, me sinto tão bem na clandestinidade quanto no governo. Mas é evidente que o poder é mais cômodo" (REALIDADE, jan. de 1973).
	"Disse o assessor presidencial: '- Hoje verifico uma coisa muito importante que eu, entretanto, não via na hora em que quase chorei de raiva quando Jânio Quadros renunciou: a verdadeira diferença entre ele e Juscelino, e que dá a medida da importância histórica de Juscelino, está em que se Jânio, no governo, lesse o livro de Herman Kahn, cairia em profunda depressão e mandaria imediatamente parar todas as obras que não representassem a rentabilidade imediata. Juscelino fecharia o livro, daria uma gargalhada e mandaria imediatamente começar outra Belém-Brasília" (REALIDADE, set. de 1970).

CÓDIGO BIOGRÁFICO	"Homem que já ajudou, com suas fórmulas temperadas de malícia, a garantir a difícil ascensão de um presidente ao poder – Juscelino Kubitschek – e a enterrar irremediavelmente outro governo – Jânio Quadros –, Alkmin contribuiu para adicionar ao *curriculum vitae* do pessedismo instantes de moderada audácia" (REALIDADE, ago. de 1973).
	"O marechal Oswaldo Cordeiro de Farias (nascido a 16 de Agosto de 1901), não chegou a ser, como Bonaparte (nascido num 15 de Agosto), cônsul, rei ou imperador. Em compensação, não morreu aos 52 anos, preso numa ilha e tem, aos 71, a singular posição de, embora não ocupando nenhum cargo oficial, ser um dos homens mais importantes e escutados da República. E uma fama que o acompanha: a de ter sido o maior conspirador do país" (REALIDADE, jan. de 1973).
	"O velho líder acorda, todos os dias, às 5 da madrugada e passa a maior parte de seus dias respondendo às dezenas de cartas que se amontoam sobre sua mesa de trabalho. À sua volta, a desordem é tão grande quanto a do estilo literário de seus seguidores. (...) Embora um pouco mais gordo, o Plínio de agora é o mesmo de sempre, com suas roupas amarfanhadas, suas orelhas de abano e o pequeno bigode. Mais do que isso, o entusiasmo não esmoreceu e ele continua falando do integralismo, como se fosse das forças que contam no destino da nação" (REALIDADE, jan. de 1973).
CÓDIGOS QUE ARTICULAM AS OUTRAS PROVAS DE VERDADE NO RELATO	
CÓDIGO IMPESSOAL	"O verde-amarelismo excede as palavras do presidente. Ao som de dobrados patrióticos lança-se uma campanha de alfabetização. Há polêmica em torno de uma nova matéria de escola: educação moral e cívica. A Operação Rondon levou o *campus* da universidade para a floresta. O Exército dirige frentes de trabalho no Nordeste. Os velhos caciques da política começam a se esboroar. Os recordes de arrecadação do imposto de renda são motivos de orgulho. As fábricas lançam novos modelos de automóvel, cada vez maiores e mais bonitos. O incentivo fiscal é disputado" (REALIDADE, set. de 1970).
CÓDIGO NUMÉRICO	"As cartas confirmar a sua popularidade. Em junho de 1954, recebera 2245 correspondências, perdendo apenas para Emilinha Borba (2995), mas vencendo Marlene (2223). Em agosto, porém, alcançou o

	primeiro lugar com 3052 cartas, contra 2544 para Emilinha Borba e 2325 para Marlene" (REALIDADE, jun. de 1972).
CÓDIGO DA ANALOGIA	"Pode-se dizer que, nos últimos anos, desde Vargas e Café Filho, nenhum presidente teve tanta tranquilidade para governar" (REALIDADE, jun. de 1967).
	"É o resultado do primeiro trabalho de um empresário nos termos americanos. Di Veras havia lido nas revistas algumas coisas sobre os métodos de lançamento de Frank Sinatra, Dick Haymes e outros cantores dos Estados Unidos e resolveu aplicá-los no Brasil" (REALIDADE, jun. de 1972).
CÓDIGOS DE CONVOCAÇÃO DO LEITOR	
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA OPINIÃO PÚBLICA	"Para muitos, caricatura é apenas uma cara torta; para outros, uma palavra difícil de pronunciar; os locutores esportivos têm dela uma imagem inteiramente negativa; jogou mal, vira caricatura de jogador; há quem acredite que seja uma arma violenta" (REALIDADE, fev. de 1968).
	"O motorista de táxi garante que 'ele está mandando brasa'; o ascensorista jura que ele 'está conspirando'; o dono de botequim torce os bigodes e recorre à opinião alheia 'ouvi dizer que ele está no ostracismo'; a balconista da loja acha que 'ele é um anjo'; sua colega protesta 'ele é um demônio'; o intelectual de esquerda aponta-o na direita; o intelectual de direita acusa-o na esquerda; o jornaleiro afirma que 'ele é um oportunista', o engraxate replica 'oportunista é a mãe de quem falou'. Uma resposta é certa: Lacerda pode provocar todos os sentimentos. Menos a indiferença" (REALIDADE, abr. de 1968).
CÓDIGO EVOCATIVO	"Rádio Nacional, lembra-se? (...) Você tem mais de 25 anos? Então ela faz parte da sua vida" (REALIDADE, Jun.de 1972).

A partir desse momento, é possível notar que o sistema narrativo adotado por *Realidade* irá se aproximar daquele já presente em *Manchete*, em que a matriz da narrativa se desdobra em dois campos, um deles ligado ao estatuto testemunhal e o outro às provas veritativas de caráter impessoal, tal como representado pela figura a seguir:

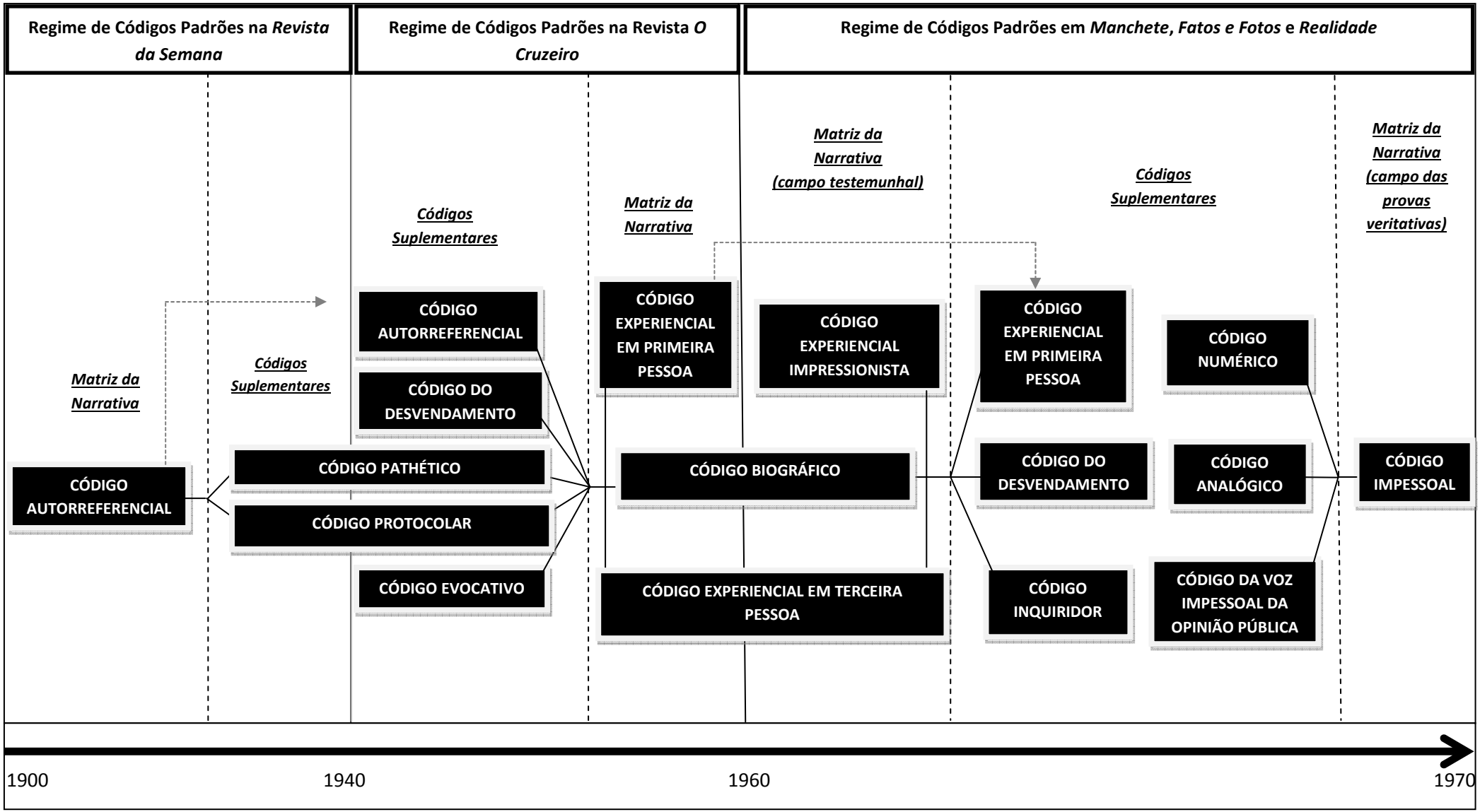


Mesmo sem uma mudança no conjunto de códigos que compunham a primeira e a segunda fase dos regimes narrativos de *Realidade*, é possível notar uma rearticulação dos modos em que eles estavam dispostos. Nessa segunda fase, a revista passa a possuir duas matrizes de narração que se alternam ou se combinam nas reportagens. Embora, em relação à revista *Manchete*, seja possível notar que há uma ênfase mais acentuada nas provas testemunhais enquanto fiadora da confiabilidade do relato, o seu regime padrão de narração se desenha de forma similar.

7.6. A evolução dos códigos padrões de narração a partir da década de 1960:

As mudanças nos regimes de narração das reportagens em revistas estão longe de constituírem-se como um processo contínuo, como mostram as diferentes articulações postas em operação ao longo da década de 1960. Posto que essa época configura-se mesmo como um período de experimentações narrativas, ela marca uma passagem entre dois regimes de reportagem distintos.

Em conjunto, de uma maneira geral, podemos entrever a seguinte configuração para a mudança nos modos de narração nas reportagens ao longo do tempo, desde *A Revista da Semana* até o final da década de 1960:


Regime de Códigos Padrões na *Revista da Semana*
Regime de Códigos Padrões na Revista *O Cruzeiro*
Regime de Códigos Padrões em *Manchete*, *Fatos e Fotos* e *Realidade*
Matriz da Narrativa
CÓDIGO AUTORREFERENCIAL
Códigos Suplementares
CÓDIGO PATHÉTICO
CÓDIGO PROTOCOLAR
Códigos Suplementares
CÓDIGO AUTORREFERENCIAL
CÓDIGO DO DESVENDAMENTO
CÓDIGO EVOCATIVO
Matriz da Narrativa
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM PRIMEIRA PESSOA
CÓDIGO BIOGRÁFICO
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM TERCEIRA PESSOA
Matriz da Narrativa (campo testemunhal)
CÓDIGO EXPERIENCIAL IMPRESSIONISTA
Códigos Suplementares
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM PRIMEIRA PESSOA
CÓDIGO DO DESVENDAMENTO
CÓDIGO INQUIRIDOR
CÓDIGO NUMÉRICO
CÓDIGO ANALÓGICO
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA OPINIÃO PÚBLICA
Matriz da Narrativa (campo das provas veritativas)
CÓDIGO IMPESSOAL
1900
1940
1960
1970

Não obstante os diferentes modos a partir dos quais os parâmetros narrativos foram revistos em relação àqueles que vinham norteando a produção noticiosa desde o início do século XX, o que figura como destaque é a rearticulação dos próprios regimes imaginários de verdade que articulavam o relato e das padronizações estéticas que criavam um lastro imaginário de veracidade para o acontecimento noticiado.

Um episódio bastante simbólico que ilustra de modo dramático a disputa entre esses dois padrões de verdade para a escrita da notícia pode ser encontrado no próprio movimento que culminou com o fechamento da revista *Realidade*. Mesmo estando longe dos padrões de venda que tinha atingido em seus períodos áureos, não é possível dizer que, em 1976, *Realidade* representasse um fracasso editorial quando a editora Abril decidiu cancelar a sua publicação. Muito pelo contrário. As vendas, que estavam em torno de 120 mil exemplares, ainda eram bastante expressivas para a época e superior a muitas revistas mensais que estão no mercado brasileiro mesmo nos dias atuais. Ainda assim, a editora Abril cancela a sua publicação com o objetivo de direcionar os investimentos para a revista *Veja* – que, como mostraremos a seguir, segue um regime de narração distinto.

Ora, se a década de 1960, como tentamos mostrar neste capítulo, configura-se como uma época de experimentações narrativas, o fim da revista *Realidade* parece demarcar, definitivamente, o tombo derradeiro da balança em direção a outros modelos nos códigos padrões de narração da reportagem. Em um movimento que já estava esboçado nesse período, confirma-se, enfim, as novas articulações do sensível nas reportagens em revista no jornalismo brasileiro.

São essas novas articulações do sensível que serão tratadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO 8

AS PROVAS DE VERDADE E O JORNALISMO INTERPRETATIVO:

REPORTAGEM COMO TRADUÇÃO EM VEJA, ÉPOCA E ISTOÉ (1970-ATUAL)

"A missão primordial de uma revista semanal de informação é organizar os fatos de modo que o leitor possa entender a realidade de forma coerente, contextualizada e útil para a vida dele". Foram com essas palavras que a revista *Veja* iniciou um editorial publicado no número de 02 de Março de 2011 que, na sequência, enfatizava a importância crescente desse tipo de mídia em épocas de internet. Isso porque "ocorre que o rumor, a versão e o fato desfrutam na internet a mesma prioridade. Entre os múltiplos poderes da rede não está o de filtrar, classificar, verificar e hierarquizar as informações". E, por fim, concluía que "o mundo é complicado e, a cada semana, *Veja* se esmera em descomplicá-lo para você" (VEJA, 02/03/2011, p. 11).

Ao afirmar que a função de uma revista informativa semanal é a de contextualizar os acontecimentos, de forma a torná-los compreensíveis e coerentes, esse editorial explicita um posicionamento editorial que estava pressuposto desde o início das atividades da revista *Veja* no país e que diz respeito à sua vinculação a um projeto de jornalismo que recebeu a alcunha de *interpretativo*.

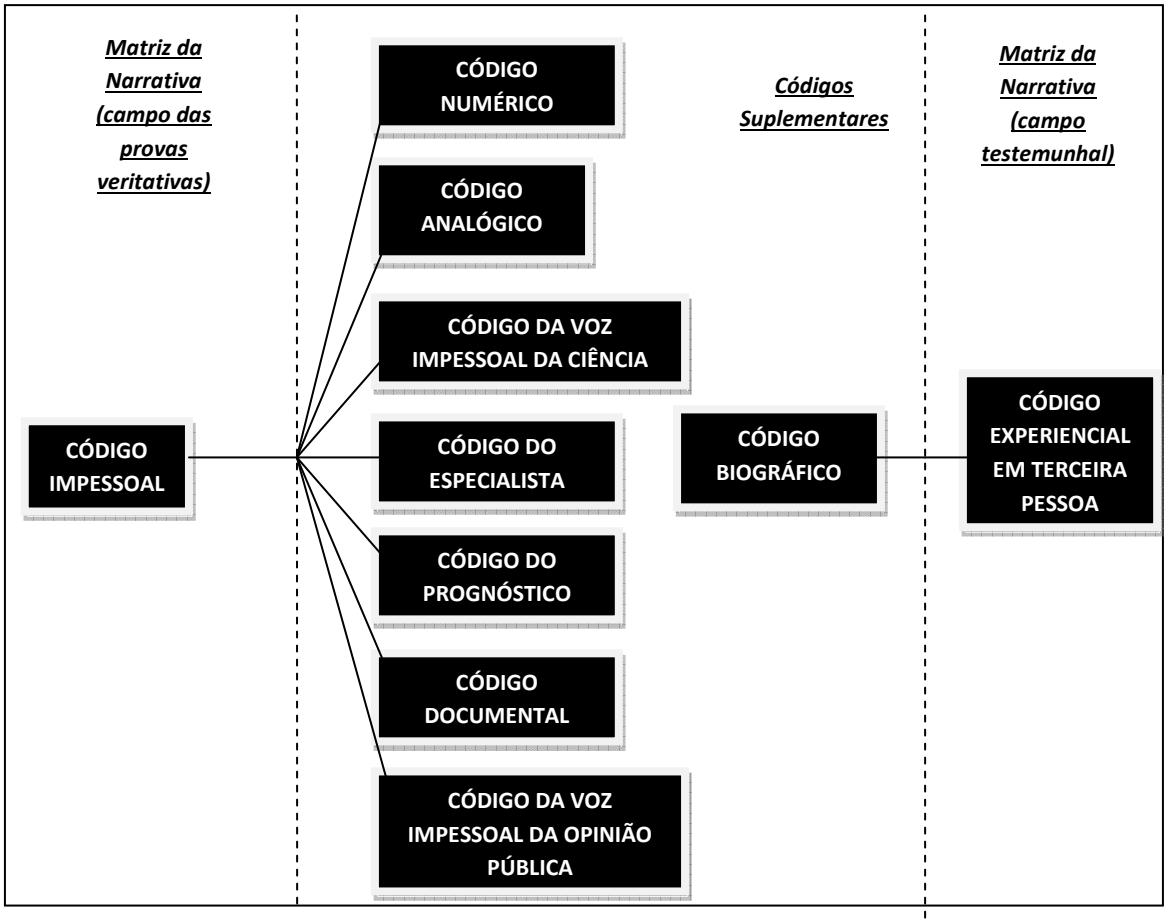
À inserção desse novo modelo, corresponde também a adoção de uma série de códigos padrões de narração que, como mostramos no capítulo anterior, estavam sendo esboçados pelas revistas informativas desde o início da década de 1960. Se as revistas daquele período não consolidaram completamente esse modelo, ele será solidamente adotado pela revista *Veja* ao longo de sua trajetória e se firma como uma experiência em reportagem que, desdobrando-se em outros veículos, irá se tornar dominante. Nesse processo de consolidação, também é possível notar que outros códigos padrões de narração passam para o primeiro plano do relato.

Mesmo a revista *Manchete*, que ainda se apresentava como uma revista de transição ao longo dos anos 60, irá passar a adotar esse novo conjunto de códigos padrão de narração a partir da década seguinte.

De uma forma geral, podemos notar que é esse o modelo de narração que está sendo adotado pelas revistas informativas até os dias atuais. Nele, está contido um apagamento do repórter enquanto actante narrativo, uma variação sensível das fontes de

informação e a inserção de outras vozes no texto desvinculadas da esfera testemunhal e ligadas ao delineamento de provas imaginárias impessoais de verdade.

Se tomados em conjunto, os códigos padrões de narração consolidados na revista *Veja* engendram um novo regime narrativo que pode ser resumido no esquema a seguir:



Neste capítulo, portanto, iremos estudar as revistas *Veja*, *Época* e *IstoÉ*, para que possamos alinhavar essa terceira fase dos regimes de narração da reportagem que o jornalismo de revista adotou ao longo do século XX.

Para que possamos avaliar as novas formas de narração a partir dos quais a reportagem passa a estar articulada, no entanto, é necessário estudar a inserção da revista *Veja* no país.

8.1. O projeto editorial da revista *Veja*: características de jornalismo interpretativo

Surgida em 11 de Setembro de 1968 (com o título *Veja e Leia*), o projeto editorial da revista *Veja* é inspirado na publicação norte-americana *Time*. Enquanto a

maior parte das revistas brasileiras do período anterior buscava inspiração em periódicos como a *Paris-Match* ou a *Life*, o modelo adotado pela *Time* era ligeiramente diferente e se caracterizava por ser uma proposta de jornalismo altamente contextualizadora e argumentativa que, posteriormente, seria chamada de reportagem interpretativa.

A *Time*, fundada em Março de 1923 por Henry Luce e Briton Hadden, além de ter sido a primeira revista semanal internacional, tinha como projeto editorial a escrita de um jornalismo cujos textos não se limitassem a descrever um acontecimento, mas que pudessem fornecer dados ligados a uma organização e delimitação de seu valor simbólico. Esse modelo inspirou diversas outras publicações como, por exemplo, a *Life*, a *Newsweek* e a *U.S.News & World Report* que, juntas, dominaram durante um grande período o setor de revistas semanais do mercado norte-americano.

À linguagem mais tradicional e imparcial do jornalismo diário, a *Time* contrapõe um modelo de revista "a favor de uma voz que pretende estabelecer sua autoridade como um líder nacional e forjar uma ligação pessoal com seus leitores, e interpretar bem como informar" (KITCH, 2005, p. 17)[113]. O elemento interpretativo dentro desse modelo de revista informativa, portanto, não é só uma característica de seu conteúdo, como também o elemento que o diferencia de outros tipos de jornalismo e que confere legitimidade à sua prática.

Embora o termo jornalismo interpretativo possa parecer redundante, ele diz respeito a uma terminologia já consolidada na área de estudos em comunicação e com características bastante demarcadas. Segundo Erbolato (1991, p. 27), o seu surgimento, no Brasil, está diretamente vinculado a uma mudança na ecologia dos meios de comunicação de massa que, sob a influência da popularização da televisão, teve que encontrar novas vocações para os veículos impressos. Muito do material que, antes, chegava aos leitores por meio das revistas, era agora veiculado na TV com recursos técnicos mais atraentes e com um acesso mais fácil e imediato. Era necessário encontrar novos modelos para a reportagem impressa.

[113] Na comemoração do 75º aniversário da revista, o editor da *Time*, Lance Morrow, dizia que: "a História pode ser complicada, como a vida é complicada, mas o trabalho de contar estórias é simples... Arrumar o mundo em estórias e conduzi-los (fatos, personalidades, ideias, imagens, dramas, peculiaridades, fofocas, os detalhes e a energia da vida) de Lá Longe, aonde as coisas acontecem, para Aqui Perto, dentro da consciência do leitor, onde as estórias se transformam em espanto, entretenimento, experiência preventiva, memória útil" (MORROW, 2008).

A estratégia adotada, então, foi a de “dar ao leitor reportagens que fossem um complemento do que foi ouvido no rádio e na televisão. Adotou-se, para isso, a pesquisa, tendo como fonte os arquivos dos jornais e as bibliotecas e, ao lado deles, a obtida através da movimentação de equipes de repórteres” (ERBOLATO, 1991, p. 31). À rapidez de cobertura que a televisão oferecia, os impressos tentaram contrapor uma análise mais pormenorizada e detida dos acontecimentos que já eram de conhecimento geral.

Seguindo a historiografia do jornalismo, é possível dizer que o marco oficial adotado como o início do jornalismo interpretativo no Brasil é a criação do Departamento de Pesquisa e Documentação do Jornal do Brasil, na década de 1960 (LEANDRO e MEDINA, 1973, BELTRÃO, 1976).

Nesse sentido, é possível ver que *Veja* se insere em um contexto mais amplo da imprensa escrita dessa época que estava tentando rearticular o seu papel na economia informativa do período.

Desde a década de 1960, a editora Abril teve um crescimento bastante acentuado em seus títulos. Entre 1950 e 1959 foram publicados apenas 7 títulos, porém, entre 1960 e 1969, esse número subiu para 21, alcançando 121 títulos entre 1970 e 1979 (ORTIZ, 1988). Também houve um crescimento de sua capacidade de impressão com a compra de novas máquinas e a adoção de um sistema mais eficiente de distribuição de suas revistas – condições técnicas que permitiram que a editora começasse a pensar em editar uma revista semanal. A experiência adquirida com a publicação da revista *Realidade* e sua ênfase na grande reportagem também é apontada como um fator que encorajou a saída de *Veja* da fase de projeto (ensaiada desde ao menos o final da década de 1950).

Antes de seu lançamento, foram editados 14 números pilotos (números zero) da revista *Veja* para que o modelo fosse adotado definitivamente. Inicialmente, a editora Abril queria fazer concorrência aos semanários ilustrados e a revista foi pensada nos moldes da revista *Manchete*. É por esse motivo que o nome inicial da revista era *Veja e Leia*. Além disso, essa também foi uma estratégia para a editora contornar o registro internacional da revista *Look* (o complemento foi excluído na edição de número 216, época em que a *Look* já havia deixado de circular). Esse modelo, contudo, já estava em decadência no mundo todo e, antes mesmo do seu lançamento, ele foi alterado. Segundo Dines (1997, p. 73), “o fechamento das três principais revistas americanas (*Colliers*, *Look* e *Life*) e o declínio de *Paris-Match* são os fatos mais expressivos do panorama.

Em todo o mundo, o mercado das ilustradas foi grandemente atingido. No Brasil, depois do florescimento dos anos 1960, o gênero inclinou-se sensivelmente para baixo".

O novo cenário editorial apontava claramente para um crescimento das revistas interpretativas e especializadas e foi, portanto, esse o modelo adotado pela revista desde o seu primeiro número.

Em seu primeiro editorial, Victor Civita afirmava que: "onde quer que você esteja, na vastidão do território nacional, estará lendo essas primeiras linhas praticamente ao mesmo tempo em que todos os demais leitores do País. Pois *Veja* quer ser a grande revista semanal de informação de todos os leitores brasileiros" (VEJA, 11/09/1968).

As características apresentadas por *Veja* nesse primeiro número eram pouco comuns nas revistas ilustradas. Entre elas, é possível apontar a tentativa de lidar, ao mesmo tempo, com a apresentação das notícias da semana e com a interpretação de seu significado, como já havíamos mencionado anteriormente, a partir de um modelo de jornalismo que busca alinhavar conjecturas acerca do que um fato exprime em relação a um contexto mais amplo.

Além disso, houve a adoção da utilização do texto-padrão, em nome da otimização dos dados e da clareza e concisão das informações. Embora a ação do *copy desk* (profissional encarregado em padronizar a linguagem nos textos que compõem um jornal) já fosse uma realidade no jornalismo diário desde meados da década de 1950, *Veja* é uma das primeiras revistas a utilizar uma linguagem padrão que cria a impressão de que todos os textos da revista foram escritos por uma mesma pessoa. Há, portanto, o apagamento do estilo de escrita individual de cada repórter (que, de uma maneira geral, era ainda mantido pelas revistas anteriores) em função de uma escrita-padrão, da adoção de um estilo que pertence à revista (e está ligado ao seu projeto editorial) e não a cada um de seus profissionais individualmente. Ao repórter, cabia apenas a tarefa da apuração; a redação do texto pertencia a uma outra esfera institucional (um editor), cuja obrigação era moldar a apuração a um texto padronizado e institucionalizado.

Lembramos que a inserção do *copy desk* no jornalismo brasileiro não foi tranquila e gerou uma série de questionamentos. No seguinte depoimento, de Nelson Rodrigues, acerca dos jornais diários, é possível entrever bem essas frentes de tensão:

> Sou da imprensa anterior ao copidesque. (...) Havia uma volúpia autoral inenarrável. E nenhum estilo era profanado por uma emenda. Jamais. Durante várias gerações foi assim e sempre assim. De repente, explodiu o copidesque. Houve um impacto medonho. Qualquer um na redação, seja repórter de setor ou editorialista, tem uma sagrada vaidade estilística. E o copidesque não respeito ninguém. Se lá aparecesse um Proust, seria reescrito do mesmo jeito. Sim, o copidesque instalou-se como a figura demoníaca da redação. (...) Aliás, devo dizer que o copidesque e o idiota da objetividade são gêmeos e um explica o outro. (...) E o pior é que, pouco a pouco, o copidesque acabou fazendo do leitor um outro idiota da objetividade. A aridez de um se transmite ao outro. Eu me pergunto se, um dia, não seremos milhões de copidesques. Cem milhões de impotentes de sentimentos" (*apud* RIBEIRO, 2007, p. 231-232).

Além disso, *Veja* também apresentava um outro padrão de projeto gráfico. Ao contrário das revistas ilustradas que apostavam na fotografia como um meio privilegiado para a transmissão das informações, *Veja* relega-a a um segundo plano. Embora a fotografia ainda seja um aspecto importante da produção noticiosa, não há o cuidado estético característico das publicações dos anos anteriores.

A sua inserção no mercado encontrou certa resistência[114] e a revista só deixa de causar prejuízo em 1971. Segundo Mino Carta (*apud* LOPES *et alii*, 1996, p. 30), primeiro editor-chefe da revista, "foi uma experiência muito difícil para a Abril, pois perdeu dinheiro por três anos e meio até chegar num ponto de equilíbrio. A revista foi lançada com uma campanha milionária. Gastaram um milhão de dólares, que na época valia muito mais do que hoje". Os motivos desse desgaste inicial, para ele, foram os seguintes: "o público esperou um concorrente de *Manchete*, que era a revista semanal da época, inspirada no magazine americano ilustrado. Os leitores não entenderam aquele veículo de formato pequeno. As revistas ilustradas da época eram maiores do que são hoje. Tinham fotos grandes".

Lançada com uma tiragem inicial de 700 mil exemplares, a segunda edição publicou apenas 500 mil, número que voltaria a cair na terceira edição (300 mil) e na quarta (150 mil). A sexta edição foi lançada com uma tiragem de 80 mil e a queda chegou a alcançar os 22 mil exemplares (LOPES *et alii*, 1996). A diminuição na tiragem era acompanhada por uma queda no número de anunciantes. Segundo Villalta

[114] Uma nota publicada no *Tribuna da Imprensa*, dizia o seguinte acerca de *Veja*: "É o *Time* em edição provinciana, vestido modestamente, em roupa caseira, mas na verdade com uma tremenda pretensão. São 68 páginas que chegam a comprometer o jornalismo nacional, que afinal de contas não é tão subdesenvolvido como a péssima qualidade da revista quer fazer crer. É impressionante como se pode pegar um original excelente (o *Time* tem uma 'linha' e uma 'orientação' que condenamos, mas do ponto de vista jornalístico é admirável) e copiá-lo jogando fora todas as suas qualidades. *Veja* é a negação do jornalismo, não tem nada que se salve, por maior que seja a boa vontade do leitor" (*apud* VILLALTA, 2002, p. 05).

(2002), no primeiro número as 63 páginas de anuncio foram vendidas de antemão e ainda houve um resíduo de 31 anunciantes pra o segundo número (dos quais 20 desistiram). A partir do quarto número, contudo, apenas um anunciante fixo continua na revista, a Souza Cruz, que já havia comprado 52 capas e decidiu manter o contrato.

As dificuldades começam a ser superadas a partir de 1971 com a adoção de uma política de assinaturas melhor estruturada e, em 1976, *Veja* estabiliza a sua vendagem em torno de 170 mil exemplares. Em 1978, já são 250 mil exemplares (200 mil apenas de assinantes) e, no começo da década de 80, esse número salta para 400 mil.

O sucesso que *Veja* obteve pode ser atribuído a uma série de fatores como a adoção da política de assinaturas, a queda das revistas ilustradas, os novos padrões sobre o que era considerado de qualidade no jornalismo, mas, no entanto, é necessário avaliar, também, a conjuntura histórica.

Veja nasce em meio a um delicado momento da história nacional, pouco mais de quatro após a instalação da ditadura militar no país. A tensão do momento é traduzida pelo próprio jornalista Élio Gaspari, quando ele diz que: "se eu fosse um editor e não um jornalista, teria pensado várias vezes antes de tentar esse empreendimento, porque era óbvio que o Brasil estava numa encruzilhada muito difícil, que o golpe de 64 tendia a gerar outro golpe e talvez não fosse aquele o momento mais conveniente para fazer um semanário de informação" (GASPARI *apud* CARNEVALLI, 2003, p. 64).

Para Mino Carta (*apud* LOPES *et alii*, 1996, p. 31), "os Civita vinham de outra realidade, não conheciam a situação política brasileira. Eles imaginavam que uma *Time* ou uma *Newsweek* seria muito conveniente para o grupo. Ela daria uma penetração, uma importância que a Abril até então não tinha. Mas, ao mesmo tempo, eles não se davam conta do que realmente era a situação do país. Foi um período difícil".

Difícil não apenas devido aos problemas que a censura trazia para as redações, mas também por uma série de restrições e constrangimentos bem mais sutis que estavam em jogo naquele período histórico. Estabelece-se, a partir desse contexto histórico, uma complexa conjunção de fatores – que, no geral, afetava grande parte da imprensa da época – que se configurava a partir de uma contradição: por um lado, a censura e a repressão impostas pelos militares se tornam fatores de conflito com os periódicos; mas, por outro, como órgãos que visavam lucro, havia certo atrelamento entre os órgãos de imprensa e o Estado através do incentivo fornecido por meio das

concessões de publicidade e favorecimento na importação de equipamentos (GAZZOTTI, 1998, p. 7).

Inserida nesse contexto, a revista *Veja* ora se alinhou a determinadas visões de mundo respaldadas pelo regime militar, ora se orientou em direção à defesa da normalidade institucional. A revista se destacava por publicar posições de diferentes grupos do governo que disputavam o poder e, segundo Juliana Gazzotti (2001), adaptava-se ao contexto ditatorial, mesmo defendendo a abertura política.

A revista foi alvo de censura durante oito anos, de 1968 a 1976. Em um primeiro momento (de 1968 a 1973) a ação da censura era esporádica e bem mais flexível em comparação à sua ação em outros órgãos de imprensa.

> Nesta fase, então, a censura se instalou de forma esporádica e em momentos específicos, pois foram poucas as vezes em que *Veja* publicou sobre assuntos 'espinhosos', que eram proibidos de acordo com o regime. A revista buscou uma pretensa neutralidade frente aos militares e quando enfrentou o regime soube recuar devido à ameaça da censura prévia. Uma explicação pode estar no fato de este ser um momento em que *Veja* está se firmando no mercado e, com isso, não poderia sofrer perdas com edições apreendidas. Somente no período seguinte (a partir de 1974), o semanário demonstrou que estava sendo censurado, quando a censura tornou-se mais presente (GAZZOTTI, 2001, p.2).

De 1974 a 1976 há um endurecimento da atuação dos órgãos censórios na revista. Estima-se que tenham sido cortadas mais de dez mil linhas de reportagens prontas, somente nos últimos dois anos de intervenção policial na revista e que mais de sessenta reportagens e 64 ilustrações foram proibidas. Uma maneira encontrada para informar o leitor quanto aos cortes foi a inserção de figuras medievais de diabinhos e anjos e de propagandas da editora Abril com sua árvore de onze folhas. Nesse período, a censura a *Veja* foi mais forte do que em outros veículos, causando uma série de prejuízos à publicação.

> O que se observa a partir da introdução da 'cultura demoníaca' é que a revista deixou de informar os fatos e os acontecimentos mais importantes do período. Só como exemplo, podemos apontar a ausência de notícias sobre um dos maiores momentos de confronto entre os grupos mais radicais – a crise político-militar que levou à demissão do comandante do II Exército, Ednardo D'Ávila Melo. Não há nenhuma notícia sobre a morte do jornalista do Vladimir Herzog sob a tortura, em 25 de Outubro de 1975, nem do operário Manuel Fiel Filho, em janeiro de 1976. O número de revista de 28 de janeiro de 1976 relata a troca de comandante do II Exército, a posse de Dilermando Monteiro, sem que haja uma única referência às causas dessa alteração. Esse acontecimento foi

> noticiado amplamente pela imprensa, salvo alguns jornais e revistas que continuavam submetidos pela censura, como era o caso de *Veja* (ABREU, 1996b, p. 7).

Alguns momentos críticos da intervenção da censura da revista dizem respeito, por exemplo, à nota de que o arcebispo de Olinda Dom Helder Câmara concorreria ao Nobel da Paz ou à saída de Mino Carta da revista, no final de 1975, como uma exigência das autoridades governamentais à Editora Abril como condição para o fim da censura prévia. Também estavam relacionados a períodos em que a revista defendia a abertura democrática e a normalização da situação institucional do país.

No quadro abaixo, podemos perceber os momentos de relaxamento ou de endurecimento da ação censória na revista:

Período	**Forma de censura**
Set/1968 a Dez/1971	"Censura branca": comunicados e telefonemas do governo federal informando assuntos que não deveriam ser divulgados.
Jan/1972 a Set/1972	Censura prévia
Out/1972 a Fev/1973	Censura branca
Março/1973 a Jan/1974	Censura prévia para as matérias sobre sucessão presidencial
Fev/1974 a Março/1974	Censura prévia total
Abril/1974	Censura branca
Maio/1974 a Maio/1976	Censura prévia
Junho/1976	Fim da censura

(GAZZOTTI, 1998)

A defesa da abertura política era feita em termos institucionais. A revista sempre defendeu esse princípio, mas como um resultado da ação do próprio governo. Ações como o movimento estudantil, por exemplo, eram duramente desencorajados. Somente nos períodos mais críticos das "Diretas Já" que a revista passa a defender uma atuação popular mais ativa (TEZINI, 2007). Qualquer manifestação que pudesse incentivar um endurecimento do regime (movimentações estudantis, grupos armados ou manobras muito incisivas por parte da oposição) era automaticamente condenada.

Ao longo do tempo, no entanto, as mudanças no regime levaram a utilização de diferentes estratégias argumentativo-narrativas por parte da revista na defesa desse princípio norteador. Segundo Gazzotti (1998), em um primeiro momento (entre 1968-1969), a revista demonstrava, em suas matérias, acreditar em uma rápida reabertura do

Congresso e no fim do AI-5, além de um restabelecimento dos civis no cenário político. Como estratégia argumentativa para defender seus valores, "*Veja* utiliza-se das 'vozes' de todos aqueles que proclamavam a abertura do regime. Já o grupo que pregava um regime mais autoritário, não possuía espaço na revista" (GAZZOTI, 1998, p. 65).

Nesse primeiro período, *Veja* limita sua crítica dando voz aos opositores, mas não se mostra muito incisiva com o pretexto de não prejudicar o andamento da suposta abertura política. Outros motivos, no entanto, podem ser delineados como o medo da censura (que já se realizava de forma intermitente na revista, através de ligações de censores e a emissão de listas de assuntos proibidos), a necessidade de fontes militares para a construção das reportagens e a tentativa de consolidação da revista no mercado editorial (de forma que não se perdesse dinheiro com edições apreendidas).

Após a morte de Costa e Silva, essas supostas vias de abertura democrática são definitivamente fechadas e a revista reconhece esse fato. Sua estratégia argumentativa para a veiculação de determinados temas muda e ela passa a adotar o recurso de publicar as posições dos diversos grupos que participavam do governo. Foram essas sucessivas entrevistas e perfis de generais que mantiveram a revista, durante algum tempo, intocada pela censura.

De qualquer forma, até aproximadamente o ano de 1972, embora *Veja* continuasse a pregar a volta às instituições democráticas e a destacar em suas reportagens todos os elementos que indicassem a abertura do regime, ainda assim, nesse período, a revista procurou manter uma posição conciliatória com o governo militar. Um exemplo patente dessa disposição para o consenso estava na cobertura dos movimentos de grupos armados. Não só quanto a esse tema "a voz de *Veja* era a voz do governo" (GAZZOTII, 1998, p. 67-74), como era também utilizado um vocabulário altamente pejorativo para fazer referência a esses grupos.

O comportamento da revista durante o regime militar é significativo acerca do modo como a revista articulou o material jornalístico ao longo de sua trajetória: trata-se de uma revista que não se restringe a publicar um resumo dos acontecimentos da semana, nem a articular pautas que são tidas como de interesse; trata-se, antes de tudo, de argumentar acerca do sentido de um acontecimento, em um modelo de revista interpretativa, onde comentário e informação se misturam em um mesmo texto.

Nascimento (2002) identifica como eixo articulador da revista a suposta detenção de um saber. Diferentemente de outros veículos que estariam preocupados

com uma esfera de entretenimento ou de afetividade, o seu processo legitimador se estrutura em torno da explicação, de “um saber sobre”, expresso, por exemplo, em propagandas elucubradas em torno da máxima “você ouviu a semana inteira, agora entenda”.

Segundo a autora, na revista *Veja*, “quando a viga-mestra do discurso não é a própria legitimação do poder instituído (...) seja por seu esforço, seja pela negação ou crítica de seu oposto (...), o elemento que o configura é o saber, a tentativa de oferecer conhecimento sobre o mundo para o leitor”. Tanto em quanto em outro caso, no entanto, “o discurso é marcado pela explicação, ou seja, pela determinação de um ‘saber sobre’, pois, mesmo em relação à legitimação do poder político, essa legitimação dá-se, digamos, a partir de um lugar de quem está apto a explicar, a argumentar tal legitimidade” (NASCIMENTO, 2002, p. 164).

Na comemoração de aniversário dos 40 anos do semanário, no dia 02 de Setembro de 2008, Roberto Civita afirmou categoricamente que a função da revista, desde seu início, era honrar o compromisso com seu público e que isso significava basicamente “informá-los corretamente, contar-lhes a verdade e opinar” (*Veja online*, 02/09/2008).

Atualmente, além de ser a revista de maior circulação no Brasil, ela é a quarta do mundo, perdendo apenas para as norte-americanas *Time*¸ *Newsweek* e *U.S. News & World Report* e para a alemã *Der Spiegel*. Em tiragem, ela está na frente de periódicos reconhecidamente importantes como *The Economist* e *L’Express* (CARNEVALLI, 2003, p. 61).

Outras revistas semanais surgiram na esteira de *Veja*, adotando o mesmo estilo de jornalismo interpretativo. Em número de tiragem, as mais importantes são *Época* (com uma média de 408.110 exemplares, em 2010) e *IstoÉ* (com 338.861, em 2010), que também serão analisadas neste capítulo.

A questão que se impõe, contudo, é o fato de que a esse modelo de revista interpretativa, sobreveio outro conjunto de valores e hierarquias a partir dos quais os jornalistas julgavam que uma boa estória deveria ser contada. No mesmo rastro, vieram outros códigos padrões de narração que estetizavam esses valores. Embora eles já estivessem sendo delineados desde a década de 1960, é a partir dos anos 70 que podemos observar uma queda ainda maior da figura do repórter enquanto actante narrativo-testemunhal e o fortalecimento de outros códigos padrões de narração

vinculados às provas impessoais de verdade que emergem no primeiro plano da narrativa.

7.2. Os códigos padrões de narração na revista *Veja*:

7.2.1. O repórter como mero apurador (queda de sua função como actante-testemunhal) e a manutenção dos códigos ligados às provas impessoais de verdade

Segundo a opinião do jornalista Humberto Werneck, que já foi redator-chefe da revista *Playboy* (*apud* LOPES *et alii*):

> há quanto tempo a gente não tem vontade de recortar e guardar uma matéria? O fato é que o texto bonito, bem feito, prazeroso, anda sumido da imprensa brasileira. Falo de um texto que traga a informação rigorosa, bem apurada, mas que seja, além disso, um prazer em si... A beleza do texto é uma arma para capturar o leitor na primeira linha e levá-lo até a última. Por isso, vale a pena investir na busca da elegância, do ritmo harmonioso, da graça, da leveza, do bom humor. Tudo isso andou meio fora de moda quando baixou na imprensa brasileira a onda da pasteurização, que levou a excessos, sobretudo, na *Veja* e na *Folha de S. Paulo*.

Os excessos de pasteurização que o autor identifica em *Veja* podem ser atribuídos à adoção desse modelo editorial vinculado ao jornalismo interpretativo. A adoção de *copy desks* que padronizavam o texto (criando a impressão de que a revista inteira tinha sido escrita por uma única entidade impessoal, excluindo, assim, o estilo narrativo de cada jornalista) é um dos sintomas do apagamento da experiência e da intervenção do repórter (enquanto actante narrativo) no texto. Mesmo que em curso desde a década anterior, esse processo de esvanecimento do repórter enquanto um personagem participante da narrativa (e do acontecimento noticiado) culmina em *Veja* a partir da desvinculação da função testemunhal de sua figura – que é deslocada para outros elementos narrativos, conforme mostraremos a seguir. Todo o relato é estruturado em uma esfera do não-eu como forma de validar o que é narrado.

A reportagem da capa da primeira edição de *Veja* trazia uma análise acerca dos conflitos existentes nos países que compunham o bloco comunista e, nesse primeiro texto de destaque, já é possível entrever características que acompanhariam a publicação nos anos seguintes. Talvez a mais destacada dentre elas seja a queda da experiência testemunhal do repórter como um elemento importante na reportagem. Mais do que nas

revistas anteriormente estudadas, é o simulacro de uma voz impessoal do acontecimento que narra o relato. Os primeiros parágrafos dessa reportagem são os seguintes:

> Durante os últimos vinte anos, o mundo comunista pretendeu ser uma grande galáxia, unida e brilhante, onde um sol poderoso e infalível deveria dirigir o movimento de todos os planetas. Essa galáxia, formada depois da explosão que foi a última guerra, estende-se desde as costas orientais do Pacífico até a cortina que divide a Europa ao meio. Ela sai mesmo dos seus limites naturais, chega até as Caribas, onde gravita um meteoro – Cuba. No seu centro, está a URSS, Moscou, o Kremlin. Dentro dela, catorze países, mais de um bilhão de habitantes – quase um terço da humanidade.
> Desde que a galáxia foi formada, o Kremlin tem-se esforçado por diversas maneiras em ser o sol único e incontestado. Aos países que lhe giram em volta, nem sequer foi reconhecido até hoje o papel de planetas: de fato, no Ocidente, eles são chamados de satélites. Entretanto, nem tudo tem ocorrido de acordo com os planos do Kremlin: os satélites, ora um, ora outro, ensaiam há tempos sua rebelião. E o sol, a cada vez, fica menos luminoso.
> Quando Berlim Ocidental se rebelou, em 1953, quando Budapeste resistiu à União Soviética, em 1956, o mundo comunista sofreu sérios arranhões, mas o Oriente se fechou sobre os acontecimentos que comoviam o Ocidente como o mar sobre os navios naufragados – e o sol do Kremlin ficou apenas um pouco menos brilhante (VEJA, 11/09/1968).

Embora o texto esteja repleto de artifícios comuns às narrativas literárias (como, por exemplo, o uso da metáfora entre a União Soviética e o sistema solar), é possível entrever que não há um repórter, enquanto actante narrativo, que assume o dito. Não há vestígios da experiência do jornalista em torno dos acontecimentos relatados, nem ao menos as suas impressões sobre o evento – apenas a descrição de uma situação que não possui um emissor destacado. Todo o relato é articulado a partir do uso do código impessoal (mesmo que inserido em um texto marcado por um estilo de escrita próximo ao literário), tal como se o acontecimento se contasse sozinho e com o uso de um tom assertivo no discurso. É essa a tônica que irá marcar os textos de *Veja*. E isso, a tal ponto que, em um determinado momento da reportagem, diz-se que:

> O visitante ocidental (no ano passado 2 milhões de ocidentais estiveram em países de além-cortina, 15 por cento a mais que em 1964), encontra às vezes nas capitais comunistas da Europa o clima dos anos 30. Para os violinos que acompanham o jantar no Hotel Athenée Palace, de Bucareste, para os imponentes táxis pretos de Budapeste (...) ou para os casacos de peles que os homens vestem nas ruas de Varsóvia, o tempo parou. Um jornalista americano surpreendeu-se – e se comoveu – ao ouvir tocar, além cortina, os velhos sucessos de Eddy Duchin (VEJA, 11/09/1968).

Mesmo em um momento supostamente mais testemunhal do relato, não é o repórter que assume o dito. Ele é inserido na boca de um suposto "visitante ocidental", embasado em estatísticas, que assume as impressões (os hotéis luxuosos e os casacos velhos) como verdadeiras. Mesmo quando há referência a um jornalista no texto, não se trata do jornalista que escreve a matéria posto enquanto actante narrativo, mas sim, de um terceiro, de uma testemunha implicada na esfera do não-eu.

De fato, se algumas das suas características já estavam delineadas nas revistas dos anos 60 (especialmente em *Manchete* e *Fatos e Fotos*) podemos notar que há, em *Veja*, a radicalização de algumas características no que concerne ao uso dos códigos padrões de narração que estudamos no capítulo anterior.

A proposta editorial de *Veja* era claramente distinta do modelo das outras revistas que estudamos até o presente momento. Como coloca Mário de Sá Correa (*apud* HENRIQUE, 2002, p. 157), que trabalhou na revista *Veja* de 1978 a 1987, "o pulo do gato foi fazer com que *Veja*, mesmo com enorme limitação", diante do contexto da ditadura militar, "fosse reconhecida como *a revista nacional de opinião*. Ela dava furos, tenatava fazer reportagens e entrar em assuntos que o resto da imprensa não tratava".

Trata-se de um traço distintivo fundamental: enquanto para as outras revistas estudadas, notadamente *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade*, a experiência (no sentido de vivência imediata do repórter) era um elemento central no alicerçamento de suas reportagens, trata-se de uma dimensão que perde completamente a importância em um jornalismo que se pretende analítico e de opinião. A experiência do repórter é deslocada em direção à interpretação de mundo dada por uma instituição.

Esse deslocamento diz respeito à própria validação e legitimação dessas opiniões (ou interpretações de mundo) postas pelas reportagens. Uma vez que o material jornalístico deixa de se calcar no conhecimento adquirido graças a dados fornecidos pela própria vivência enquanto função de verdade, a adoção de outros mecanismos textuais se torna necessária para que, enquanto efeito de sentido, essa opinião se torne *acreditada*.

Nesses termos, a opinião se desvincula do repórter enquanto actante narrativo e é realocada para um *saber impessoal sobre o mundo*.

O testemunho do repórter perde o seu valor de verdade enquanto fiador da confiabilidade do relato. Esteticamente, isso se reflete no texto a partir do abandono de

códigos padrões de narração que remetiam a essa vivência do repórter em relação ao fato.

Embora ainda seja possível encontrar, ocasionalmente e com menor frequência do que em *Manchete*, o código autorreferencial e o código impressionista, enquanto códigos vinculados ao calçamento da função testemunhal no repórter, são muito raras as reportagens que evocam o código experiencial em primeira pessoa que, enfim, saiu de moda no jornalismo brasileiro.

A função testemunhal, depois de quase cinco décadas articulada no repórter enquanto actante narrativo, finalmente, é desvinculada de sua figura e se desloca para outros elementos do texto. Alguns deles, já figuravam no período anterior como, por exemplo, nas testemunhas-fontes (através do uso dos códigos experiencial em terceira pessoa) e nas fotos. Também é patente a manutenção de algumas provas impessoais de verdade no relato (articuladas através da evocação de códigos como o numérico e o analógico).

Como mostraremos a seguir, contudo, ao apagamento da figura do repórter enquanto testemunhante narrativo, segue-se também a emergência de outros códigos padrões de narração ligados às provas impessoais de verdade para o primeiro plano do relato.

Na tabela a seguir, nós separamos alguns exemplos de reportagens publicadas nos primeiros anos da revista *Veja* que correspondem à manutenção de alguns códigos padrões de narração já estudados no capítulo anterior.

CÓDIGOS QUE ARTICULAM A FUNÇÃO TESTEMUNHAL NO REPÓRTER ENQUANTO ACTANTE NARRATIVO	
CÓDIGO IMPRESSIONISTA	"Os rapazes e moças enrolados em cobertores coloridos, no frio do começo da tarde de sábado, não pareciam os perigosos líderes estudantis do Brasil inteiro, presos durante o 30º Congresso da ex-UNE. (...) Eram 920 pessoas, entre estudantes e jornalistas, cansados e sujos de lama junto a um galpão da Cooperativa Agrícola de Cotia" (VEJA, 16/10/1968).
CÓDIGO INQUIRIDOR	"Podem elas influenciar a vida na Terra e determinar um verão mais quente?" (VEJA, 15/01/1969).
	"A que pode servir tudo isso? O irmão do morto diz que

	talvez sirva a alguma coisa um dia. Que coisa?" (VEJA, 09/10/1968).
	"Então por que ampliar a obrigatoriedade de declarar rendimentos, sabendo-se que muitos declarantes não terão imposto a pagar?" (VEJA, 19/03/1969).
CÓDIGOS QUE ARTICULAM A FUNÇÃO TESTEMUNHAL NA FONTE ENQUANTO ACTANTE NARRATIVO	
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM TERCEIRA PESSOA	"Confirmado no cargo por Jânio Quadros, tornou-se reitor da Universidade no governo de João Goulart. 'A universidade foi pensada', diz, 'como complemento cultural de uma cidade do futuro como Brasília. As funções projetadas para a Universidade, que não devia crescer tacanha, eram de ser o grande centro de assessoria do governo, coisa que só uma universidade de alto nível poderia dar'" (VEJA, 02/10/1968).
	"Para um estudante do Mackenzie, 'essa briga prova que não há lugar para duas escolas na Rua Maria Antônia' (...) Ao lado do caixão de José Guimarães, o jovem secundarista que tombou na batalha sem glória, a mãe desolada chora, enquanto o irmão Ladislau repete para cinegrafistas e fotógrafos: 'Filmes e fotografem à vontade. Talvez tudo isso sirva para alguma coisa um dia'" (VEJA, 09/10/1968).
	"O delegado Otávio Camargo, orgulhoso de seu feito, (...) diz o que viu no sítio: 'Moços e moças amontoados na casa, dormindo em camas de lona ou no chão. Como não cabiam todos na casa, muitos foram aproveitar a cobertura dos currais desocupados. Ficava porco num chiqueiro, gente no outro" (VEJA, 16/10/1968)
	"No começo, eles metralharam o mercado, onde mil pessoas estavam reunidas', conta o Padre Frank McNulty, testemunha do massacre. 'Depois, atacaram o hospital. Cinco crianças foram mortas em suas camas e outras, que correram para fora, foram cortadas em pedaços. No mercado, dei o último sacramento a cerca de 25 mortos ou moribundos. Alguns dos corpos estavam tão mutilados, que tive que aplicar os santos óleos em braços ou pernas – não conseguia achar as cabeças'" (VEJA, 23/10/1968).
CÓDIGO BIOGRÁFICO	"Darcy Ribeiro, mineiro de Montes Claros, filho de fabricantes de tecidos e criadores de gado, decepcionou as duas esperanças de sua família: foi preparado para ser político e médico ou advogado. Formou-se em Ciências Sociais quando ninguém sabia o que era nisso no Brasil e especializou-se em antropologia (...) Darcy Ribeiro fala de si

	na pequena sala – estantes cheias de livros e uma poltrona não muito nova – de baixo de um abajur de pé, no seu apartamento em frente ao mar, em Montevidéu" (VEJA, 02/10/1968).
	"Ela é a rainha de um país sem monarquia, uma heroína internacional pela coragem com que enfrentou a morte de seu marido, uma personagem mitológica num mundo que pouco a pouco perde seus últimos mitos. Ele é um fabuloso grego que parece ter o dom de transformar em ouro tudo aquilo que toca e que fascina as mulheres com a mesma desenvoltura com que manipula seus intocáveis milhões de dólares. Jacqueline Bouvier Kennedy e Aristóteles Sócrates Onassis, ao anunciarem seu surpreendente casamento no fim da semana passada, fazem a união de duas vidas lendárias e fantásticas, onde o poder, a glória e a fortuna sempre estiveram em quantidade ilimitada" (VEJA, 23/10/1968).
	"Nas vésperas de completar cem anos, (nasceu a 23 de Julho de 1869), D. Sara terá que declarar, pela primeira vez na vida, seus rendimentos. Filha de um cônsul do Brasil no Uruguai – Firmino da Silva Santos, que foi voluntário da Guerra do Paraguai, D. Sara, morando com a filha mais nova, recebe atualmente pensão no valor de NCr$ 414,00, do Ministério do Exército, além de NCr$ 270,00 pelo IPASE, por morte do seu irmão, inspetor de ensino que não tinha descendentes. Viúva desde 1942, D. Sara não parece estar aborrecida com a obrigação que o governo lhe impõe: 'Sempre fiz questão de cumprir meu dever. E sei muito bem que, se não fossem os impostos, como o Brasil iria viver?'" (VEJA, 19/03/1969).
CÓDIGOS QUE ARTICULAM AS OUTRAS PROVAS DE VERDADE NO RELATO	
CÓDIGO IMPESSOAL	"O ovo veio antes. Estourou na cabeça de um estudante. Depois vieram outras explosões, de coquetéis Molotov, bombas, rojões, mais tiros de revólver, para transformar um pedaço da Rua Maria Antônia, no Centro de São Paulo, num campo de batalha. Poderia ter sido mais uma briga, marcando a rivalidade entre os estudantes da Universidade Mackenzie e a Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, uma em frente à outra se encarando com maus olhos há muito tempo. Mas a incrível batalha foi longe demais: há um morto, um moço de vinte anos, muitos feridos, os prédios das duas escolas danificados, vários carros virados e incendiados. No mesmo momento em que os universitários brasileiros reclamam um nível melhor de ensino e pretendem uma participação mais ativa na vida do país, 3 mil estudantes do Mackenzie e 2500 estudantes da Faculdade de Filosofia da USP deflagram a sua guerra por causa de um ovo" (VEJA,

	09/10/1968).
	“O carnaval brasileiro é uma das poucas festas populares que restam no mundo atualmente. Na Europa e nos Estados Unidos, de onde chegaram 8000 turistas ao Rio semana passada, as comemorações coletivas adquirem cada vez mais as características de uma necessidade. (...) Nelas, é impossível a uma pessoa mudar a figura de pai ou de funcionário, ou de dona de casa. À falta de um carnaval, quando todos os recalques se expandem, é preciso aproveitar as oportunidades que surgem” (VEJA, 19/02/1969).
	“O declarante de renda baixa é importante para o fisco porque através dos dados fornecidos em sua declaração será possível descobrir a sonegação de contribuintes de renda mais alta. Por exemplo: o contribuinte declara ter pago uma determinada quantia como aluguel, que o proprietário do imóvel não faz constar em sua declaração. Mas há um outro motivo de interesse mais amplo, pois é útil à estratégia do desenvolvimento político econômico do país” (VEJA, 19/03/1969).
	“O mundo começou a ficar menor para os brasileiros desde sexta-feira passada, quando as imagens do Papa Paulo VI e as cenas de Roma e Washington chegaram aos nossos aparelhos de TV. Para as emissoras de televisão, a alegria tinha, porém, o seu lado de sombra: elas bateram recordes de audiência e, ao mesmo tempo, se interrogaram se poderiam usar sempre essa maravilha tão cara, que as agências de publicidade não encontraram patrocinador para pagar os 750000 cruzeiros cobrados pelos anúncios” (VEJA, 05/03/1969).
	“Na noite de terça-feira da semana passada, surpreendido numa armadilha, cercado por quase quarenta policiais, Marighella não se rendeu. E foi aniquilado. Dois tiros atingiram seu rosto, mais um no ventre. E outro – o mortal, segundo a perícia – na perna, perfurando a artéria femural e provocando intensa hemorragia, seguida de morte praticamente instantânea. Ele nem chegou a pegar sua arma. O tiroteio de cinco minutos foi travado entre os policiais e cerca de treze homens que compunham o esquema de segurança de Marighella. Esse esquema falhou” (VEJA, 12/11/1969).
CÓDIGO NUMÉRICO	“Em 1958, havia 59 centros de umbanda em Salvador, hoje há mais de 900. De menos de 100 mil em 1953, os pentecostais brasileiros passaram este ano a mais de 3 milhões. No Rio de Janeiro, há 150 templos católicos e mais de 3 mil centros de umbanda” (VEJA, 18/09/1968).

	“Na Guanabara, só dezembro registrou 7835 casos de desidratação com 47 mortes. Neste início de ano, até o dia 8, apareceram mais 2204 casos e onze mortes. No dia 10, em Niterói, três velhos não aguentaram a temperatura de 40 graus que se manteve durante quatro dias seguidos e morreram. (...) As 63 praias do Rio de Janeiro cobrem-se de torsos nus, maiôs e biquínis. (...) No Guarujá, em São Paulo, um apartamento com dois quarto custa NCr$ 2500 para cada mês no verão” (VEJA, 15/01/1969).
	“Entre 1968/1969 foram roubados 2 426 000 cruzeiros novos de 42 agências bancárias, seis carros pagadores, um trem pagador, uma agência de turismo, duas casas comerciais. (...) Neste ano, houve nos dois Estados 23 assaltos, sendo dezenove atribuídos a grupos subversivos pela Secretaria de Segurança. Total roubado: 1 222 000 cruzeiros novos; recuperados: 68 000 cruzeiros novos. De março a dezembro de 1968, dezoito bombas terroristas explodiram nos dois Estados. (...) Foram apreendidos com esquerdistas presos 350 quilos de dinamite, 46 revólveres e metralhadoras e 200 quilos de munição” (VEJA, 13/08/1969).
CÓDIGO DA ANALOGIA	“Ainda assim, não se pode dizer que exista um clima de terrorismo no país. Não há nada semelhante ao que ocorre em Israel, por exemplo, onde os terroristas do El Fatah soltam bombas em supermercados, feiras, residências, pontos de ônibus, exatamente com a intenção de criar pânico na população civil” (VEJA, 13/08/1969).
	“E a história do país revela com clareza a evidência de que é em torno dos governos estaduais que se construíram as mais duradouras e eficazes correntes políticas. Da seleção de uma talvez não muito eficiente do ponto de vista administrativo, mas sem dúvida hábil equipe de interventores, Getúlio Vargas criou as bases daquele que seria o PSD – um partido capaz de resistir até mesmo a sua morte e ao distanciamento do poder durante muitos anos. É claro que as condições não são as mesmas, nem o Estado Novo deve ser invocado como exemplo para orientar comportamentos políticos. Em todo o caso, para a Arena e o governo que dela depende, nas casas legislativas, pode ser confortador verificar que pelo menos alguns dos governadores que chegaram ao poder nos Estados, no final da semana passada, são guiados por raciocínios e propósitos mais lógicos do que os demonstrados pelo comando parlamentar em Brasília” (VEJA, 19/03/1975).
	“A República Velha, inaugurada em 1894, com a posse de Prudente de Moraes, durou 35 anos e acabou porque o presidente Washington Luís não percebeu que a fórmula se esgotara e tentou impor seu candidato, Júlio Prestes, sem se

	dar conta de que Getúlio Vargas poderia começar um período de transição que evitaria a Revolução de 30. O próprio Getúlio, em 1945, não percebeu que seu tempo se esgotara e foi deposto pela democracia. Tomado esses exemplos, verifica-se que o melhor que pode suceder ao país é acabar com a ideia de que a credencial de um presidente é o compromisso de continuar a obra do antecessor. Coisa nenhuma. O seu compromisso é fazer a sua" (VEJA, 15/12/1982).
	De 1930 para cá foram desfechados sete golpes de Estado – dois em meio a claras articulações continuístas, quatro no ano em que se decidia a sucessão presidencial e um que juntava essas duas situações. Pela força, Getúlio Vargas manteve o poder em 1937, perdeu-o em 1945 e voltou a perdê-lo em 1954. (...) Agora com sua proposta de emenda constitucional que pretende abrir ao general Figueiredo a possibilidade de mais um mandato, o deputado José Camargo apenas confirma a solidez das tradições republicanas. Elas ensinam que as manobras continuístas raramente têm sucesso, mas mostram também que poucos presidentes escaparam à ideia de que sua presença no poder seria um antídoto seguro contra as crises. Com essa falta de humildade, assolaram o país com graves perturbações institucionais (VEJA, 18/5/1983).
CÓDIGOS DE CONVOCAÇÃO DO LEITOR	
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA OPINIÃO PÚBLICA	"Os brasileiros querem paz e não vendeta. Mas também sabem que não terão tranquilidade enquanto o restolho da violência permanecer dissimulado" (VEJA, 20/12/1978).
	"A novidade é que os brasileiros querem uma integração mais rápida com o mundo, e não encontra respaldo na diplomacia" (VEJA, 29/10/2008)

Embora ainda possamos encontrar, em *Veja*, alguns poucos textos que fazem uso dos códigos impressionista e inquiridor, as reportagens que utilizam os códigos autorreferencial e experiencial em primeira pessoa se tornam muito raras.

Podemos afirmar, de uma maneira geral, que os códigos que articulam a função testemunhal no repórter *deixam de atuar enquanto códigos padrões de narração* nesse período. E isso porque eles deixam de figurar entre os elementos que são tomados pelo grupo mais amplo de jornalistas como componentes que devem estar presentes no alinhavamento das reportagens e, nesses termos, *as suas raras utilizações passam a se*

vincular mais ao estilo pessoal de algum repórter do que a códigos padrões de narração ligados aos modos como os jornalistas julgam as boas estórias.

A função testemunhal do relato, nesses termos, passa a estar vinculada a outros elementos narrativos (que não o repórter como actante da narrativa), especialmente as fotos e as fontes-testemunhas. Diante da queda da função testemunhal no repórter, as fontes testemunhais ganham mesmo proeminência no relato.

Em um modelo de jornalismo tal como o conhecemos hoje, as fontes testemunhais são os elementos narrativos que, pelo menos desde os anos 60, monopolizam a dimensão da experiência no relato através da articulação dos códigos experiencial em terceira pessoa e do código biográfico.

Há de se observar, contudo, um aumento da importância das fontes na narrativa da reportagem não apenas no que diz respeito à "fonte-testemunha". Ela concerne também à colocação, no primeiro plano do relato, de outros tipos de fontes que, embora hoje sejam absolutamente banais, eram pouco comuns no jornalismo de revista anterior aos anos 70: a voz do especialista. Há, portanto, uma explosão de fontes na narrativa, de forma que *fontes não-testemunhais* passam a ser parte constituinte do relato.

Como é possível observar na tabela, há uma manutenção dos códigos que articulavam as provas de verdade no período anterior (o código numérico e o código analógico). Como veremos nos próximos tópicos, a partir dos anos 70, temos no jornalismo de revista uma ampliação desses códigos ligados às provas impessoais de verdade (em oposição aos códigos testemunhais), com a passagem, para o primeiro plano do relato, de estratégias textuais que eram raras no jornalismo de revista até então.

A aparição das fontes não-testemunhais, nessa perspectiva, diz respeito a uma das articulações possíveis dessas provas imaginárias de verdade. Elas são personagens da narrativa que mostram o declínio da função testemunhal enquanto função de verdade que, a partir desse momento, vai estar completamente articulada em novas bases.

8.2.2. O código do especialista: a inserção de fontes não testemunhais no relato

Embora esse seja um recurso discursivo ocasionalmente utilizado nas reportagens em revista dos períodos anteriores, a partir dos anos 70, em *Veja*, é possível observar que as *vozes dos especialistas* ganham uma proeminência muito maior na narrativa, tornando-se mesmo um elemento quase obrigatório nas matérias jornalísticas.

De fato, é possível encontrar a fala de especialistas em revistas como *O Cruzeiro* e *Realidade*, mas, no entanto, em um número muito menor e apenas em reportagens muito específicas. A diferença, que podemos perceber a partir de *Veja* é que a evocação a profissionais que detém um saber especializado em um determinado campo de atuação deixa de ser uma *escolha* e torna-se mesmo um código padrão de narração, ou seja, um elemento que *deve* estar presente no texto jornalístico e que faz parte do conjunto de dados que os jornalistas utilizam como parâmetros para julgar a escrita de uma boa estória. A esse código padrão de narração, chamaremos *código do especialista*[115].

A proeminência dada por *Veja* à voz dos especialistas em relação às outras publicações pode ser explicada de acordo com o projeto de cada uma delas. Até o fim dos anos 50, quando as revistas valorizavam a esfera da experiência como elemento central de uma reportagem, a voz do especialista não era senão um acessório dentro da narrativa mais ampla. Com a passagem para as revistas *interpretativas*, que buscam alinhavar o sentido de um acontecimento, a experiência é deslocada em direção a um saber impessoal, personificado nesses especialistas que o detém.

Embora *Veja* continue a atribuir uma importância bastante grande às fontes-testemunhais, ela passa a utilizar com maior frequência fontes que não necessariamente vivenciaram o evento que motivou a pauta, mas sim, que são especialistas em áreas de atuação correlatas a esse evento. Em um jornalismo que busca atribuir uma significação para o acontecimento noticiado, a inserção dessas fontes não testemunhais dos especialistas articula *vozes autorizadas* no relato que servem de apoio para o alinhavamento de determinadas significações.

Por código do especialista, portanto, iremos nos referir a um código padrão de narração a partir do qual é evocada a fala de uma fonte não-testemunhal, ou seja, de um especialista em uma determinada área de atuação. Por especialistas, seguiremos a definição de León (1996, p.18), a partir da qual um "uma fonte pode ser entendida como especialista por diversas razões: pela sua formação cultural, pela sua informação ou pela

[115] Henrique (2002, p. 133), em um artigo sobre a reportagem em revista, faz piada sobre o assunto. Ao remeter à experiência de um foca (profissional iniciante no jornalismo) em uma redação, ele comenta situações como "iniciar a apuração de uma reportagem recebendo uma recomendação do chefe nesta linha: '_Não deixe de ouvir um *ólogo* de plantão'. (...) O significado é simples. Por *ólogo*, entende-se qualquer *doutor* – em sua acepção mais caipira – que possa dar uma opinião embasada e qualificada sobre determinado tema. Incluem-se aí os psicólogos, os sociólogos, os sexólogos ou enólogos da vida. Se o repórter está apurando algo sobre problemas de relações entre pais e filhos, por exemplo, é de bom tom ouvir um ou dois psicólogos de plantão – taí outro do espécime".

sua profissão" de forma que a confiança "dependerá em boa medida se a fonte é entendida como objetiva, honesta e não movida por interesses suspeitos".

São vários os exemplos de usos do código do especialista nas reportagens publicadas pela revista *Veja* ao longo de sua trajetória.

Em uma reportagem sobre os políticos brasileiros cassados, por exemplo, que buscava discutir quais eram os seus direitos políticos, é ouvido o ex-ministro do Supremo Tribunal Federal, que não estava envolvido diretamente no caso, mas cuja participação na matéria se justifica por ele ser uma grande autoridade em assuntos jurídicos. "O ex-minstro do STF, Candido Mota Filho, hoje aposentado, é da mesma opinião: 'a liberdade de opinião é uma coisa e a participação política é outra'" (VEJA, 02/10/1968). Em outra reportagem, é dada a opinião de um diplomata gabanês acerca do conflito no país vizinho, Biafra: "Ninguém aqui quer falar a respeito de Biafra, e nós, menos que todos. Biafra foi varrida para debaixo do tapete" (VEJA, 23/10/1968).

Para falar sobre a chegada do homem na lua, os repórteres de *Veja* não ouvem apenas os envolvidos no projeto (ou seja, as testemunhas). Ouve-se, por exemplo, "o professor Warnick Kerr, geneticista da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto" que "sabe que o futuro nasceu e caminha rápido: 'Hoje não se pode dizer o que é um futuro longínquo. As conquistas da ciência nuclear pareceram por demais remotas para um homem de trinta anos atrás'" (VEJA, 01/01/1969).

Em uma reportagem sobre a onda de calor que assolava o país em 1969, o prejuízo que o clima trazia à colheita era explicado por um diretor da Secretaria de Agricultura de São Paulo e não pelos próprios lavradores que sofriam as consequências diretas das perdas trazidas pelo clima rigoroso:

> O amendoim e o feijão-das-águas, de acordo com os técnicos da Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo, foram as primeiras culturas a sofrer. (...) Constantino Carneiro Fraga, diretor da divisão de Política e Desenvolvimento Agrícola do Instituto de Economia Agrícola, da Secretaria de Agricultura de São Paulo, disse que 'o feijão e o amendoim deviam ter sido colhidos no princípio da estação chuvosa, mas a seca atrasou o desenvolvimento das plantas e a colheita. Só no final de dezembro começaram a chegar a chegar a São Paulo os primeiros transportadores de produtos' (VEJA, 15/01/1969).

Para falar sobre a prática da agiotagem, a revista recorre não apenas às vítimas ou aos próprios agiotas, como também a especialistas que não vivenciaram diretamente esses casos, mas que se configuram como sumidades na área econômica. Segundo a

reportagem, "'a agiotagem é uma prática difícil de ser extinta, diz o presidente do Sindicato dos Bancos da Guanabara, professor Teófilo Azeredo dos Santos. É um poço no qual os fazendeiros se atolam e só conseguem sair vendendo suas propriedades, diz o presidente da Sociedade Mineira de Agricultura Antônio Vidigal" (VEJA, 26/02/1969).

Na articulação do código do especialista, a credibilidade obtida pelo orador não está posta na esfera do testemunho (enquanto promessa de verdade de uma experiência até mesmo no perjúrio), mas sim, na posição social que esse orador ocupa. O lastro de veracidade é dado pelo prestígio social correspondente ao papel que esse orador exerce – que, em algumas ocasiões, se torna mais importante do que a própria fala em si.

A credibilidade alicerçada em torno do papel social que a fonte ocupa – relegada pela tradição e pelos valores socialmente compartilhados – passa, por transferência, à própria fonte e à sua fala. Uma informação sobre saúde, nesse sentido, é crível porque é um médico quem a diz.

Trata-se, portanto, da articulação de um modelo de verdade distinto daquele que estava pressuposto na função testemunhal. De acordo com Gans (*apud* WOLF, 2005, p. 234), "a característica mais saliente das fontes é que elas fornecem informações enquanto membros ou representantes de grupos (organizados ou não) de interesse ou de outros setores da sociedade". A veracidade das fontes oficiais ligadas a determinados campos de saber, nessa perspectiva, está calcada em um mecanismo a partir do qual "presume-se que essas fontes sejam mais credíveis, quanto mais não seja porque não podem permitir-se mentir abertamente e porque são também consideradas mais persuasivas em virtude de as suas ações e opiniões serem oficiais". É nessa perspectiva que, quanto mais notória a fonte, mais acreditável se torna a sua afirmação.

O código do especialista, sob essa perspectiva, pertence ao grupo dos códigos padrões de narração vinculados às provas de verdade, articulando, dessa forma, um regime imaginário de verdade historicamente marcado no jornalismo a partir do qual a testemunha é posta em segundo plano (na medida em que é necessário que outras provas de verdade confirmem o fato noticiado) e a veracidade do relato é garantida pelo grupo social mais amplo ao qual a fonte pertence.

À voz do especialista, enquanto código padrão de narração, irá se somar, ainda, a voz impessoal da ciência, que também, diferentemente do que é possível notar nas revistas anteriores, assumirá a reportagem e o primeiro plano do relato.

8.2.3. O código da voz impessoal da ciência: saberes como articuladores da notícia

Desde a *Revista da Semana*, a voz da ciência sempre foi uma linguagem presente nos textos de revista e perpassava os mais diversos gêneros que a compunham – é impensável, por exemplo, a escrita das colunas pertencentes à literatura de aconselhamento (muito comuns nas revistas do começo do século XX) sem a evocação a dados científicos que comprovassem os melhores hábitos de higiene e de saúde para a época, por exemplo. Ou, ainda, o alinhavamento de críticas literárias sem a voz ordenadora da literatura enquanto campo de saber que organizava os textos e lhes dava sustentação.

Muitas vezes, contudo, essa convocação da ciência era feita mais frequentemente em textos não-jornalísticos (como nas colunas de aconselhamento, nos textos sobre cultura geral ou nas críticas especializadas) do que nas reportagens propriamente ditas. Ou, ainda, assim como no caso do código do especialista, mesmo quando a voz da ciência aparecia marcada, tratava-se de um procedimento feito em reportagens bastante específicas (já preocupadas com a divulgação da ciência) e não se constituía, ainda, enquanto um código padrão de narração em reportagens de temas mais gerais.

A partir da década de 1970, é possível perceber que a ciência passa a ser convocada para figurar em um número muito maior de reportagens, abarcando um conjunto mais variado de temáticas. A valorização da voz do especialista, estudada no tópico anterior, está inserida em um contexto mais amplo em que o próprio conhecimento científico ganha proeminência enquanto elemento da reportagem e assume o primeiro plano do relato. A ciência, que antes aparecia ocasionalmente, ganha o *status* de um código padrão de narração na reportagem nesse outro regime histórico no jornalismo de revista. A ele, chamaremos *código da voz impessoal da ciência*.

Em *Veja*, é possível observar que as explicações científicas ligadas a diversas áreas do conhecimento (biologia, psicologia, sociologia, história, economia, entre outras) são constantemente evocadas em suas reportagens (procedimento pouco comum nas demais revistas) com relação às temáticas tradas. Assim como no tópico anterior, a ascensão da ciência ao primeiro plano do relato parece estar vinculada a adoção de um projeto editorial que valoriza a interpretação dos acontecimentos em detrimento da esfera da experiência que os envolve.

Por código da voz impessoal da ciência, portanto, iremos nos referir a um código padrão de narração a partir do qual há uma pausa no desenrolar dos acontecimentos e um conhecimento científico, de qualquer área, é marcado na narrativa e convocado a dar uma explicação acerca do assunto tratado. Por marcado, queremos nos referir ao fato de que ele é destacado no texto e assumido enquanto dado científico. Nesse sentido, dados da ciência que não sejam apresentados enquanto tais na narrativa (ou o que Barthes chamaria de "código cultural") não serão levados em consideração.

São vários os exemplos que podemos citar acerca do uso desse código padrão de narração nas reportagens da revista *Veja*. Em uma reportagem sobre a onda de calor no verão de 1969, por exemplo, é a voz da ciência que explica o fenômeno:

> A princípio o fogo aumenta, começam a levantar-se chamas mais altas, protuberâncias feitas de gases incandescentes que se erguem em velocidade crescente até a altura de 1 milhão de quilômetros. Ao redor desses gases vão surgindo erupções menores, pesadas ondas de labaredas e fumaça que voam e tombam. Então vem o desfecho: a grande explosão em camadas mais profundas do sol. 'Na superfície fervilhante, surge uma cratera', explica um astrônomo do Observatório Nacional, 'e a cratera nos parece mais escura porque tem brilho mais fraco que as regiões vizinhas'. Na explosão, gases em brasa, ricos em ferro e níquel, rodopiam num fantástico redemoinho (VEJA, 15/01/1969).

Já em uma reportagem que versava sobre o carnaval de 1969, além dos foliões, também figuravam na reportagem as opiniões de "escritores, sociólogos e psicólogos europeus e americanos" que "quando se referem à necessidade de festas, descrevem uma situação que se encaixa perfeitamente no carnaval brasileiro" por se tratar de "uma festa de tempo ilimitado, sem hierarquia social, com oportunidade para o homem de hoje viver alguns dias da maneira que mais lhe agrada. (...) O sociólogo Gilberto Freyre sugere até que se classifiquem as diferenças regionais brasileiras pela maneira de brincar o carnaval" (VEJA, 19/02/1969). À voz dos foliões, portanto, contrapõe-se a voz da sociologia e da psicologia.

Para falar sobre recentes casos de assassinatos motivados pelo ciúme, *Veja* recorre, em sua reportagem, a pensadores clássicos – "o ciúmes mata de mansinho, fruto do tão humano e compreensível 'amor por uma só pessoa, junto com o receio de que não seja recíproco', segundo resumiu em 1651 o pensador inglês Thomas Hobbes" – e grandes obras de arte – "entra aí Otelo, o general mouro de Shakespeare, comparando a beleza de Cássio, a quem imagina amante de Desdêmona, a seus próprios e toscos traços". Recorre também aos achados da ciência:

> À luz da psiquiatria clássica, o ciúme ‘normal’ é um mecanismo de defesa, pelo qual a pessoa se protege de uma angústia maior. Descendo mais fundo, pode ser também a projeção de um desejo de infidelidade ou até uma atração homossexual pelo rival real ou imaginário. (...) A corrente moderninha, dos chamados psicólogos evolucionários identifica um substrato biológico para o ciúme. Os machos precisam garantir a transmissão de seu patrimônio genético (...). Já as fêmeas, precisam necessitam do parceiro como provedor, pelo menos enquanto as crias são dependentes (VEJA, 13/11/1996).

Em uma reportagem sobre a autoestima e o egocentrismo, *Veja* também recorre ao corpo de conhecimentos da psicologia:

> Antigamente, acreditava-se que o grau de autoestima de uma pessoa era determinado na infância e se preservava intocado ao longo da vida. A boa notícia é que, nos últimos anos, a psicologia derrubou essa teoria. Hoje se sabe que é possível desenvolver a autoestima em qualquer idade e mantê-la elevada para sempre. O sucesso dessa empreitada depende não apenas da visão que se tem de si mesmo, mas também da avaliação que se faz da sociedade em que se vive. Em 2004, três estudos da Universidade de Dakota do Norte, nos Estados Unidos, envolvendo 257 estudantes, constataram que os mais pessimistas, que tinham uma percepção negativa sobre diversas atividades do local em que viviam, também eram os que apresentavam a pior impressão de si mesmos (VEJA, 04/07/2007).

A inserção do código da voz impessoal da ciência no primeiro plano do relato nas reportagens de *Veja* pode ser inserida em um contexto em que o próprio jornalismo científico passava por um processo histórico de fortalecimento. Embora seja possível afirmar, como o faz Marques de Melo (2003, p. 124), que “o jornalismo científico nasce com o próprio jornalismo brasileiro”, é apenas na segunda metade do século XX que ele passa a ocupar um espaço de destaque, com uma presença constante (e não apenas esporádica, como no período anterior) nos veículos de massa e com a constituição de lugares próprios de veiculação.

Segundo Melo (2003, p. 125), “durante todo o século XIX, encontramos na História da Imprensa Brasileira evidências de ações isoladas destinadas a registrar fatos e a difundir inovações científicas e tecnológicas”, mas, não obstante isso, “foi somente na década de 60 que se criou no país uma consciência pública em torno da divulgação da ciência”. É apenas na década de 1970, segundo o autor, que as escolas de jornalismo começam a incorporar o jornalismo científico em seus currículos e se cria uma cultura universitária em torno dessa questão nas escolas de comunicação.

Embora o jornalista José Reis já possuísse uma coluna semanal de jornalismo científico na *Folha de São Paulo* desde 1947, indicando uma grande regularidade de produção, é a partir da década de 1970 que é possível observar um grande avanço nos títulos e nos espaços ocupados por essa modalidade. Lima (2008) chama a atenção para a constante cobertura de temas científicos feita pelo programa televisivo *Fantástico* desde os anos 70 e para a fundação de revistas como *Ciência Hoje* (1982), *Globo Ciência* (1982) e *Superinteressante* (1986) como marcos do fortalecimento do jornalismo científico no Brasil.

Ora, é nesse contexto de valorização da voz da ciência no jornalismo brasileiro como um todo que podemos inserir o préstimo e a frequência com que *Veja* recorre ao código da voz impessoal da ciência na escrita de suas reportagens.

Enquanto discurso constituinte, o código impessoal da ciência de insere no campo das provas imaginárias de verdade impessoais que, como coloca Maingueneau (2008, p. 37-38), não se legitimam em outra autoridade além de sua própria, "não reconhecem discursividade para além da sua e não podem se autorizar senão por sua própria autoridade". Ao ocupar um papel legitimado socialmente enquanto discurso constituinte, a voz da ciência funciona como um dispositivo que, performaticamente, funda a sua própria existência, extraindo sua legitimidade de uma Fonte da qual ela seria apenas a encarnação. No caso da ciência, ela funciona como a encarnação do próprio Conhecimento, enquanto instância imaginária.

A voz da ciência, portanto, funda na reportagem jornalística o lugar de um *poder dizer legitimado*, de uma instância de autoridade supostamente objetiva que ocupa um lugar preponderante em relação a outras falas. Nessa medida, trata-se de um grande recurso retórico e um poderoso mobilizador de sentidos no texto. Trata-se, mais do que isso, de uma prova imaginária de verdade que se funda em um suposto saber cuja objetividade imaginária é reconhecida coletivamente.

Assim como no caso do código da voz do especialista, o código da voz impessoal da ciência, como discurso legitimado, pode ser alocado como pertencente às provas imaginárias não subjetivas de verdade do relato, mostrando um tipo de jornalismo que deixou de estar calcado no testemunho e procura outras formas de legitimação da notícia. Os códigos padrões de narração, nessa perspectiva, são os elementos estéticos que materializam a assunção de novos modelos imaginários de verdade no jornalismo de revista a partir da segunda metade do século XX.

8.2.4. O código do prognóstico: a reportagem como alinhavamento dos futuros possíveis

Em sua definição clássica para o termo "jornalismo interpretativo", Beltrão já afirmava que esse estilo de reportagem tem como finalidade ampliar a informação dada por outras instâncias midiáticas de forma que um de seus imperativos é, justamente, "concentrar-se então na vontade de conhecer a gênese da notícia e, igualmente, *o prognóstico sobre seus efeitos*... A realidade não estará apresentada plenamente se não *conjuga o pretérito com o porvir*". Na reportagem interpretativa, portanto, "é necessário esquadrinhar sua entranha, procurando seus antecedentes melhores, e *projetar numa visão futura*, formulando um *prognóstico* atilado, sóbrio e inteligente, para não cair em demasias subjetivas" (BELTRÃO, 1976, p. 51).

O futuro, nesses termos, é uma dimensão nada desprezível da produção noticiosa nos veículos interpretativos como *Veja* – elemento pouco comum nas reportagens do período anterior. A frequência de sua utilização, portanto, pode ser alocada sob a égide um código padrão de narração, historicamente marcado, que chamaremos aqui de *código do prognóstico*.

Muitos autores já apontaram para o fato de que, embora o jornalismo insista veementemente em sua ligação com o tempo presente, uma das dimensões importantes para a construção de sentidos em uma reportagem é a inserção do fato noticiado dentro de uma cadeia temporal mais ampla que engloba o passado e o futuro.

Sob a perspectiva de Quérè (2006), por exemplo, para que o texto jornalístico possa alinhavar um determinado futuro para um acontecimento é necessário, antes de tudo, que o próprio acontecimento ocorra. Isso significa que ele deve se manifestar como descontinuidade de um *continnum* e, mais do que isso, é necessário que ele "tenha sido identificado de acordo com certa descrição e em função de um contexto de sentido". Somente depois dessa semantização primeira é que podemos lhe associar um passado e um futuro como modelos de explicação causal. Mais do que isso, é *em função dessa semantização primeira* que é possível introduzir esse acontecimento dentro de uma cadeia temporal mais ampla, fazendo surgir a dimensão do passado e do futuro que irão confirmar esses sentidos que já foram grudados discursivamente ao fato.

É preciso, portanto, que haja um acontecimento (um fato já semantizado) para que haja um futuro do acontecimento que irá se tecer junto a ele. É pela confirmação

desse sentido que irá se construir o passado e o futuro que servirão de guia para o entendimento do relatado, erguendo, assim, determinados quadros de significação.

Por código do prognóstico, iremos nos referir a um código padrão de narração a partir do qual a estória central é entrecortada por um texto que indica alguns sinais ou sintomas de desdobramentos vindouros em relação ao acontecimento noticiado.

Há vários exemplos que podem ser destacados em *Veja* em relação ao seu uso. Ao discorrer sobre a entrada do Brasil na era da televisão por satélite, *Veja* coloca que "uma previsão pode ser feita desde já: quando vários países tiverem satélites desse tipo, os outros países terão que fabricar os seus satélites antissatélites, para bloquear no espaço as mensagens, antes que elas cheguem à Terra" (VEJA, 05/03/1969).

Na ocasião da morte de Carlos Marighella, *Veja* dava o seguinte prognóstico acerca do significado de sua queda: "a morte de Carlos Marighella, se não significa o fim do terrorismo, põe por terra pelo menos a impressão de uma estrutura sólida e imbatível da subversão" (VEJA, 12/11/1969). Os constantes assaltos a bancos praticados por militantes de esquerda, para *Veja*, poderiam levar à seguinte situação: "assim como os assaltantes criaram o terror, o clima de insegurança poderá levar a uma insegurança real em alguns setores da economia" (VEJA, 13/08/1969).

Em uma reportagem sobre a mudança nas regras de declaração do imposto de renda, *Veja* faz as seguintes asserções, no último parágrafo do texto:

> O objetivo do governo não é exatamente o de aumentar a receita proveniente do imposto dessa natureza, chamado direto, através da ampliação de faixa de contribuintes e combatendo a sonegação. Com isso, poderá reduzir os chamados impostos indiretos (como o IPI e ICM) que, incidindo sobre o preço de utilidades e serviços, pesam por igual tanto no rico como no pobre (VEJA, 19/03/1969).

Nos três casos, é possível notar que o alinhavamento do prognóstico não apenas diz algo sobre as possibilidades de desdobramento do evento no futuro, mas, principalmente, promove um enquadramento discursivo bastante preciso acerca do que esse acontecimento significa para o presente. Além de dizer que as mudanças no imposto de renda poderiam levar à redução de outros impostos no futuro, a revista dá um significado positivo para as mudanças na lei no presente ao alinhavar um prognóstico promissor.

Em uma reportagem sobre a escolha de José Sarney como vice na candidatura de Tancredo Neves, *Veja* faz a seguinte asserção:

> A Constituição brasileira reserva ao vice-presidente da República uma única missão: substituir o presidente em caso de vacância do cargo. Se o governo Tancredo Neves ganhar a eleição, ele tomará posse em março do próximo ano com 75 anos completos. Não apenas será o mais velho dos presidentes eleitos, como chegará ao governo com uma idade superior a de todos os seus antecessores, mesmo ao fim do mandato. Tancredo Neves ironiza todas as considerações em torno de sua idade (...). Mesmo assim, seu vice-presidente, o senador José Sarney, vinte anos mais moço, terá uma alta probabilidade estatística de assumir o cargo.
> Cinco presidentes da República foram eleitos com idade superior a 65 anos: Hermes da Fonseca, Rodrigo Alves, Getúlio Vargas, Arthur da Costa e Silva e Ernesto Geisel. De todos, só Hermes da Fonseca e Ernesto Geisel chegaram ao fim de seus mandatos. Rodrigo Alves nem sequer tomou posse, vitimado pela gripe espanhola. Só dois presidentes completaram 70 anos no poder: Geisel e Getúlio (VEJA, 08/09/1984).

Nesta reportagem, é possível observar um mecanismo retórico bastante comum a partir do qual a articulação do código do prognóstico é dada a partir da evocação ao passado como forma de delinear o futuro.

Também a reportagem "Cresce a solidão do presidente", publicada na edição de 05 de Abril de 2006, segue essa estrutura. Escrita logo após a queda de Antônio Palocci do governo, em um contexto em que vários políticos aliados do presidente Lula haviam sido afastados depois do escândalo do Mensalão, o texto diz que o presidente Lula havia perdido a última referência de solidez de seu governo. A solidão política do presidente é comparada, então a outros casos similares na História do país:

> Na História brasileira não são incomuns os presidentes que acabaram presas de uma solidão profunda. Getúlio Vargas, apesar de ainda contar com aliados de peso e de respeito, sentiu-se tão só a ponto de disparar um tiro no peito, em 1954. Jânio Quadros é outro que, ao assumir, rompeu com o próprio partido e, num lance radical de populismo que não deu certo, renunciou ao cargo em 1961. Na história mais recente, Fernando Collor, às vésperas do seu impeachment, chegou aos extremos de isolamento em palácio. Contava apenas com alguns amigos, e nada mais. O caso de Lula, no entanto, tem características especiais. Sua solidão parece mais aguda porque não perdeu somente auxiliares de extrema importância. Perdeu companheiros de vida (VEJA, 05/04/2006).

As consequências supostas por *Veja* que adviriam da solidão do presidente Lula são claramente expostas a partir das analogias históricas que ela emprega. Getúlio Vargas, Jânio Quadros e Fernando Collor, todos eles políticos controversos na História

do país, embora tenham pouco em comum, são interligados na narrativa da reportagem pelo fato de que os três também se sentiram politicamente sós e trouxeram tristes consequências para a política brasileira. Uma previsão acerca do fim do governo Lula, portanto, é posto como uma consequência da roda da História.

Quando as narrativas jornalísticas estabelecem uma relação explícita entre uma crise do passado e um dilema do presente, esse uso da História funciona como um poderoso articulador de sentidos na medida em que esse jogo de similaridades entre o atual e o decorrido circunscreve não apenas a natureza do problema relatado, como também delimita uma série de julgamentos, como os agentes responsáveis pelo problema, as suas possíveis resoluções e os padrões através dos quais as soluções propostas podem ser normativamente julgadas (EDY, 1999). Mais do que apenas uma construção de similaridades, essas aproximações funcionam mesmo como poderosos símbolos e ícones noticiosos, na medida em que fornecem as direções de entendimento em torno de um fato.

Se seguirmos a crítica de Hannah Arendt (2007) em relação a esse tipo de articulação de sentido, podemos dizer que quando a ocorrência particular deriva a sua inteligibilidade de um todo (fornecido por um modelo de desenrolar dos fatos da história) há um problema fundamental relacionado ao fato de que podemos tomar qualquer hipótese e agir sobre ela "com uma sequência de resultados na realidade que não apenas fazem sentido, mas funcionam". É como se estivéssemos brincando com alguma espécie de jogo de escolha os pontos – pontos estes que serão escolhidos já em função de pré-julgamentos e de ideias a partir das quais se busca convencer. Mais do que isso, pontos que, ao serem colocado em uma ordem, farão sentido e delimitarão os contornos de entendimento em torno do relatado.

E "isso significa, de modo absolutamente literal, que tudo é possível", na medida em que "qualquer ordem, qualquer necessidade, qualquer sentido que se queira impor fará sentido. Essa é a mais clara demonstração possível de que, sob essas condições, não há necessidade, nem sentido" absoluto (ARENDT, 2007, p. 125).

Esse mecanismo é expandido se pensarmos que, como colocamos anteriormente, o futuro é um dos tempos básicos da semantização dos fatos na imprensa interpretativa e, paradoxalmente, na maior parte das vezes, é a história que fornece os conteúdos para que essas projeções possam ser delineadas. É esse jogo de escolha os pontos que muitas

vezes articulam os prognósticos possíveis e, por conseguinte, estabelece um julgamento em torno das soluções propostas.

O processo de semantização de um acontecimento jornalístico, visto sob essa perspectiva, não abarca somente o tempo presente, mas está diretamente conectado com outros tempos narrativos que acabam por sugerir direcionamentos e atribuir sentidos para o que é relatado. Diferentemente da reportagem em revista dos períodos anteriores, é possível perceber em *Veja*, através do uso do código do prognóstico, um regime padrão de narração historicamente marcado da reportagem em revista a partir do qual o conteúdo noticiado é construído não somente como uma orientação para o imediato, como também a partir da busca de pistas, no desenrolar dos eventos do presente, para o porvir.

Muitos autores já estudaram essa inserção do jornalismo em uma perspectiva temporal alargada e as implicações, em termos de construção de sentidos, que ela traz. Para Noblat (2002, p. 114), esse jogo de projeções acompanha toda a produção noticiosa, de forma que "o sonho de todo mundo é ler hoje o jornal de amanhã". Se afirmar que toda a produção noticiosa é perpassada por essa dimensão do prognóstico pode parecer um exagero, é possível dizer que, ao menos, no jornalismo de revista tal como o conhecemos hoje, essa é uma dimensão importante de sua construção e legitimação social.

Partindo da noção de que as notícias participam de um processo de aceleração do tempo, também Virilio (1996, p. 46) contesta a afirmação aparentemente banal de que "a informação é praticamente a única mercadoria que não vale mais nada depois de 24 horas". Isso porque, para o autor, o jornalismo se preocupa menos em produzir informações do que em antecipá-las, como se os fatos pudessem ser capturados "em movimento". E, nesse processo, "os jornalistas e publicitários se entregaram ao perigoso jogo dos prognósticos". O autor chama a atenção para o fato de que a *precipitação* e a *aposta em prognósticos* são mesmo valores enredados nas estruturas da produção noticiosa atual.

Já para Huxford (2004, p. 31), "a popular visão das notícias como crônicas de eventos que aconteceram nas últimas 24 horas talvez ignorem o aspecto mais significativo do processamento de notícias. Em grande parte, a importância das notícias está na maneira como o jornalismo se posiciona na interface entre o passado e o futuro, de onde ele traça as implicações das ocorrências", preenchendo, dessa forma, o que

acontecerá depois no evento noticiado. Nesse sentido, o autor pontua que a notícia de um derramamento de resíduos tóxicos em um lago, por exemplo, não teria qualquer significado sem a descrição dos cenários futuros que podem acompanhar esse acontecimento a partir do levantamento das possíveis consequências do ato (como a contaminação dos humanos que beberem aquela água ou a possível destruição da fauna e da flora daquele lugar). Mais do que a mera descrição dos fatos, portanto, o jornalismo guardaria uma dimensão a partir da qual ele se entrega a fórmulas de especulação sobre o futuro, uma vez que essa projeção é um componente não desprezível do sentido que será dado a um acontecimento relatado.

É nessa dimensão que toma a temporalidade da imprensa como a construção de uma série de tempos sociais que se interpõem, que Marcondes Filho afirma que (2000, p. 67) "o jornalismo não age só no plano imediato. A soma de todos os imediatos diários constrói um contínuo sedimentado na extensão do tempo. Se a essência da técnica é algo de natureza não técnica, a essência do instantâneo é algo, necessariamente, de natureza não-passageira".

A construção social de sentidos envolta no jornalismo informativo, portanto, está além de uma mera descrição do tempo presente, mas diz respeito a uma expansão em direção ao passado e ao futuro, de forma que os prognósticos estão relacionados a uma ampliação das funções da imprensa noticiosa e a uma forma de imprimir determinados direcionamentos de sentido para um evento. O código do prognóstico é a materialização estética desse processo mais geral.

8.2.5. O código documental: a explosão de provas imaginárias impessoais de verdade

Além dos códigos estudados até o momento, é possível notar, em *Veja*, a utilização frequente de um outro código padrão de narração ligado ás provas impessoais de verdade que podemos chamar de *código documental*. Ele diz respeito a momentos em que a revista remete a um documento oficial como forma de respaldar e legitimar as suas afirmações.

Em uma reportagem que tentava traçar o perfil dos terroristas brasileiros, por exemplo, uma das bases para a reportagem era o diário de um dos terroristas presos na semana anterior à publicação da reportagem. Antes de transcrever longos trechos desse diário, *Veja* anuncia que "Aluísio Ferreira Palmas, estudante preso por acaso num

acidente de trânsito, tinha um diário onde estão a ingenuidade, o romantismo e as dificuldades de sua coluna de 4 'guerrilheiros' do MR-8" (VEJA, 13/08/1969).

Um tipo de documento constantemente citado enquanto prova de verdade é, por exemplo, os estudos oficiais feitos por grandes órgãos. Em uma matéria sobre o uso de satélites, o jornalista colocava que "uma comissão de estudos da ONU já expressou a sua inquietação: 'Numa situação de tensão internacional tipo 'guerra fria' é fácil prever até que ponto as populações poderiam ser envenenadas'" (VEJA, 05/03/1969).

Em 2005, em meio ao escândalo do Mensalão, a revista afirmava que "*Veja* teve acesso a documentos bancários guardados nos arquivos do Banco Central cuja leitura prova que o PT fez um empréstimo de 2,4 milhões de reais no dia 17 de fevereiro de 2003" (VEJA, 08/07/2005). Já em 2006, em uma notícia sobre o Primeiro Comando da Capital, anunciava-se que "*Veja* teve acesso a documentos em poder da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, reproduzidos em parte nesta página, que mostram como a arrecadação de recursos (por meio de extorsões a presos, sequestros e outros crimes)" (VEJA, 19/07/2006).

O código documental reforça uma questão que já foi discutida anteriormente: a queda da função testemunhal do repórter implica na adoção de um outro modelo de verdade no jornalismo, a partir do qual as provas imaginárias de verdade não se alicerçam mais na função social do testemunho, mas sim, em outros tipos de registros do sensível, tais como provas documentais ou científicas.

8.3. A correspondência de códigos em *Época* e *IstoÉ*:

O sucesso editorial obtido pela revista *Veja* pode ser medido pelo fato de que as principais revistas semanais em termos de vendagem seguem um modelo editorial bastante parecido com o consolidado pela publicação no início da década de 1970. *Época* e *IstoÉ* também seguem um modelo de revista interpretativa e os códigos padrões de narração engendrados por elas também se estruturam de maneira similar.

A revista *Época* foi lançada no dia 25 de Maio de 1998 pela Editora Globo, que ainda não possuía uma revista semanal de informações. Fundada em 1952 com o nome de Rio Gráfica Editora, pertencente às Organizações Globo, a empresa editou, até meados da década de 1980, apenas publicações voltadas para o segmento infantil (como a revista do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, por exemplo) e histórias em quadrinhos (principalmente da Marvel Comics). Em 1985, ela entra no mercado de revistas para o

público adulto com a edição de *Globo Rural*. É nessa época que as empresas Globo compram a Editora Globo (que já existia desde 1883 e era especializada na publicação de livros) com o objetivo de se fortalecer nesse segmento de edição de revistas e livros.

Em 1987, um ano após a aquisição, estreiam as revistas *Moda Moldes*, *Mônica* e *Chico Bento*. Em 1988, é lançada *Pequenas Empresas & Grandes Negócios* e, no ano seguinte, a revista *Criativa*. Em 1991, surgem *Globo Ciência* (que passará a se chamar *Galileu* a partir de 1998) e *Marie Claire*, seguidas por *Crescer* (em 1993) e *Net* (em 1994, que, posteriormente, mudaria o seu nome para *Monet*).

Até meados dos anos 90, portanto, as editoras Globo ainda não possuíam uma revista semanal de informação. *Época* é criada para suprir essa lacuna. A inspiração para a revista, segundo os editores, estava na revista alemã *Focus*, com quem tem um acordo editorial. Ela é inspirada em um modelo de jornalismo que é chamado no mercado norte-americano de *news you can use*, ou seja, baseado em um modelo de reportagem de serviços.

Segundo o kit de mídia da revista *Época*, entregue a publicitários que tem interesse em anunciar na revista, "a missão da *Época* não é preparar conteúdo para as pessoas. É preparar as pessoas pelo seu conteúdo". No mesmo material, lê-se que "*Época* adota um posicionamento inédito no mercado: é a única revista de interesses gerais com abordagem segmentada. Uma segmentação baseada na atitude de seu leitor, que acredita poder chegar longe, aproveitar este momento próspero do Brasil e se desenvolver, sendo uma pessoa e um profissional melhor, por meio do conteúdo" (ÉPOCA, 2011).

Trata-se de um material interessante porque ajuda a entender melhor o projeto editorial da revista e a construção de *ethos* que ela almeja. De acordo com ele, a revista *Época* inaugura uma proposta de valor que está calcada nos seguintes eixos: (1) "trazer mais que o conteúdo semanal, antecipando o que está por vir"; (2) "explorar novas perspectivas diante dos fatos"; (3) "valorizar a utilidade do conteúdo"; (4) "transformar confusão em clareza"; e. (5) "atender às necessidades dos novos tempos e do novo leitor".

Esses eixos deixam entrever que *Época* se filia a um modelo de jornalismo interpretativo que, em linhas gerais, não se difere substancialmente do adotado pela revista *Veja* e que já está consolidado no mercado editorial de revistas brasileiro desde, ao menos, a década de 1970.

De acordo com o mesmo material, a revista pretende praticar um “jornalismo investigativo, com informação, detalhamentos e análises das diversas frentes que compõem todo e qualquer fato”. Entre as diversas editoriais que compõe a publicação, no módulo Opinião, por exemplo, a revista coloca que deverá estar “a visão da revista, artigos de especialistas renomados e a voz do leitor”; já no módulo Tempo, devem figurar “furos, hard news, reportagens especiais” e no núcleo Ideia, “elementos que ajudem o leitor a entender melhor (análises, ensaios, conhecimento)” (ÉPOCA, 2011).

Com uma projeção de 4.241.000 leitores e uma média de 404.274 exemplares por semana (com 84% correspondente às assinaturas e 11% de venda avulsa), segundo esse material, 66% dos leitores da revista pertencem à classe A e B, sendo 30% deles na faixa etária acima de 45 anos, 21% entre 35 e 44 anos e 22% entre 25 e 34 anos. A revista estima uma audiência digital de aproximadamente 6 milhões de *page views* por mês (ÉPOCA, 2011).

Uma das marcas da revista foi o pioneirismo na tentativa de articular narrativas transmidiáticas no jornalismo. Logo no primeiro semestre de publicação, a revista implementou o seu site, tornando-se o primeiro produto jornalístico da Globo na internet (o site globo.com surge apenas em março de 2000) e a primeira revista semanal a possuir uma atualização diária. Segundo Souza e Mielniczuk (2010, p. 38), “a edição de 23 de novembro de 1998, sobre o grampo telefônico no BNDES, foi considerada um dos marcos do jornalismo brasileiro na Internet. A revista trouxe como manchete ‘Leia e ouça o grampo’”, permitindo que o leitor ouvisse no site “o áudio gravado com o presidente do BNDES, Mendonça de Barros, cuja foto estampou a capa da versão impressa”.

Além da revista *Época*, a revista *IstoÉ* também se pauta pelos mesmos princípios editoriais listados até agora, consolidados a partir da década de 1970.

A revista *IstoÉ*, embora seja mais antiga, possui uma história bastante irregular. Ela surge como uma revista mensal, em 1976, fundada por Domingo Alzugaray, Luís Carta e Mino Carta. Depois de um período em que ela passou a circular quinzenalmente, a partir de seu décimo número, a revista se torna semanal, editada pela Editora Três.

No começo da década de 1980, um empreendimento fracassado comercialmente da fundação do Jornal da República, em 1979, faz com a Editora Três tenha que vender a *IstoÉ* que passa a ser propriedade de Fernando Moreira Salles e, logo em seguida, de

Luís Fernando Levy, do jornal *Gazeta Mercantil*. Em um depoimento sobre essa época, Mino Carta (*apud* LOPES *et alii*, 1996, p. 32) coloca que:

> O sucesso financeiro da revista [*IstoÉ*] motivou eu e o Domingos Azulgaray a lançarmos um jornal diário: *República*. O negócio não deu certo. Por causa disso, acabamos perdendo a *IstoÉ*, que foi vendida para quitar as dívidas do jornal. O erro foi de cálculos financeiros, pois utilizou-se o mesmo esquema comercial de uma revista semanal no jornal diário. Em quatro meses, o jornal acumulou uma dívida de dois milhões de dólares, que valia em 81 muito mais do que hoje.

Em 1988, a Editora Três compra novamente a revista e a funde com a revista *Senhor*, surgindo então a revista *IstoÉ Senhor*, que circula até abril de 1992, quando retoma o nome de apenas *IstoÉ*. De uma maneira geral, também é possível dizer que a *IstoÉ* mantém o mesmo modelo de jornalismo interpretativo estudado anteriormente.

Mino Carta fica na direção da revista até agosto de 1993. Segundo ele (*apud* LOPES *et alii*, 1996, p. 33), "eu deixei *IstoÉ* porque houve um desentendimento entre eu e o Domingos. Ele queria fazer uma revista cheia de compromissos políticos e eu não aceitei". Ele foi substituído por Tao Gomes Pinto, que fica na direção até abril de 1996. Ele é seguido por Hélio Campos Mello que, em 2006, entrega o cargo para o atual diretor Carlos José Marques.

Tanto *Época* quanto *IstoÉ*, contudo, em termos de códigos padrões de narração, seguem um modelo bastante similar ao adotado pela revista *Veja*.

Na tabela abaixo, separamos alguns exemplos de reportagens de *Época*, publicadas no ano de 2011, em que esses códigos são evocados:

EXEMPLOS DE CÓDIGOS PADRÕES DE NARRAÇÃO EM REPORTAGENS PUBLICADAS EM 2011 PELA REVISTA ÉPOCA	
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM TERCEIRA PESSOA	"Por essas situações de impunidade, o senador paraguaio pelo Partido Liberal Radical Autêntico Roberto Acevedo, de 46 anos, e seu ex-assessor Ramon Cantaluppo Arévalos afirmam estar desiludidos com a luta contra o narcotráfico no Paraguai. (...) 'Minha vida não é vida. É um cárcere. Um policial precisa levar meu filho de 12 anos para a escola', diz o senador" (ÉPOCA, 03/10/2011).
	"Nenhuma das tentativas feitas pela camareira Teresinha dos Santos, de 38 anos, do Rio de Janeiro, de amarrar os pés e as mãos da filha para mantê-la em casa funcionou. Viciada em

	crack, era comum que J. passasse temporadas fora de casa. ‘Ela saía de casa arrumada, com roupa bonita. Voltava dias depois, com outra roupa, fedendo, machucada, faminta e agressiva’, diz Terezinha. ‘A gente sabia que ela saía, mas não sabia se ela voltava’” (ÉPOCA, 08/08/2011).
	“’Foram os piores anos da minha vida’. A frase ainda é sita com sofrimento pela estudante carioca Chanel de Andrade Rodrigues, de 18 anos. Ela está no 1º ano da faculdade de artes, mas não esquece o período em que estudou no Santo Agostinho, do Rio de Janeiro, um dos colégios mais tradicionais e mais bem conceituados do país. (...) ‘Eu só queria ser invisível’, afirma. ‘Odiava a competitividade que estava sempre no ar’” (ÉPOCA, 01/08/2011).
CÓDIGO BIOGRÁFICO	“A vida de A., de 14 anos, é uma sucessão de evidências favoráveis a esse argumento. Viciada em crack desde os 9, ela chegou a se prostituir para comprar a pedra. Nas cracolândias, contraiu HIV, sífilis e tuberculose. Internada compulsoriamente no Rio há dois meses, tenta se recuperar do vício. Simpática, revela, ao fim de cada frase triste, um sorriso banguela. O dente perdido é uma das consequências de sua compulsão química” (ÉPOCA, 08/08/2011).
	“Foi no grito que o operário Luiz Inácio Lula da Silva liderou as assembleias e as greves no ABC paulista no fim dos anos 1970 e começo dos 1980. Uma das imagens mais marcantes do período é Lula discursando para uma multidão da Vila Euclides, em São Bernardo do Campo, sem microfone. Cada frase sua era repetida pelos mais próximos, depois repassada para a turma de trás, formando uma onda que levava a mensagem até as bordas mais distantes do estádio. Falando e discursando demais, Lula fundou o PT, defendeu as Diretas Já, chegou à Presidência, foi reeleito e construiu uma sucessora” (ÉPOCA, 07/11/2011).
CÓDIGO IMPESSOAL	“Cabeça Branca e outros grandes traficantes investigados pela PF (...) representam uma nova geração do narcotráfico. Num estilo diferente de traficantes do passado, como Luiz Fernando da Costa, o Fernandinho Beira-Mar (...) conhecidos por atos de violência e afronta escancarada às autoridades públicas, os novos donos do tráfico agem de modo mais discreto. Eles não deixam de ser violentos. Mas não integram facções criminosas nem mantém exércitos armados que desafiam a polícia. Preferem atuar como homens de negócio e comandam, foragidos ou dentro da cadeia, verdadeiras redes empresariais de droga” (ÉPOCA, 03/10/2011).
	“Nos próximos meses, Luiz Inácio Lula da Silva deve falar menos. O câncer de laringe diagnosticado no dia 28 de Outubro o obrigará a poupar a voz. Lula tem pela frente uma

	luta árdua para se manter vivo e preservar sua razão de viver" (ÉPOCA, 07/11/2011).
CÓDIGO NUMÉRICO	"O tráfico movimenta US$ 100 milhões por mês em Pedro Juan Caballero (...). Ao menos dez aviões chegam à cidade por semana. Cada um deles carregando mais de 300 quilos de cocaína" (ÉPOCA, 03/10/2011).
	"Apenas 3% das mulheres e 2% dos homens são considerados muito bonitos" (ÉPOCA, 26/09/2011).
CÓDIGO DA ANALOGIA	"Na Europa, acontece o mesmo. O Reino Unido é um bom exemplo. No fim de 2010, a Secretaria de Educação anunciou uma reforma no ensino que inclui o 'retorno dos valores tradicionais'" (ÉPOCA, 01/08/2011).
CÓDIGO DO ESPECIALISTA	"Dráuzio Varela, médico: 'Não podemos dizer que o cara fica internado três meses e vira um cidadão acima de qualquer suspeita. Muitos vão retornar ao crack. Pelo menos eles têm uma chance'". "Wálter Maierovitch, jurista: 'Se o Kassab insistir na internação compulsória, corre o risco de parar num tribunal penal internacional por crime contra a humanidade'" (ÉPOCA, 08/08/2011).
	"'Nos Estados Unidos está havendo um retorno à tradição, amparado na crença de que pontos na competição internacional são importantes', diz o psicólogo americano Howard Gardner, criador da Teoria das Inteligências Múltiplas, que propõe vários tipos de inteligência, além daquela medida pelo teste do QI" (ÉPOCA, 01/08/2011).
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA CIÊNCIA	"Há ainda a discussão sobre a eficácia da internação compulsória. Os psiquiatras dizem que ela pode funcionar ou não – e que o sucesso da internação, voluntária ou involuntária, depende da reinserção social e do acompanhamento cuidadoso do paciente depois da alta" (ÉPOCA, 08/08/2011).
	"Mas os educadores tem visto com ceticismo cada vez maior o sucesso deste modelo. Eles alertam sobre vários problemas que decorrem da estratégia convencional, baseada na combinação de competitividade e pressão por notas. A primeira limitação é a seleção natural que põe em prática. (...) O ambiente de alta pressão tem ainda um custo emocional para aqueles que não se adaptam" (ÉPOCA, 01/08/2011).
	"Os estudiosos separam os efeitos da beleza em dois campos:

	o mercado de trabalho e o mercado matrimonial, com diferenças marcantes entre homens e mulheres. No mercado de trabalho, a beleza do homem é mais valorizada que a da mulher. Ao contrário do que se imagina, um homem bonito pode obter uma diferença maior de renda em relação a outros homens do que uma mulher bonita em relação às demais mulheres. Hamermesh, que estudou o assunto, não tem uma explicação convincente para esta diferença" (ÉPOCA, 26/09/2011).
	"Lula tem um tumor de laringe do tipo mais comum. É tecnicamente chamado de carcinoma epidermoide. (...) A quimioterapia é feita com as drogas docetaxel cisplatina e 5-fluourouracil. O medicamente é infundido por meio de uma bomba portátil presa à cintura" (ÉPOCA, 07/11/2011).
CÓDIGO DO PROGNÓSTICO	"Longe de ser uma solução ideal, a internação compulsória talvez seja a única resposta para os casos mórbidos criados pelo vício em crack" (ÉPOCA, 08/08/2011).
	"No plano nacional, a atuação política de Lula deve desacelerar. Até a descoberta do tumor, ele estava próximo das articulações para as eleições municipais de 2012, viajava e conversava com muita gente. Não será possível manter o ritmo. Os rituais e o simbolismo que tornam a política uma atividade muito particular, porém, devem manter Lula no centro das mais importantes decisões" (ÉPOCA, 07/11/2011).
CÓDIGO DOCUMENTAL	"Alguns indicadores oficiais sugerem que as drogas estão entrando no Brasil em quantidades cada vez maiores. No relatório mundial sobre drogas divulgado em junho deste ano, a Organização das Nações Unidas (ONU) destacou a crescente apreensão de narcóticos no Brasil" (ÉPOCA, 03/10/2011).
	"Pavão continuou a comandar o envio de aviões carregados com cocaína para o Brasil, segundo relatório da Operação Matriz, a que *Época* teve acesso" (ÉPOCA, 03/10/2011).

Como é possível observar pela tabela, os códigos padrões de narração utilizados nas reportagens da revista *Época* não são muito diferentes dos evocados pela revista *Veja*. Embora, ocasionalmente, seja possível encontrar reportagens que utilizem o código experiencial em primeira pessoa[116], a maior parte das reportagens se estrutura

[116] Só para citarmos um exemplo, podemos fazer remissão à reportagem "Como parei de fumar", escrita por Cristiane Segatto, narrada em primeira pessoa. O texto é apresentado nos seguintes termos: "Meu primeiro cigarro foi presente da indústria do tabaco. Tinha 14 anos quando fui abordada na porta da

em torno do código impessoal e, assim como em *Veja*, a função testemunhal é exercida prioritariamente pelas fontes-testemunhas e pela fotografia. Da mesma forma, há a articulação de fontes não-testemunhais no texto (a voz do especialista) e a ênfase nas provas de verdade do relato – notadamente através dos códigos da voz impessoal da ciência, numérico, analógico e documental.

O mesmo pode ser dito a respeito da revista *IstoÉ*. Nessa outra tabela, separamos alguns exemplos de reportagens relativas a essa publicação – e, como nas outras duas revistas, é possível observar os mesmos códigos padrões de narração:

EXEMPLOS DE CÓDIGOS PADRÕES DE NARRAÇÃO EM REPORTAGENS PUBLICADAS EM 2011 PELA REVISTA ISTOÉ	
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM TERCEIRA PESSOA	"O contador Luiz Otávio de Souza, 39 anos, foi procurar seus tios e uma prima, mas até a noite de quinta-feira 13 não havia localizado os corpos de seus parentes soterrados nos escombros de um edifício em Nova Friburgo. 'Eles só podem estar mortos. Não há o que fazer', lamenta Souza. 'Até agora só consegui encontrar um homem morto e resgatei o braço de uma criança. É muito triste'" (ISTOÉ, 19/01/2011).
	"Aos 61 anos, a católica catarinense Aledir Lachewtz, levou fotos e roupas de sua tia octogenária que sofria com um edema pulmonar para serem abençoadas no culto da IMPD. 'Os médicos diziam que não tinha mais jeito', conta Aledir. 'Mas, depois das bênçãos, novos exames não apontaram mais nada. O apóstolo tem muito poder de cura'" (ISTOÉ, 02/02/2011).
	"O caminho é trabalhoso e cansativo, mas profundamente recompensador. Que o diga o matemático mineiro Victor Bicalho, 27 anos. Ao terminar o ensino médio, ele deixou de lado os livros de vestibular para se candidatar a uma vaga em uma universidade americana, inspirado pelo pai médico, estudante de pós-graduação nos Estados Unidos e pela lembrança de um curso de inglês que fez durante a adolescência na Inglaterra. (...) 'Harvard é uma efervescência, lá as coisas acontecem', diz o mineiro que

escola, na Zona Norte de São Paulo, pela propagandística de uma marca nova. A moça era mais bonita, mais velha e, sobretudo, parecia mais segura do que eu. Vestia um macacão fashion, com um grande bolso na altura do peito. De lá, tirou uma amostra grátis com três cigarros e me ofereceu. Naquele instante, de nada adiantou ter sido educada numa família não-fumante. Enfiei a caixinha no bolso e corri para o quintal de casa. Sentada no chão e torcendo para ninguém aparecer, acendi um cigarro. Por sorte ou por genética, tossi, odiei o sabor e a experiência. Nunca mais tentei" (ÉPOCA, 05/12/2011). Embora *Época* utilize esse recurso com maior frequência do que as outras duas revistas, esse tipo de reportagem, contudo, está longe de constituir maioria na revista.

	presenciou, por exemplo, o nascimento da rede de relacionamentos Facebook, pelas mãos do colega Mark Zuckerberg, em 2004" (ISTOÉ, 16/02/2011).
CÓDIGO BIOGRÁFICO	"O movimento na região é provocado pelos concorridos cultos desse mineiro de 47 anos, natural de Cisneiros, distrito de Palma, a 400 quilômetros de Belo Horizonte. E Santiago sabe muito bem disso. Há 30 anos no movimento neopentecostal brasileiro, segmento que mais cresce no Brasil (deve chegar a 40 milhões de adeptos no novo censo), o homem forte da Mundial é o mais fulgurante fenômeno religioso do Brasil atualmente. Sua identificação direta com a massa – é negro, tem sotaque caipira e português falho – o coloca nos braços humildes e carentes daqueles que procuram uma solução espiritual para as mazelas da vida" (ISTOÉ, 02/02/2011).
	"O coronel líbio, Muamar Kadafi, tornou-se o símbolo de uma geração de déspotas que, agarrados ao poder e alheios às necessidades de seus cidadãos, transformaram o Oriente Médio e o norte da África em uma das regiões mais autoritárias e desiguais do planeta. Em quatro décadas de reinado brutal, Kadafi, que se autoproclamou o 'rei dos reis', conseguiu reunir em torno de si todos os estereótipos de um ditador extravagante, sanguinário e opressor" (ISTOÉ, 02/03/2011).
CÓDIGO IMPESSOAL	"Passar uma temporada de estudos no Exterior é o sonho dourado de muitos brasileiros. Independentemente da faixa etária e das aspirações envolvidas. Pais acalentam proporcionar aos filhos adolescentes a oportunidade de cursar parte do ensino médio fora, vivenciando outra cultura e afiando a segunda língua para o cada vez mais concorrido mercado de trabalho. Jovens recém-chegados à maioridade mergulham em testes, formulários e seleções disputadíssimas para obter a chance de se sentar nos bancos de universidades centenárias. Profissionais estabelecidos dão uma pausa na rotina para aprimorar o currículo em pós-graduações e MBAs" (ISTOÉ, 16/02/2011).
	"Na quinta-feira 24, os opositores de Kadafi, por exemplo, tomaram importantes terminais petrolíferos situados a leste da capital Trípoli e o governo anunciou a paralisação de parte da produção, o que levou o valor do barril a tocar a barreira dos US$ 120. Na sexta-feira 25 mais da metade da produção de gás líbio já havia sido paralisada" (ISTOÉ, 02/03/2011).
	"Quem desembarca no aeroporto internacional de Guarulhos (SP), o mais movimentado do Brasil, acredita que está sendo recebido por treinados agentes da Polícia Federal ao apresentar seus passaportes para entrar oficialmente no país.

	Mas, na verdade, os funcionários que checam e carimbam os documentos de viagem, fazem entrevistas de imigração e vistoriam bagagem em busca de drogas e armas são pessoas comuns, funcionários de uma empresa privada, sem nenhum treinamento ou compromisso com a defesa da soberania do Estado" (ISTOÉ, 25/05/2011).
CÓDIGO NUMÉRICO	"Dezembro de 2008: tempestades em Santa Catarina atingiram 14 cidades e deixaram 54 mil desabrigados. 133 mortos. (...) 2011: a ONU classifica a tragédia da região serrana do Rio como uma das dez piores do mundo. 536 mortos" (ISTOÉ, 19/01/2011).
	"Segundo os organizadores do evento, havia lá 2,3 milhões de pessoas. Nos dias 9 e 11 de Janeiro, quando a reportagem da *IstoÉ* acompanhou os cultos na sede mundial do IMPD, no Brás, uma antiga fábrica comprada por R$ 60 milhões em 60 parcelas de R$ 1 milhão (...), com uma despesa em torno de R$ 40 milhões" (ISTOÉ, 02/02/2011).
	"Um ano nos Estados Unidos sai por US$ 7,5 mil, pouco mais de R$ 12,5 mil, fora o transporte aéreo. Tal cenário fez o número de brasileiros que vão estudar fora subir 15% em um ano. Segundo dados da Feira de Intercâmbio e Cursos no Exterior, em 2010 foram 193 mil. E, em 2011, devemos romper a barreira dos 200 mil" (ISTOÉ, 16/02/2011).
CÓDIGO ANALÓGICO	"Tem sido assim desde as primeiras ocupações, mostram relatos de dom Pedro II, que, como faz hoje a elite carioca, subia a serra para fugir do calor inclemente que castiga a cidade do Rio de Janeiro no verão. Nem mesmo a carnificina de 1967, quando 300 pessoas morreram nas mesmas situações de agora, foi o bastante para se aceitar que, ali, a natureza não se intimida para determinar o curso da vida" (ISTOÉ, 19/01/2011).
	"A novidade vem sendo testada e usada em diversos países do mundo. Na Inglaterra, por exemplo, mulheres podem ir a um consultório e, em apenas cinco horas, trocar a gordura sobressalente no abdome ou nas coxas por seios maiores" (ISTOÉ, 26/01/2011).
	"Por isso mesmo, a indagação que se faz, hoje, é como cada uma delas irá reagir e quais podem ser as sequelas. São conhecidas algumas respostas, manifestadas em episódios anteriores, ocorridos em circunstâncias diferentes. Logo após os atentados contra as Torres Gêmeas, em 11 de Setembro, por exemplo, foram registrados nos Estados Unidos, principalmente, mas também pelo mundo afora, relatos de pesadelo, medo de sair às ruas e desenhos nos quais os

	pequenos expressavam seus temores” (ISTOÉ, 13/04/2011).
CÓDIGO DO ESPECIALISTA	“’Não há desculpa para colocar a culpa nas chuvas, o Brasil não é Bangladesh’, diz a diretora do Centro para a Pesquisa de Epidemiologias da ONU, Debarati Guha-Sapir (...) ‘Estamos falando de décadas e décadas de administração omissa’, diz o cientista político Luiz Werneck Viana. ‘Faltou às prefeituras fiscalizar as zonas em que as ocupações irregulares acontecem, faltou aos Estados desenvolver planos para essas regiões, faltou ao governo federal priorizar a questão da habitação’” (ISTOÉ, 19/01/2011).
	“Concorda com Katz a geneticista brasileira Mayana Katz, da Universidade de São Paulo. ‘A aplicação estética é uma área em que o uso dessas células tem futuro, mas ainda não podemos nos precipitar’, avalia. Para Mayana, ainda faltam protocolos claros que determinem a ação dessas células após a aplicação. ‘É algo para ser usado quando soubermos exatamente quanto o tecido adiposo deve ser enriquecido para termos o resultado pretendido’, pondera o médico João Carlos Sampaio Góes, coordenador de comunicação da Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica” (ISTOÉ, 26/01/2011).
	“’As coisas são cada dia mais rápidas e profissionalizadas na Mundial’, diz o pesquisador Ricardo Bitun, autor da tese ‘Igreja Mundial do Poder de Deus, Rupturas e Continuidades no Campo Religioso Neopentecostal’, defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. (...) Pesquisador da área de religião, Ricardo Mariano, afirma que as práticas mágico-religiosas da Mundial são uma cópia da Universal. Tanto que até o nome da igreja de Santiago, Igreja Mundial do Poder de Deus, é uma evidente inspiração na primeira casa: Igreja Universal do Reino de Deus” (ISTOÉ, 02/02/2011).
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA CIÊNCIA	“A ideia de usar células-tronco para aumentar as mamas começou a ganhar fôlego quando se descobriu que o tecido adiposo (gordura) é uma fonte generosa dessas estruturas. Antes, sabia-se de sua existência em outros locais, como a medula óssea, onde a extração é complicada e a concentração é menor. A título de comparação, um grama de tecido adiposo tem cerca de 500 vezes mais células-tronco que mesma quantidade de medula. (...) Estudos mostram que, quando é possível enriquecer o enxerto com células-tronco – ou seja, deixá-los com uma quantidade dessas células muito maior do que a que teria normalmente – e realocação da gordura tende a ser mais bem-sucedida” (ISTOÉ, 26/01/2011).
	“Até então, os trabalhos sobre as chamadas percepções extrassensoriais, também conhecidas como ESP (sigla em

	inglês para extrasensory perception) eram consideradas menores, pouco científicos. O de Bem e sua equipe quebraram essa escrita. (...) O psicólogo é cuidadoso ao tirar suas conclusões, mas acredita que todo mundo pode ter capacidades pré-cognitivas, embora uns tenham mais desenvolvidas do que outros. Também explica que as percepções extrassensoriais são fruto do processo evolutivo no qual antever situações de perigo ou propícias à reprodução se tornaram vantajosas ferramentas de sobrevivência. Isso ajudaria a comprovar a existência de premonições" (ISTOÉ, 09/03/2011).
	"O peso da violência para a saúde mental das crianças está relacionado ainda com um aspecto chamado resiliência, que é a capacidade que uma pessoa tem de reestruturar a sua vida após um impacto adverso de qualquer natureza. Desse modo, a forma como tragédias como a da escola carioca irá afetar as crianças está relacionada com a vivência delas na família e no meio social em que estão inseridas" (ISTOÉ, 13/04/2011).
CÓDIGO DO PROGNÓSTICO	"Sem a resposta rápida e eficaz do poder público, a população se divide entre um estado de absoluta catatonia e de desespero. (...) Ao menos nesse momento, o desejo de Lia e compartilhado por milhares de famílias que perderam todos os seus bens e, principalmente, familiares. Assim, como nesse momento, os governantes prometem resolver os problemas emergenciais e criar condições para que tantas mortes não se repitam. Cabe agora esperar, e cobrar, para que elas não sejam carregadas pelas águas de março que todos os anos fecham o verão" (ISTOÉ, 19/01/2011).
	"Com a influência brasileira em ascensão no mundo, novas parcerias surgem com rapidez e destinos inusitados passam a figurar entre as opções de quem busca uma experiência internacional. Organizar uma viagem desse porte é trabalhoso, mas as recompensas são incalculáveis" (ISTOÉ, 16/02/2011).
	"A única certeza por enquanto é de que a Líbia não será o último país a ser contaminado de forma avassaladora por essa epidemia de liberdade. Argélia e Iêmen caminham para uma situação-limite como a vista no país de Kadafi. (...) 'A queda de Kadafi é questão de dias e será emblemática para que outros sigam esse caminho', diz a *IstoÉ* o cientista político iraniano Meir Javendanfar. (...) Poucos duvidam que Kadafi sucumbirá, mas dificilmente isso ocorrerá sem a morte de milhares de pessoas. Assim como o ditador se transformou num símbolo da opressão dos líderes árabes a seu povo, o banho de sangue que marcará sua queda será também um símbolo da reticência da comunidade internacional em agir contra déspotas que não se importam em perpetrar crimes

	contra a humanidade para manter a todo custo o poder" (ISTOÉ, 02/03/2011).
	"É o primeiro sinal de que o acidente no Japão deve gerar uma queda significativa no uso de uma tecnologia que sempre assombrou o mundo por conta de seu potencial e das catástrofes ligadas a ela. (...) Agora, em um mundo também preocupado com o aquecimento global e as emissões de gases do efeito estufa, países europeus como França e Suécia enfrentam uma crise energética peculiar: a da opinião pública. É hora de mudar" (ISTOÉ, 23/03/2011).
CÓDIGO DOCUMENTAL	"Um relatório interno da PF, obtido por *IstoÉ*, revela que passar a empresas privadas tais atividades era a ultima das opções para reduzir o gargalo provocado pelo crescimento exponencial de passageiros" (ISTOÉ, 25/05/2011).
	"Vídeo obtido por *IstoÉ* mostra como o ministro dos transportes, Alfredo Nascimento, e o principal dirigente do PR, o deputado Valdemar Costa Neto, conseguem engrossar a bancada da sigla no Congresso, trocando filiações partidárias por milionárias obras públicas" (ISTOÉ, 13/07/2011).

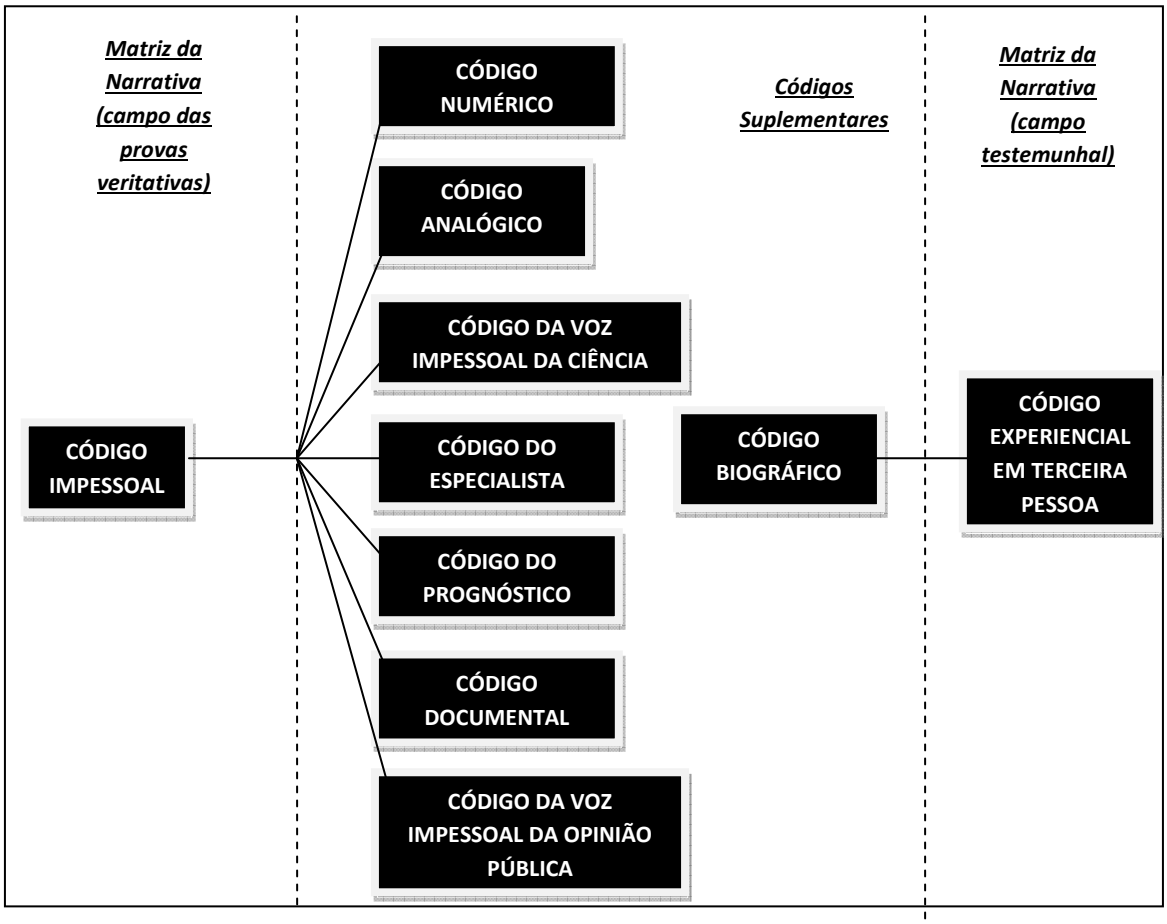
O modelo de revista interpretativa se mantém em *IstoÉ* e, com ele, a evocação aos códigos padrões de narração comumente utilizados nesse tipo de reportagem. As provas imaginárias de verdade de caráter impessoal e o alinhavamento de futuros possíveis (através do código prognóstico) são os elementos centrais que ocupam o primeiro plano do relato.

8.4. Reportagem enquanto Duração *versus* Reportagem enquanto Tradução:

O estudo dos códigos padrões de narração de *Veja*, *Época* e *IstoÉ* mostra a concretização de estratégias de modulação do sensível e de semantização do acontecimento muito diferentes das praticadas pelas revistas do começo do século como a *Revista da Semana* ou *O Cruzeiro*. Enquanto estas alicerçavam na função testemunhal a principal prova imaginária de verdade em suas reportagens, com uma ênfase bastante explícita na corporalidade da testemunha enquanto pacto que garante a fiabilidade do narrado, nas revistas mais recentes, esse mecanismo está presente apenas de uma maneira secundária. Embora em algumas (poucas) reportagens, o repórter assuma o primeiro plano do relato, de uma maneira geral, há mesmo o apagamento de sua figura

enquanto actante narrativo e a colocação, em primeiro plano, de códigos padrões de narração ligados a provas de verdade externas ao próprio acontecimento narrado (quantificações, demarcações da ciência, analogias).

Enquanto a esfera do testemunho como lastro imaginário que garantia a veracidade do relato se contrai (é apenas o código experiencial em terceira pessoa que continua a assumir essa função), há uma explosão de um novo conjunto de provas de verdade, de forma que os padrões narrativos de *Veja*, *Época* e *IstoÉ* podem ser subsumidos ao seguinte esquema:



Assim como nos regimes de narração descritos anteriormente, é necessário levar em consideração as possibilidades combinatórias dos códigos suplementares para entendermos o modo como os textos são urdidos. Conforme descrevemos na metodologia do presente trabalho, o conjunto de códigos que formam a matriz da narrativa se mantém em todos os textos, ao passo que os códigos suplementares obedecem às possibilidades combinatórias presentes no mecanismo “aberto”/”fechado”

em relação à sua matriz. A partir desse esquema, podemos ver que são possíveis 256 combinações diferentes em relação a esse esquema geral[117].

[117] As combinações de códigos suplementares possíveis são as seguintes: { }, {numérico}, {analógico}, {ciência}, {especialista}, {prognóstico}, {documental}, {op.pub.}, {biográfico}, {numérico, analógico}, {numérico, ciência}, {numérico, especialista}, {numérico, prognóstico}, {numérico, documental}, {numérico,op.pub.}, {numérico, biográfico}, {analógico, ciência}, {analógico, especialista}, {analógico, prognóstico}, {analógico, documental}, {analógico,op.pub.}, {analógico, biográfico}, {ciência, especialista}, {ciência, prognóstico}, {ciência, documental}, {ciência,op.pub.}, {ciência, biográfico}, {especialista, prognóstico}, {especialista, documental}, {especialista,op.pub.}, {especialista, biográfico}, {prognóstico, documental}, {prognóstico,op.pub.}, {prognóstico, biográfico}, {documental,op.pub.}, {documental, biográfico}, {op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, ciência}, {numérico, analógico, especialista}, {numérico, analógico, prognóstico}, {numérico, analógico, documental}, {numérico, analógico, op.pub.}, {numérico, analógico, biográfico}, {numérico, ciência, especialista}, {numérico, ciência, prognóstico}, {numérico, ciência, documental}, {numérico, ciência, op.pub.}, {numérico, ciência, biográfico}, {numérico, especialista, prognóstico}, {numérico, especialista, documental}, {numérico, especialista, op.pub.}, {numérico, especialista, biográfico}, {numérico, prognóstico, documental}, {numérico, prognóstico, op.pub.}, {numérico, prognóstico, biográfico}, {numérico, documental, op.pub.}, {numérico, documental, biográfico}, {numérico, op.pub., biográfico}, {analógico, ciência, especialista}, {analógico, ciência, prognóstico}, {analógico, ciência, documental}, {analógico, ciência, op.pub.}, {analógico, ciência, biográfico}, {analógico, especialista, prognóstico}, {analógico, especialista, documental}, {analógico, especialista, op.pub.}, {analógico, especialista, biográfico}, {analógico, prognóstico, documental}, {analógico, prognóstico, op.pub.}, {analógico, prognóstico, biográfico}, {analógico, documental, op.pub.}, {analógico, documental, biográfico}, {analógico, op.pub., biográfico}, {ciência, especialista, prognóstico}, {ciência, especialista, documental}, {ciência, especialista, op.pub.}, {ciência, especialista, biográfico}, {ciência, prognóstico, documental}, {ciência, prognóstico, op.pub.}, {ciência, prognóstico, biográfico}, {ciência, documental, op.pub.}, {ciência, documental, biográfico}, {ciência, op.pub., biográfico}, {especialista, prognóstico, documental}, {especialista, prognóstico, op.pub.}, {especialista, prognóstico, biográfico}, {especialista, documental, op.pub.}, {especialista, documental, biográfico}, {especialista, op.pub., biográfico}, {prognóstico, documental, op.pub.}, {prognóstico, documental, biográfico}, {prognóstico, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, ciência, especialista}, {numérico, analógico, ciência, prognóstico}, {numérico, analógico, ciência, documental}, {numérico, analógico, ciência, op.pub.}, {numérico, analógico, ciência, biográfico}, {numérico, analógico, especialista, prognóstico}, {numérico, analógico, especialista, documental}, {numérico, analógico, especialista, op.pub.}, {numérico, analógico, especialista, biográfico}, {numérico, analógico, prognóstico, documental}, {numérico, analógico, prognóstico, op.pub.}, {numérico, analógico, prognóstico, biográfico}, {numérico, analógico, documental, op.pub.}, {numérico, analógico, documental, biográfico}, {numérico, analógico, op.pub., biográfico}, {numérico, ciência, especialista, prognóstico}, {numérico, ciência, especialista, documental}, {numérico, ciência, especialista, op.pub.}, {numérico, ciência, especialista, biográfico}, {numérico, ciência, prognóstico, documental}, {numérico, ciência, prognóstico, op.pub.}, {numérico, ciência, prognóstico, biográfico}, {numérico, ciência, documental, op.pub.}, {numérico, ciência, documental, biográfico}, {numérico, ciência, op.pub., biográfico}, {numérico, especialista, prognóstico, documental}, {numérico, especialista, prognóstico, op.pub.}, {numérico, especialista, prognóstico, biográfico}, {numérico, especialista, documental, op.pub.}, {numérico, especialista, documental, biográfico}, {numérico, especialista, op.pub., biográfico}, {numérico, prognóstico, documental, op.pub.}, {numérico, prognóstico, documental, biográfico}, {numérico, prognóstico, op.pub., biográfico}, {numérico, documental, op.pub., biográfico}, {analógico, ciência, especialista, prognóstico}, {analógico, ciência, especialista, documental}, {analógico, ciência, especialista, op.pub.}, {analógico, ciência, especialista, biográfico}, {analógico, ciência, prognóstico, documental}, {analógico, ciência, prognóstico, op.pub.}, {analógico, ciência, prognóstico, biográfico}, {analógico, ciência, documental, op.pub.}, {analógico, ciência, documental, biográfico}, {analógico, ciência, op.pub., biográfico}, {analógico, especialista, prognóstico, documental}, {analógico, especialista, prognóstico, op.pub.}, {analógico, especialista, prognóstico, biográfico}, {analógico, especialista, documental, op.pub.}, {analógico, especialista, documental, biográfico}, {analógico, especialista, op.pub., biográfico}, {analógico, prognóstico, documental, op.pub.}, {analógico, prognóstico, documental, biográfico}, {analógico, prognóstico, op.pub., biográfico}, {analógico, documental, op.pub., biográfico}, {ciência, especialista, prognóstico, documental}, {ciência, especialista, prognóstico, op.pub.}, {ciência, especialista, prognóstico, biográfico}, {ciência, especialista, documental, op.pub.}, {ciência, especialista, documental, biográfico}, {ciência, especialista, op.pub., biográfico}, {ciência, prognóstico, documental, op.pub.}, {ciência, prognóstico, documental, biográfico}, {ciência, prognóstico, op.pub., biográfico}, {ciência, documental, op.pub., biográfico}, {especialista, prognóstico, documental, op.pub.}, {especialista, prognóstico, documental, biográfico}, {especialista, prognóstico, op.pub., biográfico}, {especialista, documental, op.pub., biográfico}, {prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, prognóstico, documental, biográfico}, {numérico, analógico, prognóstico, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, ciência, especialista, prognóstico, documental}, {numérico, ciência, especialista, prognóstico, op.pub.}, {numérico, ciência, especialista, prognóstico, biográfico}, {numérico, ciência, especialista, documental, op.pub.}, {numérico, ciência, especialista, documental, biográfico}, {numérico, ciência, especialista, op.pub., biográfico}, {numérico, ciência, prognóstico, documental, op.pub.}, {numérico, ciência, prognóstico, documental, biográfico},

Uma vez exposto o esquema narrativo presente em revista como *Veja*, *Época* e *IstoÉ*, é possível entrever que a articulação de provas externas ao acontecimento na narrativa jornalística em revista está inserida em um contexto mais amplo que envolve a própria *ressignificação acerca da função de uma reportagem* dentro desse tipo de suporte midiático. Se compararmos as reportagens publicadas no início do século XX com as publicadas atualmente, é possível notar o deslocamento de uma ideia de *reportagem enquanto duração* para uma noção de *reportagem enquanto tradução*. Vejamos por que.

Na primeira metade do século XX, a função da reportagem em revista estava mais relacionada à narração de um acontecimento extraordinário, no sentido de irrupção de uma quebra do contínuo, do que a uma interpretação acerca do significado dessa ruptura. A ênfase do relato recaía sobre o próprio aparato que era responsável pela mediação entre o acontecimento e o leitor, seja a partir da monopolização da função

---

{numérico, ciência, prognóstico, op.pub., biográfico}, {numérico, ciência, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, especialista, prognóstico, documental, op.pub.}, {numérico, especialista, prognóstico, documental, biográfico}, {numérico, especialista, prognóstico, op.pub., biográfico}, {numérico, especialista, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {analógico, ciência, especialista, prognóstico, documental}, {analógico, ciência, especialista, prognóstico, op.pub.}, {analógico, ciência, especialista, prognóstico, biográfico}, {analógico, ciência, especialista, documental, op.pub.}, {analógico, ciência, especialista, documental, biográfico}, {analógico, ciência, especialista, op.pub., biográfico}, {analógico, ciência, prognóstico, documental, op.pub.}, {analógico, ciência, prognóstico, documental, biográfico}, {analógico, ciência, prognóstico, op.pub., biográfico}, {analógico, ciência, documental, op.pub., biográfico}, {analógico, especialista, prognóstico, documental, op.pub.}, {analógico, especialista, prognóstico, documental, biográfico}, {analógico, especialista, prognóstico, op.pub., biográfico}, {analógico, especialista, documental, op.pub., biográfico}, {analógico, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {ciência, especialista, prognóstico, documental, op.pub.}, {ciência, especialista, prognóstico, documental, biográfico}, {ciência, especialista, prognóstico, op.pub., biográfico}, {ciência, especialista, documental, op.pub., biográfico}, {ciência, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {especialista, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, ciência, especialista, prognóstico, documental}, {numérico, analógico, ciência, especialista, prognóstico, op.pub.}, {numérico, analógico, ciência, especialista, prognóstico, biográfico}, {numérico, analógico, ciência, especialista, documental, op.pub.}, {numérico, analógico, ciência, especialista, documental, biográfico}, {numérico, analógico, ciência, especialista, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, ciência, prognóstico, documental, op.pub.}, {numérico, analógico, ciência, prognóstico, documental, biográfico}, {numérico, analógico, ciência, prognóstico, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, ciência, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, especialista, prognóstico, documental, op.pub.}, {numérico, analógico, especialista, prognóstico, documental, biográfico}, {numérico, analógico, especialista, prognóstico, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, especialista, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, ciência, especialista, prognóstico, documental, op.pub.}, {numérico, ciência, especialista, prognóstico, documental, biográfico}, {numérico, ciência, especialista, prognóstico, op.pub., biográfico}, {numérico, ciência, especialista, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, ciência, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, especialista, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {analógico, ciência, especialista, prognóstico, documental, op.pub.}, {analógico, ciência, especialista, prognóstico, documental, biográfico}, {analógico, ciência, especialista, prognóstico, op.pub., biográfico}, {analógico, ciência, especialista, documental, op.pub., biográfico}, {analógico, ciência, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {analógico, especialista, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {ciência, especialista, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, ciência, especialista, prognóstico, documental, op.pub.}, {numérico, analógico, ciência, especialista, prognóstico, documental, biográfico}, {numérico, analógico, ciência, especialista, prognóstico, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, ciência, especialista, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, ciência, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, especialista, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, ciência, especialista, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {analógico, ciência, especialista, prognóstico, documental, op.pub., biográfico}, {numérico, analógico, ciência, especialista, prognóstico, op.pub., biográfico}.

testemunhal por parte do repórter (como na *Revista da Semana*), seja através da proeminência dada à experiência do jornalista (a reportagem como vivência) como em *O Cruzeiro*.

A ênfase no aparato é a outra face de uma proeminência dada ao próprio acontecimento enquanto eixo central do relato. Se o acontecimento pode ser definido, tal como o faz Quérè (2006), como uma descontinuidade do contínuo, a narração irá se deter não apenas nessa própria ruptura do esperado – transformando-a em matéria-prima central de representação e simbolização – mas, mais do que isso, terá como eixo central a *duração* desse acontecimento.

Duração, aqui, não é posta em seu sentido lato. Por duração, estamos nos referindo aos contornos que Deleuze dá a esse conceito a partir de sua leitura de Bergson. Vejamos como ele a articula.

Se, para Deleuze, a duração bergsoniana, na qualidade de experiência psicológica, pode ser definida como "uma passagem, uma mudança, um *devir*", é importante lembrar que o conceito é cunhado, em Bergson, a partir de seus estudos sobre o tempo e a memória que são, por sua vez, uma reação ao trabalho de Théodule Ribot que, em 1881, escreve um livro sobre como as ciências do cérebro são capazes de determinar a localização exata das lembranças. Ao dissociar dois tipos de memória – uma memória hábito e uma memória pura – Bergson defende a ideia de que "rememorar e memorizar são dois fenômenos distintos que não se interpenetram, o que não autoriza a mistura reducionista desses dois domínios" (DOSSE, 2003, p. 279).

A memória bergsoniana não está em um ponto específico do aparelho cerebral, e sim, é posta em relação direta com a sua noção de percepção articulada ao seu conceito de duração, que se refere a um tempo que é vivido e subsiste, ou seja, trata-se de "um *devir*, mas de um *devir* que dura, de uma mudança que é a própria substância". E, "assim definida, a duração não é somente a experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada" (DELEUZE, 1994, p. 27). Há, portanto, uma identidade entre a memória e a duração na medida em que "por mais breve que uma percepção possa ser, ela sempre ocupa certa duração e envolve, consequentemente, um esforço de memória que prolonga um no outro uma pluralidade de momentos" (BERGSON, 1929, p. 25).

Dessa forma, para Bergson, o presente e o passado não podem ser tomados como dois momentos distintos, mas sim, como dois elementos que coexistem: como um

presente que não para de passar e como um passado que não para de ser. A percepção da memória funciona a partir de um movimento em que o indivíduo dá um salto em direção ao elemento ontológico do passado (o passado em geral) - e, nesse sentido, “o passado é uma ontologia pura, a lembrança pura, que tem significação tão-somente ontológica” (DELEUZE, 1999, p. 43) – e, em seguida, atualiza a lembrança de forma que esta ganha uma existência psicológica.

Deleuze chama a atenção para o fato de que esse primeiro salto para o passado em geral não tem relação alguma com as estruturas psicológicas. “Assim como não percebemos as coisas em nós mesmos, mas ali onde elas estão, só apreendemos o passado ali onde ele está, em si mesmo, não em nós, em nosso presente”. E, dessa forma, “há, portanto, um ‘passado em geral’, que não é o passado particular de tal ou qual presente, mas que é como um elemento ontológico, um passado eterno e desde sempre, condição para a passagem de todo presente particular” (DELEUZE, 1999, p. 43).

Ou, em outros termos, “a invocação da lembrança é esse salto pelo qual instalo-me no virtual, no passado, em certa região do passado, em tal ou qual nível de contração”.

Já no que diz respeito a esse segundo movimento da memória relacionado á atualização desse passado ontológico, pode-se dizer que “quando, ao contrário, falamos de revivescência, de evocação da imagem, trata-se de algo totalmente distinto: uma vez que nos tenhamos instalado em determinado nível, no qual jazem as lembranças, então, e somente então, essas tendem a se atualizar”. E assim, “sob a invocação do presente, as lembranças já não têm a ineficácia, a impossibilidade que as caracterizavam como lembranças puras; elas se tornam imagens-lembranças, passíveis de serem evocadas” (DELEUZE, 1999, p. 49).

A consequência desse processo é uma ideia de contemporaneidade entre o presente e o passado de forma que “o passado não só coexiste com o presente que ele foi, mas – como ele conserva em si (ao passo que o presente passa) – é o passado inteiro, integral, é *todo* o passado que coexiste com cada presente” (DELEUZE, 1999, p. 46). O movimento bergsoniano, portanto, da memória não atua a partir do presente ao passado (ou da percepção à lembrança). O movimento é inverso: ele parte do passado ao presente, da lembrança à percepção.

Uma vez posto esse mecanismo, é possível entrever, portanto, que o conceito de duração diz respeito a esse próprio movimento de atualização. Mais precisamente, como o coloca Deleuze (1999, p. 32), a duração não é propriamente o virtual, mas, "mais precisamente, *é o virtual à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização*, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria pelo seu movimento próprio outras tantas diferenças de natureza". A duração e o devir podem ser aproximados, portanto, na medida em que ambos dizem respeito a uma atualização e ao próprio movimento da atualização.

Ora, afirmar que a reportagem em revista do início do século XX pode ser entendida como uma reportagem enquanto duração significa dizer que se trata, justamente, de uma reportagem em que a atualização e o movimento de atualização são as molas propulsoras da narrativa. A ênfase que é dada ao acontecimento na narração deriva dessa problemática na medida em que é a *duração* do evento que se torna a matéria-prima do narrado. Os acontecimentos, na tessitura narrativa dessas reportagens, estavam *em acontecendo*, ou seja, é o próprio devir do acontecimento narrado que é objeto de ênfase na representação. O próprio desenrolar da ação, na narrativa, é o que importa.

À representação desse acontecimento *em acontecendo* corresponde uma série de códigos padrões de narração que confirmam e estetizam essa ideia de movimento e de atualização do acontecimento. O código experiencial em primeira pessoa, por exemplo, mostra o desdobramento do acontecimento a partir de uma narração participante do repórter; o código protocolar instaura o próprio desenrolar da cena do cerimonial como elemento central do relato, o código autorreferencial instaura uma narrativa paralela que se engendra ao desenvolver dos fatos.

O próprio Deleuze (2005) discorreu sobre os modos de estetização do conceito de duração, especialmente no cinema, no nível narrativo. Um de seus modos mais evidentes é, por exemplo, no uso do que Deleuze chama de *imagem-cristal* nos filmes. Partindo justamente da mesma ideia bergsoniana de duração, a imagem cristal é aquela que "dá a ver a operação fundamental do tempo: o tempo se desdobrando a cada instante em presente e passado" (PELBART, 2007, p. 22).

Como exemplo de um cineasta que utiliza esse mecanismo narrativo, Deleuze identifica em Andrei Tarkovsky o trabalho com a imagem-cristal levada até o seu limite.

Se tomarmos como exemplo o seu filme *Solaris*, uma de suas obras-primas mais conhecidas, podemos perceber que a representação da memória, no filme de Tarkovsky, é articulada fundamentalmente como imagem-cristal. Não há o recurso a outras formas clássicas de se representar a memória no cinema, como o *flashback*, por exemplo[118]. Todo o passado é articulado como uma imagem que "faz corresponder a uma imagem atual uma imagem virtual, como um duplo ou reflexo", de forma que, em uma mesma cena, "coexistem a duplicidade entre o presente (imagem atual) e seu passado contemporâneo (imagem virtual)" (PELBART, 2007, p. 22). Isso é posto, na narrativa fílmica, através do uso, por exemplo, da sobreposição de telas (um filme que passa dentro do filme, por exemplo), instaurando uma duplicidade entre um evento passado e um evento que está em acontecendo na própria narrativa. Outro recurso fílmico utilizado por Tarkovsky como expressão estética de uma imagem-cristal é a utilização do plano-sequência – plano este entendido pelo diretor como a própria força-motriz da tessitura cinematográfica. Ora, o plano-sequência não é mais do que a própria expressão da duração, a própria expressão de um presente que não para de passar em correlação com um passado que não deixa de ser.

Obviamente, a imagem-cristal é um recurso cinematográfico por excelência e não pode ser transposto para as estórias e representações que utilizam o suporte textual-escrito. Não obstante isso, é possível enxergar nos códigos padrões de narração a instalação de um movimento de estetização do acontecimento a partir do qual se engendra o mesmo mecanismo (por meio de outros recursos narrativos) que instala uma duplicidade no mesmo espaço textual entre um passado que está no gerúndio (está *em acontecendo*) – que corresponde ao acontecimento que está sendo noticiado – e um presente que também está em movimento – correspondente à presença ostensiva na

[118] Se compararmos a versão cinematográfica de *Solaris* de Tarkovsky com a refilmagem dessa estória feita por Steven Soderbergh, as diferenças nos modos de estetização da imagem-cristal em relação a outros recursos de representação fílmica do passado ficam evidentes. Soderbergh utiliza o recurso do *flashback* para retratar o passado de seu personagem e isso tem implicações importantes na narrativa. Para Deleuze, o uso do flashback marca, no cinema, o encerramento de uma imagem-lembrança que, embora se configure como uma imagem atual, não se prolonga em movimento, mas sim, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito. Uma vez que o flashback se configura enquanto um circuito fechado que vai do presente ao passado, fazendo com que esse passado retorne ao presente, essa imagem "deve haurir sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as imagens-lembrança devem receber de outra parte a marca interna do passado". E assim, "é preciso que não seja possível contar a história no presente. É preciso, portanto, que alguma coisa justifique ou imponha o *flashback*, e marque ou autentique a imagem-lembrança" (DELEUZE, 2005, p. 64). Há, portanto, no flashback, não o uso de uma imagem-cristal, mas sim, uma percepção indicial entre presente e passado.

narrativa desse repórter no local do fato. Existe o desenrolar de duas narrativas paralelas que instauram a própria duração como elemento central do relato.

O acontecimento, nesse regime narrativo de reportagem, era sempre um acontecimento *em duração* – enquanto efeito de sentido propiciado pela utilização do recurso de duplicação de tempos de narração no mesmo espaço narrativo que correlacionava um presente que não para de passar (a explicitação do movimento de tessitura narrativa e do aparato da reportagem) a um passado que não deixa de ser (a representação do evento noticiado). Por recursos, estamos nos referindo aqui aos próprios códigos padrões de narração evocados que engendravam essa duplicidade, estetizando modos específicos de semantização do acontecimento relacionados à ênfase na duração.

Até meados da década de 1950, portanto, é possível perceber no jornalismo de revista que a reportagem tinha como função a representação desse acontecimento *em movimento*, a partir da ideia de uma *reportagem enquanto duração*.

Ao longo do tempo, outros meios de comunicação de massa passam a assumir esse papel de representação dos acontecimentos em sua duração, o que leva a modificações nos próprios estatutos que regiam a escrita da reportagem em revista. Meios como a televisão passaram a assumir essa função de uma forma muito mais atraente na ecologia dos dispositivos comunicacionais, motivando rearticulações narrativas de diversas ordens.

Mais do que isso, a partir dos anos 60, é possível ver a rearticulação dos pressupostos que regiam a função da reportagem em uma revista. Ao invés de ter como elemento central o movimento da atualização, à medida que outros meios de comunicação de massa passam a assumir essa função, a reportagem passa a ter como objeto central um acontecimento *já passado*.

A assunção do termo "jornalismo interpretativo" pode parecer redundante à primeira vista, mas possui uma lógica evidente se tomarmos como pressuposto o fato de que a sua função não é mais a de captar o acontecimento *em movimento*, como nas revistas anteriores, mas sim, a de tentar articular um significado para um acontecimento que já está dado, que já aconteceu. Estamos diante mesmo de duas concepções diferentes de acontecimento: do acontecimento *em acontecendo* do início do século XX em direção a um acontecimento *já acontecido* que começa a emergir nas reportagens (como efeito de sentido) a partir dos anos 60.

O movimento que caracterizava as narrativas de reportagens do início do século se perde porque o que motiva a pauta não é mais a duração do acontecimento – cujo movimento não mais importa porque já está tido como dado – e sim o significado do acontecimento. À narração de um evento que estava *em acontecendo* contrapõe-se a narração de um acontecimento que carece de significação – mostrando duas concepções bastante distintas de reportagem.

Se a falta que motiva a narrativa pesava antes para o lado do *desenrolar*, ela passa a equilibrar-se em direção ao lado do *traduzir*.

Esse processo vem acompanhado pela assunção de outros códigos padrões de narração na reportagem em revista, bem como pela mudança de ênfase na evocação desses códigos na tessitura dos textos. Há, a partir de *Veja* (e com ramificações em *IstoÉ* e *Época*), o aprofundamento de um processo que já estava em curso em *Manchete* e *Fatos e Fotos*. Entre outras coisas, nessas duas revistas já estava pressuposta a noção de que a fonte-testemunha passa a ser o actante narrativo central a exercer a função testemunhal – embora o seu papel também se enfraqueça em relação às revistas do período anterior, uma vez que, confrontado com outras provas de verdade, o testemunho se confirme não mais como testemunho, mas como uma espécie de conhecimento demonstrável. É nessa época também que pudemos observar que o repórter se afasta da narrativa (com a assunção de outro código padrão de narração, o código impessoal).

A ênfase dada aos códigos que articulam as provas de verdade – os códigos numérico e analógico, em um primeiro momento e, posteriormente, os códigos da voz do especialista, da ciência e do documento – demonstram a mudança nos regimes da função de verdade no jornalismo de revista. Se anteriormente, eram as testemunhas que serviam como fiadores da veracidade do relato, esse laço se desloca para as provas de verdade que começam a exercer essa função. As quantificações da realidade, as evocações ao conhecimento científico ou às analogias funcionam não apenas enquanto estratégias retóricas, mas, principalmente, como fiadoras da veracidade do relato, ocupando um papel que antes era ocupado pelas testemunhas.

Uma vez que os códigos padrões de narração centrais que estetizam a função de verdade no jornalismo mudam, é possível notar uma rearticulação nos parâmetros que regem as valorações e os julgamentos acerca do que significa contar uma boa estória.

Além disso, contudo, essa ênfase também deixa entrever algo além da mudança no lastro que garantia a verificabilidade do narrado: os códigos padrões de narração que

assumem o primeiro plano do relato mostram que houve um deslocamento na própria definição da função da reportagem em uma revista, uma vez que o objeto da narrativa deixa de ser a duração do acontecimento para se transformar em uma tradução do significado do acontecimento.

A partir do pressuposto que a matéria-prima da narrativa é um acontecimento *já acontecido*, no sentido de que o desenrolar do acontecimento (ou sua duração) já é de conhecimento prévio do leitor (adquirido pelo contato com outras mídias), a narrativa irá se ocupar em traduzir o significado desse acontecimento, convocando, para isso, elementos externos ao próprio acontecimento. A materialização estética desse processo se dá a partir dos códigos que foram estudados neste capítulo.

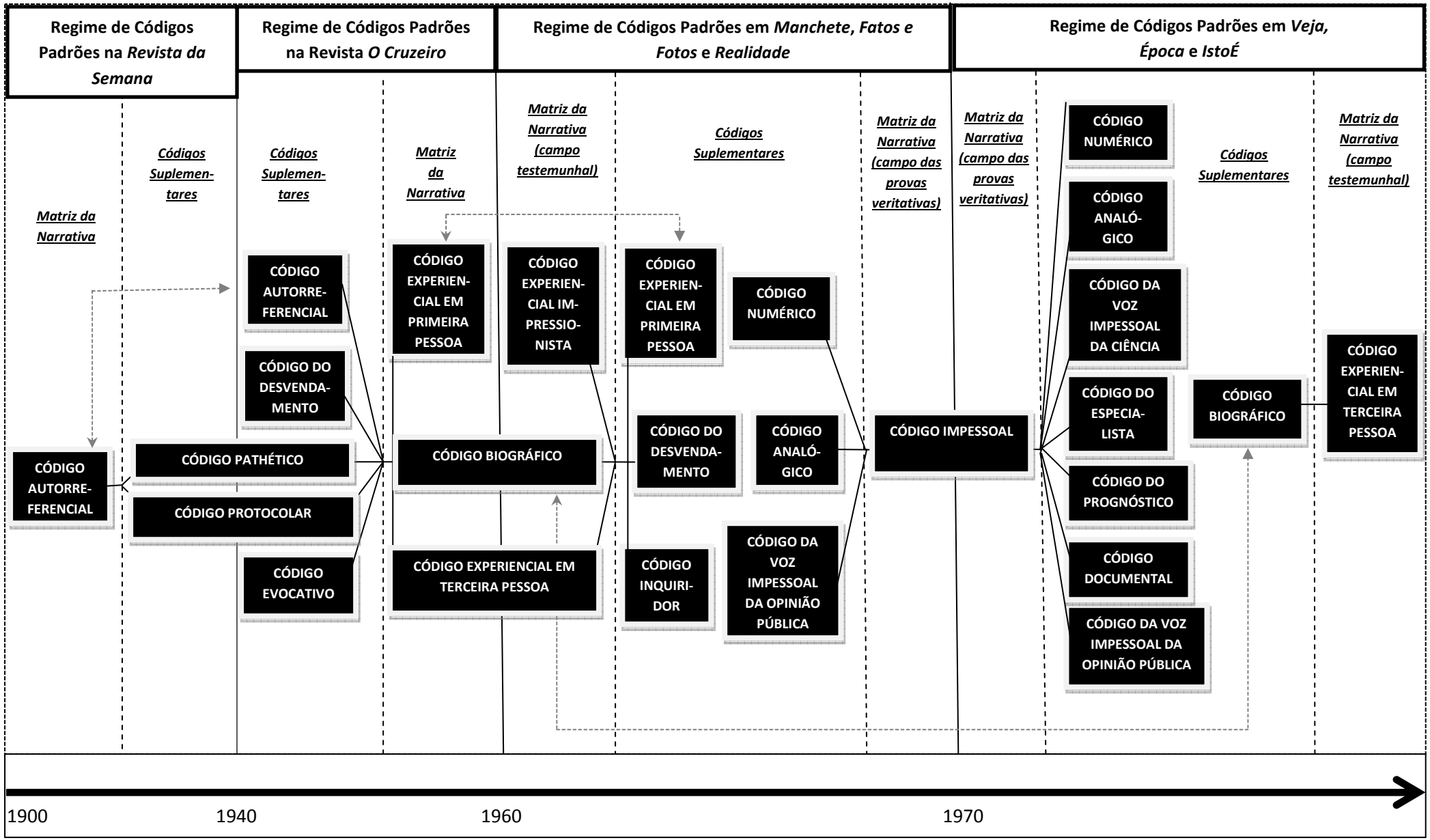
Para Nelson Rodrigues (*apud* RIBEIRO, 2007, p. 231), "o copidesque e o idiota da objetividade são gêmeos e um explica o outro". Essa frase é significativa porque explicita a disputa para a determinação dos modos validados de narração jornalística, em um campo de posicionamentos não necessariamente consensuais. Deixa entrever a briga entre os diferentes regimes de verdade e as diversas concepções de reportagem que estão implicadas no jornalismo de revista ao longo de sua história – diferenças estas que, estetizadas a partir de diferentes códigos padrões de narração mostram que o termo reportagem serviu a propósitos diversos nas revistas e no tipo de jornalismo praticado no início do século XX e no praticado atualmente.

8.5. Os regimes de reportagem nas revistas brasileiras durante o século XX:

Ao mapearmos os códigos padrões de narração nas revistas analisadas, é possível entrever não apenas os diferentes modos de escrita da reportagem em cada regime histórico, como também as diferentes concepções em torno do que significou o termo reportagem para cada um deles, bem como as diferentes funções que foram atribuídas a esse gênero do discurso como parte da composição de uma revista.

Desde a assunção de um narrador-repórter que se coloca explicitamente enquanto um personagem participante do acontecimento, em um relato assumidamente subjetivo, até a consolidação dos modos impessoais de narração, diferentes conjuntos de efeitos de real foram evocados para acreditar o narrado e cumprir o voto imaginário de verdade no relato.

Depois de composto esse percurso, é possível entrever os diferentes regimes narrativos presentes no jornalismo de revista brasileiro a partir do seguinte esquema:


Regime de Códigos Padrões na *Revista da Semana*
Regime de Códigos Padrões na Revista *O Cruzeiro*
Regime de Códigos Padrões em *Manchete*, *Fatos e Fotos* e *Realidade*
Regime de Códigos Padrões em *Veja*, *Época* e *IstoÉ*
Matriz da Narrativa
Códigos Suplementares
Códigos Suplementares
Matriz da Narrativa
Matriz da Narrativa (campo testemunhal)
Códigos Suplementares
Matriz da Narrativa (campo das provas veritativas)
Matriz da Narrativa (campo das provas veritativas)
Códigos Suplementares
Matriz da Narrativa (campo testemunhal)
CÓDIGO AUTORRE-FERENCIAL
CÓDIGO PATHÉTICO
CÓDIGO PROTOCOLAR
CÓDIGO AUTORRE-FERENCIAL
CÓDIGO DO DESVENDA-MENTO
CÓDIGO EVOCATIVO
CÓDIGO EXPERIEN-CIAL EM PRIMEIRA PESSOA
CÓDIGO BIOGRÁFICO
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM TERCEIRA PESSOA
CÓDIGO EXPERIEN-CIAL IM-PRESSIO-NISTA
CÓDIGO EXPERIEN-CIAL EM PRIMEIRA PESSOA
CÓDIGO NUMÉRICO
CÓDIGO DO DESVENDA-MENTO
CÓDIGO ANALÓ-GICO
CÓDIGO INQUIRI-DOR
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA OPINIÃO PÚBLICA
CÓDIGO IMPESSOAL
CÓDIGO NUMÉRICO
CÓDIGO ANALÓ-GICO
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA CIÊNCIA
CÓDIGO DO ESPECIA-LISTA
CÓDIGO DO PROGNÓSTICO
CÓDIGO DOCUMENTAL
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA OPINIÃO PÚBLICA
CÓDIGO BIOGRÁFICO
CÓDIGO EXPERIEN-CIAL EM TERCEIRA PESSOA
1900
1940
1960
1970

A partir dessa perspectiva geral, é possível notar o movimento de deslocamentos de códigos padrões de narração na história da reportagem em revistas brasileiras ao longo do século XX, nas publicações analisadas. É possível visualizar a substituição gradual dos códigos padrões de narração – de forma que muitos deles que compunham a matriz narrativa em uma determinada época histórica, tornaram-se suplementares em outras até o seu desaparecimento – bem como as manutenções de alguns sistemas narrativos mesmo diante de concepções diversas sobre como uma reportagem deveria ser escrita.

Essas diferentes estruturas narrativas marcaram, em cada época histórica, os termos que definiam uma reportagem jornalística, em oposição a todos os outros tipos de estórias que poderiam ser contadas. Embora, em uma revista, diferentes tipos de gêneros textuais componham a sua estrutura, em diferentes tipos de estórias que, de certa forma, tentam prestar contas com algo da realidade e fazem sentido, há algo que, em cada época histórica, definiu o que era propriamente uma reportagem, em oposição a todos esses outros conjuntos de textos. Essa definição passa, necessariamente, por determinadas preconcepções poéticas e de estilo, ligadas aos valores de um grupo profissional e às formas socialmente validadas de narração, que conferem a uma estória o seu estatuto propriamente jornalístico, apartado das demais formas de simbolizar o mundo, e inserido em um terreno em constante disputa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:
O JORNALISMO COMO INSTITUIÇÃO LINGUÍSTICA E OS DIFERENTES REGIMES NARRATIVOS NA REPORTAGEM EM REVISTA

Normalmente, nós nunca utilizamos o plural para nos referirmos ao jornalismo de revista, como se o singular fosse suficiente para a caracterização de um tipo de produção simbólica específica concernente à produção noticiosa. A confrontação, contudo, entre os diferentes tipos de reportagens que figuraram nas páginas da revista nos faz imediatamente pensar que, talvez, o mais correto, seria nos referirmos aos jornalismos de revista, no plural, para dar conta da diversidade de formas textuais e de funções informativas que a reportagem em revista assumiu no decorrer do tempo.

Tradicionalmente, a história do jornalismo de revista é dividida em dois períodos correspondentes à hegemonia das revistas ilustradas (com títulos como a *Revista da Semana*, *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Fatos e Fotos*) e a ascensão das revistas informativas (como *Realidade*, *Veja*, *IstoÉ* e *Época*). Em oposição às revistas literárias (voltadas exclusivamente para a publicação de ensaios e críticas literárias), as revistas ilustradas são definidas por Des Hons (1987) como publicações que se caracterizavam por seu conteúdo cultural e genérico, abarcando uma grande variedade de temáticas e gêneros discursivos, com uma ênfase bastante acentuada no material imagético como fotos e ilustrações. Elas eram feitas, geralmente, para o consumo de toda a família e o seu período de hegemonia se estendeu do final do século XIX até meados da década de 1960. As revistas informativas, por sua vez, se tornaram mais comuns a partir desse período e se distinguiriam por uma preocupação mais acentuada com os temas da atualidade e com a informação geral, em detrimento dos temas da cultura genérica.

Embora essa divisão seja bastante útil para pensarmos nos formatos que a revista, enquanto mídia, assumiu durante a sua trajetória no Brasil, é possível perceber que ela é, contudo, insuficiente para estudarmos algumas nuances históricas em um dos gêneros discursivos mais importantes que a compuseram durante todo esse período: a reportagem. Essas divisões históricas tradicionais não dão conta de determinadas especificidades narrativas que a revista abrigou em sua trajetória. Ao longo do século XX, é bastante notória a questão de que os jornalistas nem sempre escreveram as suas reportagens do mesmo modo ou com os mesmos recursos discursivos e, mais do que isso, também é evidente o fato de que os parâmetros de julgamento em torno do que

significa escrever uma boa estória mudaram com o tempo, inaugurando diferentes registros históricos de reportagem no que concerne à sua organização narrativa.

A pergunta que motivou o presente trabalho foi, justamente, acerca de quais foram essas modificações formais que a reportagem em revista conheceu em sua trajetória no século XX, no Brasil, bem como acerca dos parâmetros a partir dos quais os jornalistas julgavam o que significava contar uma boa estória. O objetivo, portanto, era o de estudar como a narrativa da reportagem em revista mudou no decorrer do século XX, tomando como parâmetro de análise os códigos padrões de narração utilizados pelos jornalistas na tessitura da reportagem. Em outros termos, era entender as diferentes articulações formais da narrativa jornalística em revista a partir das quais estão postas as diferentes matrizes de verdade presumida materializadas no texto.

Para isso, partimos de um mapeamento das diversas estruturas narrativas que compunham a reportagem (os códigos padrões de narração) em cada período histórico com o objetivo de pensarmos acerca de quais eram as formas narrativas referendadas e socialmente compartilhadas que atravessavam cada novo texto escrito, formando uma escritura diferente em cada época e que remetiam, portanto, a diferentes regimes narrativos de reportagem e a diferentes efeitos de realidade em torno do narrado.

Assim como outras práticas culturais como a literatura ou a produção cinematográfica (ou a própria história, na concepção de Hayden White), também o jornalismo é uma atividade de escrita sujeita a modelos de narração específicos e a preconcepções poéticas e de estilo que mudam com o tempo e que são julgadas de acordo com certos padrões normativos ligados a uma época histórica, limitando, assim, a liberdade e a criatividade do autor em seu texto.

Os códigos padrões de narração não são apenas modos de semantização do acontecimento reconhecidos pelos jornalistas que trabalhavam em determinada redação ou empresa; em seu conjunto, eles mostram como o grupo mais amplo de jornalistas, em cada época histórica, entendia como uma boa reportagem deveria ser escrita (quais os elementos que deveriam estar presentes no relato, quais eram os modos validados de escrita) e, consequentemente, quais eram os conjuntos e hierarquias de valores que permitiam julgar uma boa estória.

Para isso, foi necessário construir um arcabouço teórico-metodológico que fosse capaz de mapear as mudanças em termos de códigos de narração e, portanto, foi feito um entrecruzamento entre o entendimento de Certeau acerca das práticas simbólicas de

caráter referencial, os pressupostos de Ricoeur sobre a articulação da narrativa e o conceito barthesiano de código narrativo, tal como pensado a partir de *S/Z*.

A partir do pressuposto de que as mudanças narrativas sofridas pelo jornalismo devem ser inseridas no contexto mais amplo de suas condições de produção e não podem ser explicadas apenas a partir dos elementos internos ao texto, recorremos a Certeau (2008) e à sua proposição de que as práticas simbólicas devem ser estudadas a partir do tripé "lugar social – prática – escrita".

Esse arcabouço teórico metodológico é importante em pelo menos três aspectos. O primeiro deles diz respeito ao fato de que ele demarca que a escrita (e, consequentemente, as formas de narração) é apenas uma das fases envolvidas nas produções simbólicas e, como tal, está sujeita não apenas às problemáticas implicadas nos mecanismos internos à linguagem, mas também pressupõe que a escrita deve conformar-se a uma série de constrangimentos implicados no lugar social ocupado pela atividade que a sustenta (entendido como os padrões de julgamentos e valores do grupo profissional mais amplo), bem como nos procedimentos práticos de ação envolvidos no trabalho jornalístico (métodos de trabalho e de apuração). Sem a referência a esse contexto mais amplo, os procedimentos de narração perdem sentido, na medida em que são determinados também por esses elementos que são de ordem extralinguística.

Os códigos padrões de narração, entendidos a partir dessa ótica, são legitimados por práticas sociais que desenham a partilha entre os métodos válidos de apuração e de escrita (ligadas às regras específicas do gênero textual) que são reconhecidos pelo grupo de referência mais amplo formado pelos jornalistas.

Em um segundo aspecto, isso é importante porque explicita o *caráter social e compartilhado* dos códigos padrões de narração, desvinculando-o, portanto, de procedimentos que poderiam ser creditados ao estilo pessoal de um jornalista ou de um veículo noticioso específico.

Por fim, em um terceiro aspecto, esse arcabouço teórico também é importante porque delineia uma série de mecanismos a partir dos quais podemos entender como as mudanças nas formas de escrita e de narração se processam. Uma vez que elas são determinadas por mecanismos que não se resumem aos procedimentos linguísticos, as modificações nas formas narrativas jornalísticas podem ser creditadas a redefinições do lugar social ocupado pelo jornalismo, bem como por mudanças em seus procedimentos práticos de trabalho.

A narrativa, portanto, não deve ser estudada como um elemento isolado, mas sim, como um ponto nodal de articulação das problemáticas que envolvem a constituição de um lugar social, de uma prática e de uma escrita.

Ora, cabe então a pergunta sobre como esses elementos podem ser transpostos para a narrativa, uma vez que eles lhe determinam a feitura. Para que essa questão possa ser respondida é necessário recorrer à noção de que o ato de narrar nunca é livre, ao contrário do que poderia sugerir certa mística do autor: ele pressupõe um mecanismo de atualização de uma série de elementos virtuais que se materializam em um texto. Ou, em outros termos, um texto jornalístico particular será sempre considerado como a manifestação de um conjunto de estruturações virtualmente instaladas, do qual ele é apenas uma das manifestações possíveis (TODOROV, 2011, p. 80).

Esses elementos presentes no tripé certeauniano, portanto, podem ser lidos como postulados virtuais que se atualizam de diferentes maneiras em textos específicos. Nesse sentido, o funcionamento da narrativa pressupõe que ela está sujeita a uma estruturação que obedece a determinados conjuntos de regras inscritos nos sistemas culturais, de forma que há sempre um sistema implícito de regras e unidades em todo ato de escrita. O ato de narrar é sempre culturalmente sancionado, pois implica um domínio de elementos virtuais que se atualizam em um texto específico.

O modelo narrativo proposto por Ricoeur incorpora o fato de que a arrumação dos fatos em estória não é um procedimento livre – estando sujeito a estruturas pré-determinadas de narração que moldam as estórias contadas, de forma que o que importa são as virtualidades do discurso literário que se atualizam dentro de uma estória determinada – ao mesmo tempo em que desenvolve a ideia de que, para ele, uma ciência da narrativa não pode ser erguida apenas com base na abstração do conjunto de normas que regem a tessitura textual. É necessário levar em consideração um conjunto maior de postulados que envolvem um *antes* do texto (ou, mais especificamente, os elementos que estão posicionados no campo cultural e no campo práxico da ação) e um *depois* do texto (as refigurações operacionalizadas pelo leitor).

Identificando o conceito de mímesis ao de *mythos* (o agenciamento dos fatos em sistema para a composição de intriga) e, portanto, excluindo-o de qualquer referência à noção de imitação, a narrativa deve ser entendida, para Ricoeur, como um processo de mediações em sequência. A mímesis I (o momento de prefiguração cultural do texto) diz respeito às virtualidades do sistema narrativo, ligados tanto aos actantes que

constituirão a narrativa quanto aos elementos práxicos da ação inscritos nos sistemas culturais e os elementos que prefiguram a compreensão de um texto (onde podem ser inseridos as representações sociais, os discursos circulantes e outros termos dessa ordem). A atualização da mímesis I em um texto se dará a partir da mediação da mímesis II, que diz respeito propriamente ao agenciamento dos fatos em sistema para a composição de intriga (a tessitura do texto). Já a mímesis III está relacionada à desembocadura do texto quando ele chega ao leitor ou, em outros termos, a esse momento de refiguração que se dá por efeito da leitura de um texto.

O modelo proposto por Ricoeur insere historicidade à estrutura narrativa ao incorporar na mímesis I elementos como o sistema de hierarquização de valores profissionais de julgamento que transbordam para a escrita. Sob essa perspectiva, que não se detém apenas nos elementos internos ao sistema narrativo, é possível entrever que o saber narrar é também um ato historicamente marcado, uma vez que está inscrito em sistemas culturais de mediação (na pré-compreensão prática da ação, na fenomenologia do fazer, nas competências práticas, nas regras narrativas consensualmente postas, bem como nas mediações simbólicas da ação).

Em outros termos, Ricoeur insere, com esse modelo, uma atualização propriamente linguística da tríade proposta por Certeau quando este pensava em termos de "um lugar social – uma prática – uma escrita". Os elementos pertencentes a esse lugar social e a essa prática, bem como a essas regras genéricas pressupostas na escrita, podem ser lidos em termos de mímesis I: eles são, portanto, inseridos na própria narrativa como virtualidades que se atualizam no texto. Dessa forma, portanto, se Certeau nos fornece os elementos que inserem historicidade na escrita, Ricoeur nos mostra como esses elementos se estruturam em um sistema textual.

Para completar o arcabouço teórico-metodológico, Barthes, através da noção de código narrativo, tal como posto em *S/Z*, nos mostrou como se processa a materialização desses elementos no texto.

O primeiro pressuposto do seu conceito de código narrativo diz respeito ao fato de que a narrativa não se estrutura como um sistema único, mas sim, a partir de uma proposição de significantes (formas narrativas) plurais que se interpõem para formar um todo. Embora todo texto seja sempre sujeito a uma forma, essa forma não é unitária e nem arquitetada: mais correto seria dizer que ele é formado por um conjunto de formas,

por uma miríade de estruturas não necessariamente interconectadas ou postas em sistema, mas que se assemelham mais a vozes que tecem o texto compondo-o[119].

Outra questão importante trazida por esse conceito de código narrativo diz respeito ao fato de que, além disso, os códigos narrativos também remetem às formas narrativas vigentes em um tempo histórico: eles estão relacionados ao estabelecimento de uma partilha entre o que é considerado apropriado ou não nos modos narrativos de acordo com as preconcepções poéticas e de estilo em vigor em cada período histórico – determinando, assim, o julgamento que separa as boas das más estórias.

Em resumo, o código narrativo pode ser entendido como as formas significantes que compõem a narrativa a partir de estruturas que se sobrepõem para formar um todo, materializando as pré-compreensões poéticas e de estilo consideradas válidas por um grupo social mais amplo em uma época histórica determinada – no nosso, caso, formado pelos jornalistas e seus valores de julgamento ao longo do século XX.

Os códigos padrões de narração, sob essa perspectiva, dizem respeito não apenas à montagem dos elementos necessários para se contar uma estória em cada período, inaugurando diferentes regimes históricos da forma da reportagem, mas também estão relacionados aos modos e estratégias a partir dos quais os jornalistas semantizam um acontecimento e constroem o efeito de realidade a partir de diferentes mecanismos discursivos.

A realidade, construída por meio dos códigos socialmente reconhecidos, é um efeito do discurso e, mais do que isso, está ancorada em regras sociais de representação. Ora, sob essa perspectiva, entender como os jornalistas configuravam o real a partir de diferentes códigos narrativos em épocas diversas também implica estar atento aos diferentes regimes do sensível atravessados pela reportagem no decorrer de sua trajetória nas revistas brasileiras do século XX.

O modelo teórico-metodológico levado a termo por este trabalho, portanto, está alicerçado no diálogo entre esses três autores que nos ajudaram a compreender o funcionamento da narrativa jornalística.

---

[119] A mudança em relação a outros escritos de Barthes aqui é evidente. Se, em seus primeiros trabalhos, a estrutura narrativa era comparada a um diagrama (no sentido de que todos os seus deslocamentos de sentido deveriam estar conectados em um todo coerente garantido pelos mecanismos de isotopia), nessa última fase, ele abandona essa metáfora, substituindo-a pela comparação com a partitura musical: tal como os sons de uma orquestra (que, embora organizados, obedecem a imperativos diversos), um texto também é formado por estruturas que obedecem a princípios variados.

Neste trabalho, procuramos demonstrar que, de fato, as articulações do sensível nas reportagens em revista mudaram bastante ao longo do século XX, remetendo à divisão em diferentes períodos, historicamente marcados, para as maneiras a partir das quais os jornalistas contam as suas estórias e estruturam os seus efeitos de real.

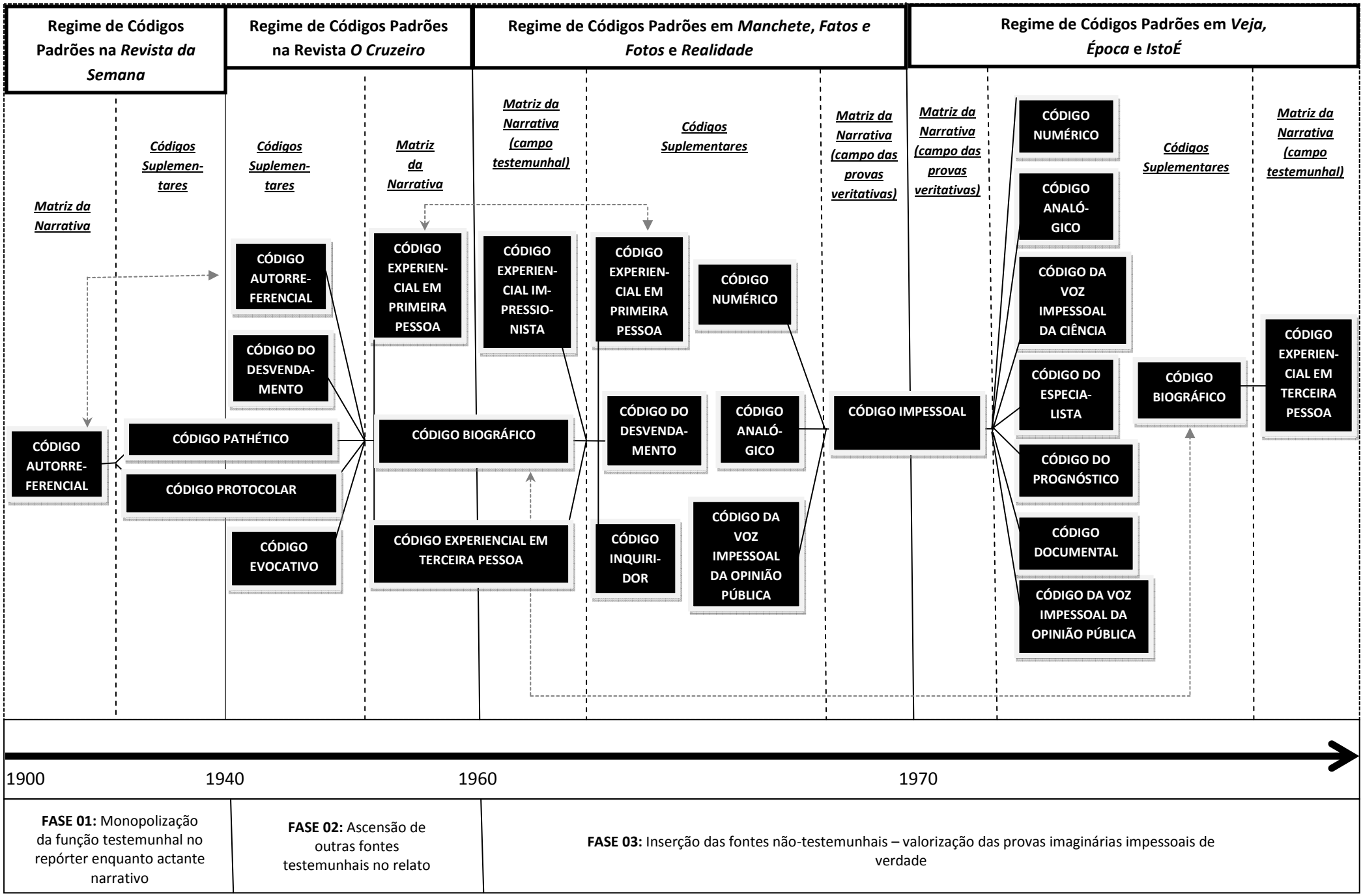
Para a delimitação dos códigos padrões de narração nas reportagens analisadas foram escolhidas três funções (invariantes do jornalismo) cuja expressão se dá por meio desses códigos. Os códigos padrões de narração funcionam, portanto, como elementos estéticos variantes que materializam essas funções – a saber, a função testemunhal, a função de novidade e a função de verdade. Foram recortados códigos que faziam remissão a uma dessas três funções com o objetivo de explicitar as mudanças nos engendramentos estéticos referentes a elas.

Ora, de fato, é possível perceber, no material analisado, que diferentes códigos padrões de narração materializaram essas funções, mostrando as suas rearticulações e reposicionamentos na narrativa jornalística no decorrer do século XX.

Neste trabalho, foi possível delimitar três fases históricas que correspondem a três diferentes regimes de escrita e semantização do acontecimento na reportagem em revista. A primeira delas, presente nas primeiras revistas do século XX e que se estende até a década de 1940, é marcada pela monopolização da função testemunhal no repórter enquanto actante narrativo, em uma matriz narrativa formada pelo código autorreferencial; a segunda, delimitada entre a década de 1940 e meados da década de 1960, caracteriza-se pela ascensão das fontes-testemunhais no relato e cuja matriz narrativa era formada por códigos experienciais (em primeira e em terceira pessoa) em conjunto com o código biográfico; a terceira, por fim, que se consolida no final da década de 1960 e se mantém até os dias atuais, é marcada pela inserção das fontes não-testemunhais no narrado e pela valorização das provas imaginárias de verdade (com códigos suplementares como o numérico, o analógico, o da voz impessoal da ciência, entre outros).

Todos esses regimes de narração mostram diferentes articulações do sensível na reportagem em revista do século XX, no Brasil, nos veículos estudados.

Essas fases são marcadas por códigos padrões de narração específicos que são a marca estética visível dessas relações em cada período histórico. É necessário detalharmos, resumidamente, cada uma dessas fases, desenhadas na figura a seguir:


Regime de Códigos Padrões na *Revista da Semana*
Regime de Códigos Padrões na Revista *O Cruzeiro*
Regime de Códigos Padrões em *Manchete*, *Fatos e Fotos* e *Realidade*
Regime de Códigos Padrões em *Veja*, *Época* e *IstoÉ*
Matriz da Narrativa
Códigos Suplementares
Códigos Suplementares
Matriz da Narrativa
Matriz da Narrativa (campo testemunhal)
Códigos Suplementares
Matriz da Narrativa (campo das provas veritativas)
Matriz da Narrativa (campo das provas veritativas)
Códigos Suplementares
Matriz da Narrativa (campo testemunhal)
CÓDIGO AUTORRE-FERENCIAL
CÓDIGO PATHÉTICO
CÓDIGO PROTOCOLAR
CÓDIGO AUTORRE-FERENCIAL
CÓDIGO DO DESVENDA-MENTO
CÓDIGO EVOCATIVO
CÓDIGO EXPERIEN-CIAL EM PRIMEIRA PESSOA
CÓDIGO BIOGRÁFICO
CÓDIGO EXPERIENCIAL EM TERCEIRA PESSOA
CÓDIGO EXPERIEN-CIAL IM-PRESSIO-NISTA
CÓDIGO EXPERIEN-CIAL EM PRIMEIRA PESSOA
CÓDIGO NUMÉRICO
CÓDIGO DO DESVENDA-MENTO
CÓDIGO ANALÓ-GICO
CÓDIGO INQUIRI-DOR
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA OPINIÃO PÚBLICA
CÓDIGO IMPESSOAL
CÓDIGO NUMÉRICO
CÓDIGO ANALÓ-GICO
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA CIÊNCIA
CÓDIGO DO ESPECIA-LISTA
CÓDIGO DO PROGNÓSTICO
CÓDIGO DOCUMENTAL
CÓDIGO DA VOZ IMPESSOAL DA OPINIÃO PÚBLICA
CÓDIGO BIOGRÁFICO
CÓDIGO EXPERIEN-CIAL EM TERCEIRA PESSOA
1900
1940
1960
1970
FASE 01: Monopolização da função testemunhal no repórter enquanto actante narrativo
FASE 02: Ascensão de outras fontes testemunhais no relato
FASE 03: Inserção das fontes não-testemunhais – valorização das provas imaginárias impessoais de verdade

De fato, é possível perceber em uma publicação como a *Revista da Semana* que a função testemunhal é o elemento central que serve como articulador da veracidade de seus relatos. Nessa revista, a estetização dessa função se dá, principalmente, a partir da evocação de um código padrão de narração que chamamos de código autorreferencial e que diz respeito à inserção de uma narrativa que detalha o trabalho do repórter, entrecruzando a narrativa principal (entendida como a narração do acontecimento que é objeto do relato). O código autorreferencial, portanto, instala uma narrativa *myse en abyme* nas matérias da *Revista da Semana*, calcada em um repórter que se narra fazendo uma reportagem.

Na *Revista da Semana*, como procuramos mostrar, o uso do código autorreferencial parece ter uma função bastante específica na reportagem: uma vez que essa era apenas um dos gêneros presentes na revista, o uso frequente do código autorreferencial diz respeito ao reforço de uma competência genérica (no sentido de *gênero do discurso*) no leitor. Em outros termos, está vinculada à explicitação de que, diante de todos os outros textos que formavam a revista, aquele em específico deveria ser entendido enquanto uma reportagem e, portanto, deveria ser lido de acordo com esse horizonte de expectativas.

Os outros códigos padrões de narração presentes na *Revista da Semana* também reforçam essa presença ostensiva do repórter (como actante narrativo) no relato. Através dos códigos pathético e protocolar é possível observar um repórter que se intromete a todo o momento no relato com as suas impressões e se assume como um observador-câmera da situação narrada, reforçando a sua presença no local do fato.

É pelo engendramento desses códigos padrões de narração que podemos dizer que, nos relatos da *Revista da Semana*, o repórter funcionava como um actante que não apenas organizava o espaço textual, mas sim, que monopolizava a função testemunhal como prova de verdade imaginária. Nas reportagens da *Revista da Semana*, era o repórter o actante narrativo central que fornecia o lastro de veracidade do relato; era ele quem assumia o papel do fiador que supostamente garantiria não apenas que o acontecimento aconteceu, mas que ele se processou daquela maneira específica já que ele o viu. A sua própria corporalidade garantiria o cumprimento dessa promessa.

Esse regime narrativo será modificado a partir da adoção de outros códigos padrões de narração pelas revistas da década de 1940, especialmente *O Cruzeiro*, que inaugura a segunda fase dos regimes de reportagem no jornalismo de revista.

A figura do repórter, enquanto actante narrativo, é ainda mais importante em *O Cruzeiro* do que na *Revista da Semana*. A partir da adoção do código experiencial em primeira pessoa, a reportagem é estetizada como algo além da mera narração de um fato: ela é o relato da vivência de um jornalista em relação ao assunto noticiado. Aqui, temos o auge do alicerçamento da função testemunhal no repórter: a sua presença no acontecimento é o que garante a veracidade do relatado, engendrando uma coincidência completa entre a função testemunhal e a função de verdade no texto.

A questão que se impõe, contudo, é a de que, apesar dessa postura participante do repórter na narrativa, há um outro movimento de escrita que impõe uma contenção na figura heroica do jornalista: a partir desse momento, é possível observar a participação mais ativa de outros actantes narrativos testemunhais no relato.

Uma das particularidades da *Revista da Semana* estava no fato de que, embora houvesse uma variedade de personagens na narrativa e outras vozes pudessem ser ouvidas no relato, esses personagens não poderiam ser chamados propriamente de testemunhas. Em primeiro lugar, esses personagens não eram "biografizados" (eles eram apresentados ao público como se eles já fossem demasiadamente conhecidos para disporem de maiores apresentações por parte da narrativa). Além disso, a fala deles não possuía uma independência em relação à fala do repórter: era o próprio jornalista quem dizia o que esses outros personagens estariam dizendo.

Com a passagem para o primeiro plano do relato dos códigos biográficos e do código experiencial em terceira pessoa, em revistas como *O Cruzeiro*, há a divisão da função testemunhal entre o repórter e a fonte. Mesmo diante das mudanças narrativas que o jornalismo de revista irá sofrer posteriormente em suas estruturas formativas, esses códigos permanecerão centrais no relato, de forma que, com o tempo, é possível observar um fortalecimento de sua presença nas estórias contadas.

De fato, a terceira fase dos regimes de reportagem em revista (presente em revistas como *Manchete* e *Fatos e Fotos* e, de forma mais acentuada e marcada por uma radicalização do processo em *Veja*, *Época* e *IstoÉ*) é caracterizada pela queda da figura do repórter enquanto actante narrativo central da função testemunhal. O narrador se torna uma entidade impessoal a partir de um mecanismo de apagamento dos signos que remetem à sua subjetividade e aos seus aspectos emocionais.

Também é possível perceber que há a ascensão ao primeiro plano da narrativa de provas imaginárias de verdade (a partir de códigos padrões de narração como o código

numérico e o código analógico, por exemplo) que estão completamente desvinculadas da função testemunhal. A partir de agora, o que sustenta os regimes de verdade no jornalismo de revista não é mais apenas a corporalidade de uma testemunha que atesta que o fato aconteceu de tal ou qual maneira (embora as fontes-testemunhais ainda ocupem um lugar de centralidade na narrativa). É necessário alicerçar as provas de verdade em elementos externos ao acontecimento – elementos estes quantificáveis e comprováveis a partir de outros mecanismos de legitimação que não o testemunho.

Esse processo já estava em curso nas revistas publicadas durante a década de 1960 – que podem ser consideradas como publicações de transição entre dois regimes históricos da narrativa da reportagem em revista. No final da década, contudo, com o fortalecimento do modelo trazido pelo jornalismo interpretativo, é possível perceber uma ênfase ainda maior nas provas de verdade externas ao testemunho nas narrativas.

É nesse período, por exemplo, que podemos perceber a inserção mais ostensiva de fontes não testemunhais (especialistas) nos assuntos narrados, a remissão mais frequente a dados científicos e a documentos oficiais de origens diversas. A frequência com que a remissão a esses elementos é feita indica que não se trata apenas de recursos retóricos postos a serviço da reportagem – mais do que isso, a constante evocação indica que essas são técnicas de redação que passam a ser consideradas obrigatórias na escrita das reportagens, elementos que determinam não apenas como uma reportagem deve ser feita, mas que indicam qual é a forma (imaginariamente) considerada mais correta para se contar uma boa estória.

A própria noção acerca de qual deveria ser a função de uma reportagem em uma revista é bastante diferente nesse período se comparada aos textos das revistas do início do século XX. A presença desses códigos padrões de narração demonstra que a narrativa da reportagem deixou de enfatizar a duração, para se alicerçar sobre a tradução do significado de um acontecimento.

Embora cada uma dessas fases tenha prevalência no período histórico citado, é necessário destacar que a mudança nos códigos padrões de narração não é linear, contínua ou homogênea. Imbricada nos mecanismos de atribuição de valores socialmente reconhecidos e das práticas profissionais coletivamente validadas, ela está sujeita mesmo a negociações de diversas ordens e, portanto, a períodos de avanços e de retrocessos que não são ininterruptos e nem livre de conflitos.

Mesmo atualmente, é possível observar uma série de críticas em relação ao modelo de jornalismo praticado pelas revistas informativas semanais de maior tiragem – o que poderá levar a reengendramentos de suas formas narrativas no futuro. As definições acerca do papel social do jornalismo se desenvolvem em um terreno de disputas constantes que envolvem atores diversos e isso se reflete nas determinações acerca do que é desejável em termos narrativos.

Também é necessário destacar que nenhum desses três regimes de narração implica, necessariamente, em um melhor ou em um pior tipo de reportagem ou de cobertura jornalística (questão esta que, aliás, não é sequer posta quando a discussão se desenvolve em termos de códigos padrões de narração). Trata-se apenas de modelos distintos de reportagens e de valores que apenas podem ser julgados a partir da constituição de cada época histórica, sob a pena de recairmos em anacronismos.

Em relação a esses três momentos, aliás, (que marcam modos distintos de narração da reportagem nas revistas estudadas) é possível alinhavar, ainda, a demarcação de duas fases históricas bem distintas em relação aos regimes imaginários de verdade ou, mais corretamente, às estratégias discursivas que são alinhavadas para a obtenção de um efeito de referencialidade para o narrado e que são articuladas a partir de técnicas de redação (códigos padrões).

Conforme tentamos mostrar neste trabalho, nos primeiros anos do século XX até meados da década de 1960, é possível dizer que havia uma correspondência entre a função testemunhal e a função de verdade nas estórias contadas pela imprensa. Posteriormente, especialmente a partir dos anos 70, é possível ver um reengendramento da função de verdade no jornalismo, a partir do qual a função testemunhal é confrontada, na narrativa, com outras provas de verdade exteriores ao relato. Se, em um primeiro momento, era a testemunha quem fornecia o lastro de veracidade central da estória, é possível observar, no segundo período, a desfuncionalização da testemunha na narrativa (já que o seu testemunho é provado por elementos exteriores a ele e, portanto, o testemunho já não se confirma enquanto testemunho) e o alicerçamento de outras provas de verdade impessoais como lastro de veracidade do relato.

É necessário enfatizar, no entanto, duas questões. A primeira delas diz respeito ao fato de que nenhuma dessas fases representa uma maior objetividade no relato jornalístico. Se, de fato, como coloca Goulart (2007, p. 10), “a mítica da objetividade – imposta pelos padrões redacionais e editoriais – é fundamental para dar ao campo lugar

autônomo e reconhecido, construindo o jornalismo como (...) atividade capaz de decifrar o mundo para o leitor", é necessário enfatizar que, mesmo em seus períodos pré-profissionalização, o jornalismo já se alicerçava em modelos calcados em provas imaginárias de verdade, mesmo que essas fossem diferentes das evocadas nas reportagens escritas atualmente. Era a função social do testemunho que prometia cumprir a promessa imaginária de verdade do jornalismo nos primeiros tempos da reportagem em revista.

Ambas representam apenas modos diferentes de se contar uma estória, com valorações que são socialmente estabelecidas. A partir do estudo dos códigos padrões de narração é possível entrever que as próprias provas imaginárias de verdade no jornalismo mudaram ao longo do tempo, o que não implica na assunção de que a época pré-profissionalização não se calcasse em seus próprios modelos de objetividade e veracidade.

Outra questão que necessita ser posta é a de que muitos autores têm atribuído aos periódicos publicados no período pré-profissionalização do jornalismo (que se estende até aproximadamente a década de 1950) um espaço onde o estilo pessoal de cada autor se impunha sobre um conjunto de regras que, mais tarde, formaria a atividade jornalística, como se estivéssemos diante de um período narrativamente mais livre, que fornecia aos jornalistas uma possibilidade de experimentação de estilos. Muito embora isso se comprove em relação aos artigos opinativos, é possível observar, a partir do estudo dos códigos padrões de narração nas revistas brasileiras estudadas, que havia sim um conjunto de regras que fornecia os modos desejáveis de se contar uma boa história na reportagem – mesmo que ele fosse diferente dos padrões utilizados posteriormente pela imprensa.

As diferentes matrizes de verdade presumida e os diferentes códigos de narração assumidos pelo jornalismo tornam possível o alinhavamento de uma história da narrativa da reportagem em revista. E explicitam também o funcionamento do jornalismo como uma instituição linguística.

9.1. O jornalismo como instituição linguística:

Em seu livro *A preparação do Romance*, a partir de um estudo de Mallarmé, Barthes (2006, p. 337), contrapunha a língua coloquial a "um bloco de línguas faladas (rádio, TV) ou escritas (imprensa, escrita científica, escrita literária)" que eram

caracterizadas, essencialmente, “pelo firme recurso ao código”, para além do código da própria língua. Ele aponta três características para essa língua (que Mallarmé chamava de Reportagem Universal). A primeira delas é o fato de que ela deveria ser considerada supostamente imediata, espontânea e universal (articulada, portanto, por essa ilusão): “a linguagem deve ser apenas o instrumento de um conteúdo mental ou dramático”, ou seja, “ela se oferece como natural”. Em outros termos, essas linguagens “não se oferecem como escrituras, mas somente como supostas transparências a serviço do pensamento”. Uma outra característica é que ela não comporta uma origem, o que, como consequência engendra, por fim, a sua terceira característica, que é a de que “ela não se origina no corpo de quem escreve (ou lê); ela é, pois, uma língua não-individual, que não exige ser assumida por um nome” (BARTHES, 2006, p. 338).

A articulação dos códigos para a composição da narrativa na reportagem jornalística é dessa ordem – de uma linguagem própria que se sobrepõe ao código da língua – e que, dessa forma, está relacionado a um determinado arranjo textual específico (que se oferece ilusoriamente como natural e é não-individual) que faz com que algumas produções possam ser classificadas como “reportagens” em revista e outras não.

Embora a reportagem jornalística se apresente ao leitor como um mero relato universal e genérico de um mundo exterior, ela não é senão o efeito de uma técnica bastante específica de narração, um modo de mobilização de um conjunto de pressupostos que não tem uma origem específica no corpo de um autor, mas sim, nos pressupostos compartilhados por um grupo profissional acerca do que significa contar uma boa estória (ou uma estória propriamente jornalística).

É esse gesto de separação do discurso não especializado, aliás, que credencia o jornalismo a dizer algo em nome de uma suposta realidade. É justamente por estar credenciado por seus critérios próprios de verificabilidade e seus procedimentos técnicos de apuração e de escrita que o jornalismo é autorizado (imaginariamente) a falar em nome de um real.

Na qualidade de um acordo que se desdobra sobre si mesmo e está sujeito a constantes renegociações, trata-se de uma construção linguageira em constante movimentação, de forma que os próprios termos que definem uma reportagem (o seu conjunto de códigos padrões de narração articulados) mudam de tempos em tempos.

Uma vez que os relatos realistas sobre o mundo não tem relação alguma com a realidade, mas sim, não são mais do que manifestações de sistemas de códigos coletivamente compartilhados (BARTHES, 1992), em sua história, o jornalismo já conheceu diferentes articulações desses sistemas de códigos que estruturam as narrativas referenciais, semantizam o acontecimento, asseguram-lhe um determinado arranjo do sensível e lhe garantem um efeito de veracidade.

Entender o jornalismo sob essa perspectiva implica não apenas uma outra visada acerca da história da imprensa em revista, mas também um reposicionamento dos próprios modos como alguns estudos tradicionais sobre o jornalismo tem pensado a produção noticiosa.

Nelson Traquina (2005a), em um dos livros didáticos mais utilizados atualmente nas escolas de jornalismo, utiliza como critério de divisão entre as principais teorias do jornalismo existentes os diversos modos a partir dos quais cada uma delas tenta responder a pergunta "por que as notícias são como são?".

Trata-se de um critério distintivo interessante na medida em que permite entrever questões da seguinte ordem: para as teorias que seguiam as vertentes da psicologia social que desembocaram na ideia do *gatekeeper*, as notícias são como são porque os jornalistas assim as determinam; para as teorias de vertente funcionalistas, as notícias se apresentam dessa maneira por culpa de certa organização industrial, que faz com que as notícias sejam como são porque as organizações jornalísticas assim a determinam. Para as teorias com uma vertente política-ideológica (ligadas, por exemplo, a autores como Herman e Chomsky) as notícias são como são porque os interesses políticos, ideológicos e econômicos assim as configuram e moldam; e, por fim, para as vertentes de caráter etnometodológica e interacionista (a qual o próprio Traquina se filia e que originou teorias como a do *newsmaking* e a dos valores-notícia), as notícias são como são devido a uma rotina industrial e a um modo específico a partir do qual os jornalistas compartilham determinados óculos a partir dos quais eles veem a realidade – de forma que "as notícias são o resultado de um processo de produção, definido como a percepção, seleção e transformação de uma matéria-prima (os acontecimentos) num produto (as notícias)" (TRAQUINA, 2005a, p. 180).

Embora essa divisão seja um tanto esquemática, não é difícil encontrar, em grande parte dos estudos sobre jornalismo, a filiação a uma dessas grandes chaves explicativas acerca do processo de produção de notícias.

Em nenhuma dessas vertentes, contudo, é o *código narrativo* que toma o primeiro plano das análises. Para nenhuma delas, as notícias são como são porque códigos padrões de narração de um determinado tempo histórico assim as determinam. Em resumo, todas essas vertentes colocam a primazia ou do lado do "lugar social" ou no aspecto da "prática", se preferirmos os termos do tripé certeauniano, da atividade jornalística, relegando à "escrita" um estatuto menos importante ou subsidiário dos outros dois – e não como um sistema em que os três elementos do tripé se sobredeterminam.

Enfatizar a noção de que a reportagem se articula como um sistema de códigos socialmente reconhecido significa assumir que a escrita jornalística está desde sempre limitada por mecanismos internos de legitimação que estão postos na própria articulação da sua escrita enquanto gênero de discurso e que, portanto, o conjunto articulado dos códigos padrões de narração também determina por que as notícias são como são.

Mover-se fora das linhas regidas pelos regimes de narração de um determinado tempo histórico tem como implicação a descaracterização da própria produção textual enquanto uma reportagem, afetando a própria legitimidade em torno do narrado. Se, em si, os códigos não são suficientes para garantir a verdade daquilo que se diz, é notável, contudo, o fato de que os códigos são fatores comprometidos na construção das matrizes de verdade presumida das reportagens e, por implicação, importantes na construção do reconhecimento genérico do narrado e na construção da legitimidade social da atividade jornalística.

Muito embora atualmente as reportagens em primeira pessoa tenham voltado a aparecer com uma maior frequência nas revistas informativas, por exemplo – o que pode indicar, de maneira muito superficial e preliminar, novos engendramentos dos modos de narração jornalísticos que podem se confirmar ou não no futuro -, nota-se que essas falas nunca vêm isentas dos demais códigos que caracterizam a reportagem tal como a concebemos hoje. Sem o acompanhamento dos demais códigos que formam a matriz de verdade presumida da reportagem em revista, esses textos se inserem fora da reportagem enquanto gênero do discurso: eles são depoimentos, testemunhos, declarações; e não reportagens. Pertencerão a outros gêneros do discurso, com outras matrizes de verdade presumida que não são mais àquelas do jornalismo (muito embora tenham sido articuladoras da produção noticiosa durante um grande período, correspondente a quase metade do século XX).

Colocar os códigos padrões de narração em primeiro plano da chave explicativa da questão “por que as notícias são como são” significa assumir, também, como Barthes (1988, p. 66), que, em uma reportagem, “é a linguagem que fala, não o autor”, de forma que “escrever é, através de uma impessoalidade prévia (...) atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’”.

Se seguirmos a linha barthesiana, é necessário assumir que “escrever não pode mais designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de ‘pintura’ (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo que os linguistas (...) chamam de performativo”, ou seja, uma forma verbal “na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere” (BARTHES, 1988, p. 68). E assim:

> o escritor moderno, tendo enterrado o Autor, não pôde mais acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para a sua paixão, e que, consequentemente, fazendo da necessidade lei, deve acentuar esse atraso e ‘trabalhar’ indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a mão, destacada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem — ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria língua, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem (BARTHES, 1988, p. 69).

Ao escrever o seu texto, o jornalista apenas se move em um sistema de textos já escritos, que o antecedem e o posicionam em um determinado grupo profissional; ele se move em “um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura”. E, assim, o jornalista “só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariarem-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas” (BARTHES, 1988, p. 69).

O próprio jornalismo, sob essa perspectiva, não pode ser definido tomando-se como parâmetros apenas um determinado modo de organização empresarial, uma determinada postura ética ou um conjunto de valores partilhados: ele é tudo isso, mas é também um determinado domínio de um conjunto de técnicas de escrita, um domínio sobre um conjunto de códigos padrões de narração que determinam, em grande parte, o que é uma reportagem.

Se parafrasearmos Hayden White (1999, p. I), o jornalismo não é apenas uma produção simbólica genérica. Ele é, antes de tudo, certo tipo de relacionamento que

mantemos com o presente *mediado por um tipo distintivo de discurso escrito*[120] - discurso este que segue um padrão formal específico e historicamente marcado.

Nesses termos, o jornalismo é mesmo uma *instituição linguística*, na medida em que, para ser considerada jornalística, uma estória tem que seguir determinados padrões de narração: uma estória verdadeira para o jornalismo é uma estória que passou pelos métodos jornalísticos de apuração validados e pelos modos propriamente jornalísticos de narração (dois movimentos que são sempre executados em um mesmo golpe, uma vez que estão interconectados e são sobredeterminantes).

As diversas abordagens sobre as possibilidades de montagem das narrativas, muitas vezes debitárias da própria análise estrutural, ao entender o ato de contar estórias como uma ação universal, frequentemente a tomaram não como "um código entre outros que uma determinada cultura pode utilizar para dotar a experiência humana de sentido", mas sim, "como um meta-código, um universal humano, na base do qual as mensagens transculturais sobre a natureza de uma realidade compartilhada pudessem ser transmitidas" (WHITE, 1987, p. 11), ignorando, com isso, o fato de que determinadas práticas sociais, como o jornalismo, constroem suas estruturações narrativas próprias (ligadas a um campo de *expertise* técnica) assim como um modo específico de contar as suas estórias.

É esse *saber narrar* próprio da prática que constrói um dos campos específicos de ação do jornalista em relação a outros profissionais da palavra, outorgando a esse profissional certa autoridade (acompanhada de uma outorga de exclusividade) em seu ofício.

Da mesma forma que certos grupos controlam um determinado vocabulário como forma de assegurar uma determinada *expertise* técnica sobre certos assuntos, há também o controle de um saber narrar, que garante a um grupo profissional um lugar próprio (e a ser protegido) no conjunto das práticas simbólicas.

Neste trabalho, tentamos mostrar, justamente, quais são essas estruturações e modos próprios que os jornalistas tentaram utilizar, no decorrer da história da reportagem em revista no século XX, para contar as suas estórias, bem como os elementos que determinavam a partilha entre as estórias validadas ou não pelo grupo profissional mais amplo.

---

[120] No original "'History' is not only an object we can study, it is also and even primarily a certain kind of relationship to 'the past' mediated by a distinctive kind of written discourse".

E isso tem como implicação a assunção de que o conteúdo da reportagem jornalística não pode ser distinguido da sua forma discursiva, uma vez que esta lhe molda a feitura – de forma que é impossível distinguir de forma clara a sua forma discursiva e o seu conteúdo interpretativo.

O jornalismo, sob essa perspectiva, é muito menos um modelo ou uma mera representação dos acontecimentos do tempo presente, mas sim, sob o ponto de vista dos códigos padrões de narração, uma *complexa estrutura narrativa construída especificamente com o objetivo de mostrar uma parte desse presente* (WHITE, 1999, p. 6) – uma escrita artificial construída e balizada por um grupo profissional com seus próprios parâmetros de validação e limitada por um conjunto de regras implicadas nesse grupo profissional.

O conjunto de códigos padrões de narração (e suas possíveis combinações) ligado a uma época histórica delimita (se não completamente, ao menos aspectos bastante relevantes) estruturações linguísticas especificamente jornalísticas de se escrever sobre o mundo. Eles delimitam, em um nível narrativo, as estruturações (ou urdiduras) propriamente jornalísticas de como uma estória deve ser contada.

E mais do que isso: delimitam também o que esse discurso não conta. Ao espaço narrativo construído pelos códigos padrões de narração correspondem igualmente os pontos cegos desse discurso, as fontes não buscadas, as estratégias não utilizadas, os dados não postos em questão.

A partir dos códigos padrões de narração utilizados pelo jornalismo em revista em uma determinada época histórica há não só a limitação do que pode ou não ser escrito, como também uma restrição das possibilidades de argumentação e das técnicas retóricas utilizadas. Há a restrição, inclusive, dos elementos que serão buscados, pelo jornalista, para a tessitura de sua reportagem durante a sua apuração, uma vez que a sua própria ação investigativa é pautada por um campo de expectativas que pré-moldam os elementos que são obrigatórios e os que são facultativos na hora da escrita.

Trata-se de um imperativo posto, aliás, no próprio cerne de sua condição enquanto atividade simbólica calcada na narrativa. Desde a definição clássica de Gérard Genette (1976), a narrativa é posta como certo tipo de discurso caracterizado por uma série de exclusões e condições restritivas – o que, de uma maneira geral, implica no fato de que nunca uma narrativa é exaustiva, nunca se pode contar tudo.

As narrativas jornalísticas, portanto, sob o ponto de vista dos códigos padronizados de narração, *desenham um campo de possibilidades de escrita*. Eles desenham os modos técnicos a partir dos quais os jornalistas são autorizados a contar sobre o mundo – e desenham também o campo do fora ou das impossibilidades implicadas na própria forma da narrativa.

Se narrar tudo é, por princípio, uma impossibilidade da própria linguagem, os códigos padronizados de narração desenham esse campo do que é possível narrar, do que se pode dizer e do está fora do enquadramento do visível, marcando a partilha entre aquilo que se constitui como um elemento de apuração a ser buscado (porque obrigatório segundo as regras tácitas do jogo profissional) e aquilo que pode ser ignorado ou tomado como mero enfeite.

Em um texto para o Observatório da Imprensa, o jornalista Lúcio Flávio Pinto trata dessa questão em termos bem práticos. Para ele, "a cabeça de um jornalista, como de outros profissionais que lidam com a dinâmica dos acontecimentos, funciona em duplo movimento. Enquanto capta informações precisa ordená-las, selecionando o que merece destaque e organizando o futuro texto que ainda irá escrever". E assim, "um bom repórter chega à redação com sua matéria já concebida. Ao começar a redigir, seus desafios são abrir bem o texto, com dois ou três parágrafos fortes, que atraiam e mantenham a atenção do leitor, e um final que deixe um gosto de quero mais, de disposição do leitor para o que virá no dia seguinte, na suíte da matéria inaugural" (PINTO, 20/11/2012).

O campo das possibilidades de escrita, portanto, já está dado pelo conjunto de códigos de narração que se tornam padrões em determinados períodos – mesmo que seja um campo de escrita movediço e em constante mudança.

E, nesse sentido, a configuração estética posta em operação pela narrativa jornalística (em seu conjunto de códigos padrões de narração) não é senão também uma determinada configuração política de mundo – no sentido já posto por Rancière de uma operacionalização do sensível. "Estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos", de forma que "na imaginação das comunidades há sempre esse jogo, essa oscilação entre a representação jurídica e uma representação estética" (RANCIÈRE, 2009, p. 20).

Dentro desse campo, há ainda uma segunda implicação posta no fato de que o jornalismo é como é porque assim os seus códigos padronizados de narração o determinam: a explicitação de que a narrativa jornalística tem um caráter figurativo.

Se retomarmos os termos de White (1999), o jornalismo não apenas não se apresenta como uma correspondência ou uma representação linguageira de uma imagem ou modelo de coisas que acontecem em um universo extratextual, como também ele pode ser visto como uma estruturação discursiva própria e específica de uma prática (uma linguagem ou um tipo de narrativa especificamente jornalística) que "interfere na nossa percepção de seu suposto referente, mesmo quando fixa a nossa atenção nele ou tenta iluminá-lo" (WHITE, 1999, p. 6).

Ao retomar uma perspectiva ricoeuriana, os textos referenciais, se tomados sob a perspectiva de White (1999), estão relacionados ao seu referente da mesma forma que o veículo da metáfora está relacionado ao seu teor: sempre através de uma reconfiguração do discurso através de um trabalho de reconstrução a partir da narrativa.

Se definirmos a metáfora, como o faz Ricoeur (2000, p. 60), como dentre as figuras retóricas, "aquela em que a semelhança serve de razão para substituir uma palavra figurativa a uma palavra literal, perdida ou ausente", o autor irá defender que "ao tomarmos em consideração os valores lexicais das palavras numa enunciação metafórica, só podemos fazer sentido, isto é, só podemos salvar toda a enunciação submetendo as palavras em questão a uma espécie de trabalho de sentido (...) graças à qual a enunciação começa a fazer sentido" – trabalho de sentido este que, em uma extensão de seus postulados, pode ser aplicado ao próprio trabalho de *fazer sentido* implicado na estruturação da narrativa.

Uma vez que "a metáfora assemelha-se mais à resolução de um enigma do que a uma associação simples baseada na semelhança", ou seja, "é constituída pela resolução de uma dissonância semântica", Ricoeur irá aproximar esse processo dos mecanismos mais gerais de estruturação narrativa na medida em que ambos só dizem algo da realidade ao recriá-las em uma nova dimensão de sentidos para a realidade que é construída na e pela linguagem.

E, assim, "não devemos chamar de metáforas insistentes (...) às metáforas que devem o seu privilégio de revelar aquilo a que as coisas se assemelham à sua organização em enredos e níveis hierárquicos?" (RICOEUR, 2000, p. 80).

O discurso referencial, sob essa perspectiva, pode ser lido como um tipo de metáfora estendida – na medida em que não pertence apenas ao domínio do discurso técnico, mas possui também certo caráter figurativo. Para White (1999, p. 7), os discursos referenciais tem sempre um caráter, ao mesmo tempo, "*intra e extra-referencial*", na medida em que não podem ser analisados somente por fatores ideológicos ou ligados ao contexto de produção extratextual, mas que devem levar em consideração os efeitos que são produzidos *na* e *pela* linguagem.

Os discursos referenciais, portanto, são "um tipo especial de uso da linguagem que, assim como o discurso metafórico, a linguagem simbólica e a representação alegórica, sempre significam mais do que eles literalmente dizem (...) e revelam algo do mundo somente ao preço do ocultamento de alguma outra coisa" (WHITE, 1999, p. 7).

Entre o trabalho de pesquisa e apuração que envolve o trabalho jornalístico e o resultado final materializado em um texto de reportagem, há uma série de operações que reforçam esse caráter figurativo da linguagem jornalística[121]. Entre elas, as que possuem implicação na articulação dos códigos padrões de narração, estão postas no próprio processo que White irá denominar "urdidura de enredo" (*emplotment*) e que implica na transformação dos fatos coletados na pesquisa em representações postas de acordo com uma organização que a caracteriza enquanto uma estória propriamente dita, que possua começo, meio, fim, bem como fases determinadas e um sentido dado pelas relações silogísticas estabelecidas entre os termos.

Nesse aspecto, as estórias contadas pelos jornalistas são figurativas, em um primeiro aspecto, porque "enquanto os eventos acontecem no tempo, os códigos cronológicos utilizados para ordená-los em unidades temporais específicas são culturalmente demarcados, não naturais" – e, nesse sentido, para White, o ato de articular a urdidura de enredo é sempre uma ação muito mais poética do que propriamente científica, na medida em que pressupõe esse tipo de mediação: "os eventos podem ser dados, mas as suas funções enquanto elementos de uma estória são impostas sobre eles – por técnicas discursivas que são mais tropológicas do que lógicas por natureza" (WHITE, 1999, p. 9).

[121] Muitos desses processos são analisados, ao longo da obra de Hayden White, para descrever as operações em jogo na escrita da história. Muitos deles, contudo, podem ser facilmente transpostos e adaptados para a escrita da reportagem, na medida em que ambas pertencem ao domínio mais amplo dos discursos referenciais.

Em outros termos, a linguagem jornalística é sempre uma linguagem figurativa porque faz submeter a representação do mundo a um trabalho de sentido ligado à linguagem dos jornalistas – ao seu arranjo específico dos fatos e a sua maneira própria de contar as estórias, posto em um campo já pré-arranjado.

Em um segundo aspecto, o próprio processo que envolve a transformação de uma crônica (como sequência cronológica de eventos) em uma estória (estrutura organizada por relações silogísticas) requer uma *escolha entre as diversas estruturas de enredo disponibilizadas pela tradição cultural para se contar uma estória*.

Ora, os códigos padrões de narração, tomados sob essa perspectiva, indicam justamente quais eram os sistemas de enredo disponíveis aos jornalistas e sancionados culturalmente em cada época histórica para a articulação das reportagens. Eles fornecem um conjunto de postulados, um sistema possível, as formas balizadas de construção da notícia.

As diferentes articulações dessas possibilidades, tanto em seu aspecto sincrônico (as diferentes combinatórias possíveis dos códigos padrões de narração) quanto no sentido diacrônico (a mudança histórica nos regimes de narração), justificam a ideia de que sempre estamos diante de "jornalismos" (no plural) e não de uma única produção simbólica a que se possa chamar jornalismo.

Todas as estórias contadas pelos jornalistas tem que estar, necessariamente, submetidas a alguma dessas estruturas de enredo sancionadas pela cultura de um grupo profissional para que possa ser considerada jornalística e reivindicar a sua parcela de diálogo com um suposto verdadeiro.

"As estórias são sempre contadas ou escritas, não encontradas", como nos lembra White (1999, p. 9) e, por serem contadas, não estando na esfera do vivido, há sempre uma contradição latente na expressão "história real", na medida em que todas as estórias contadas sempre se estruturam como ficções da linguagem.

Se tomarmos como válida a ideia de que o jornalismo só pode dizer algo do mundo se posto sob a égide das formas validadas e ligadas a uma expertise técnica de se contar sobre ele, podemos retomar a ideia posta por Wystan H. Auden: "eis uma máquina de linguagem. Como ela funciona?" (*apud* COMPAGNON, 2012, p. 224). Ao menos no nível narrativo, são os códigos padrões de narração que, no jornalismo, irão fornecer as metarregras de seu funcionamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Claudio. *A regra do jogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABREU, Alzira Alves de. "Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa nos anos 50". *In* ABREU, Alzira Alves de (org.). *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: FGV, 1996a.

ABREU, Alzira Alves de. "Os anjos e demônios da revista *Veja*. Um discurso sobre a censura". Texto apresentado ao *VII Encontro Regional de História*. Rio de Janeiro: ANPUH, 07 a 11 de outubro de 1996b.

ACCIOLY NETTO, Antônio. *O Império de Papel: os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulina. 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *O Sacramento da Linguagem: arqueologia do juramento.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ALLEN, Graham. *Roland Barthes.* Nova York: Routledge, 2003.

AMARAL, Luiz. *Técnica de jornal e periódico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

AMARAL, Márcia Franz. "O enquadramento nas catástrofes: da interpelação da experiência ao relato da emoção". *Contracampo,* n. 22, Fevereiro de 2011, p. 65-82.

AMARO, Vanessa Fernandes. "Vivendo na pele do outro: A observação participante para desvendar a favela da Rocinha, no Brasil". *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, Covilhã, 2004. Disponível em http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaro-vanessa-pele-outro.html. Acesso em 06/01/2011.

ANTELO, Raúl. "As Revistas Literárias Brasileiras". *Boletim de Pesquisa NELIC*, v. 1, n. 2, 1997.

ARAGÃO, Georgy Pontes Vieira de. *Meios de Comunicação como construtores de uma imagem pública: Juscelino Kubitschek através das revistas Manchete e O Cruzeiro*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: CEDOC, 2006.

ARAÚJO, Inês Lacerda de. *Do Signo ao Discurso*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Rideel, 2007.

BARBERO, Jesús Martín. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

BARBOSA, Marialva. "*O Cruzeiro*: uma revista síntese de uma época da história da imprensa brasileira". *Ciberlegenda,* v. 01, n. 07, 2002, p. 1-15.

BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Editions du Seuil, 1964.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1975.

BARTHES, Roland. "Introdução à Análise Estrutural da Narrativa". *In Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. *El Grado Cero de la Escritura.* Madrid: Siglo XXI Editores, 1997.

BARTHES, Roland. *Aula.* São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso ao Collége de France (1979-1980).* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BELTRÃO, Luiz. *A imprensa informativa*. São Paulo: Folco Masucci, 1969.

BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo interpretativo: filosofia e técnica*. Porto Alegre: Sulina, 1976.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral*. Belo Horizonte: Pontes, 1991.

BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. London: George Allen, 1929.

BLOCH, Arnaldo. *Os Irmãos Karamabloch: ascensão e queda de um império*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOAS, Sergio Villas. *Biografias e Biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre Televisão.* Lisboa: Celta, 1997.

BOURDIEU, Pierre. "A Ilusão Biográfica". *In* FERREIRA, Marieta e AMADO, Janaína. *Usos e Abusos da História Oral.* Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BREMOND, Claude. “A Lógica dos Possíveis Narrativos”. *In Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

BRETON, Philippe. *A Argumentação na Comunicação*. Bauru: EDUSC, 1999.

BUCCI, Eugênio. *Televisão-Objeto: a crítica e suas questões de método*. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2002.

BUCHER, Cornelius. *Three Models on a Rocking Horse: a comparative study in narratology*. Tubinger: Narr, 1990.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. *Imprensa Feminina*. São Paulo: Ática, 1986.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. “Fotografia e Jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real”. *Líbero*, ano X, n. 20, 2007, p. 103-112.

BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. *Mulher de papel: a representação da mulher pela imprensa feminina brasileira*. São Paulo: Summus, 2009.

CÂMARA, Joaquim Mattoso. *Estrutura de língua portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1984.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. “Manifestação de recursos poéticos em dois filmes do Cinema Novo”. *Rumores*, ano 1, n. 01, Julho-Dezembro de 2007.

CAPRINO, Mônica. “Questão de estilo: o texto jornalístico e os manuais de redação”. *Comunicação & Sociedade*, ano 23, n. 37, 2002, p. 105-123.

CARNEVALLI, Maria Alice. *Indispensável é o leitor: o novo papel das revistas semanais de informação no Brasil*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2003.

CASADEI, Eliza Bachega. *Jornalismo e Ressignificação do Passado: os fatos históricos nas notícias de hoje.* Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2010.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

CASTRO, Sílvio Rogério Rocha de. “História da Fotografia Impressa: produção e leitura da imagem fotográfica jornalística”. *Cambiassu*, v. XVII, n. 03, 2007, p. 34-59.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CERTEAU, Michel de. *História e Psicanálise: entre ciência e ficção.* Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CHAPARRO, Manuel. "Estatística não é coisa com que se brinque". *Mural PJ:Br*, disponível em http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/comentarios_mural4.htm. Publicado em 22/05/2003, acesso em 17/01/2011.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo.* Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

CHAUÍ, Marilena. "Os intelectuais e a política". *In* NASCIMENTO, Milton Meira do. *Opinião Pública e Revolução*. São Paulo: Edusp, Nova Stella, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum.* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

CONY, Carlos Heitor. "A linha da revista". *In* GONÇALVES, José Esmeraldo e BARROS, J.A. *Aconteceu na Manchete: as histórias que ninguém contou.* Rio de Janeiro: Desidrata, 2008.

CORONA, Marilice. *Autorreferencialidade em Território Partilhado*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2009.

COSTA, Carlos Roberto da. *A Revista no Brasil, o século XIX*. Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2007.

COSTA, Helouise. "Diacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida". *Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: Intercom, 2005.

CRIPPA, Marcos (org.). *Entrevista e ética: uma introdução*. São Paulo: Educ, 1998.

CZERESNIA, Dina e ALBUQUERQUE, Maria de Fátima Militão de. "Modelos de interferência causal: análise crítica da utilização da estatística na epidemiologia". *Revista de Saúde Pública*, v. 29, n. 05, São Paulo, Outubro de 1995.

DAGLIAN, Jacob. *Lógica e Álgebra de Boole*. São Paulo: Atlas, 2011.

DÄLLENBACH, Lucien. *The Mirror in the Text.* Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

DANTON, Jobim. *Espírito do Jornalismo*. São Paulo: Edusp, 2008.

DE MAN, Paul. "Roland Barthes and the limits of structuralism". *Yale French Studies*, v. 01, n. 77, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Limited Inc.* Illinois: Northwestern University Press, 1989.

DERRIDA, Jacques. "A Estrutura, o Signo e o Jogo no discurso das ciências humanas". *In A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1997a.

DERRIDA, Jacques. "Fé e Saber: as duas fontes da 'religião' nos limites da simples razão". *In* DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (dir.). *A Religião: seminário de Capri*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997b.

DERRIDA, Jacques. "Le cinèma et ses fantômes". *Cahiers du Cinèma*, Paris. Abril/2001. p.74-85.

DERRIDA, Jacques. *De que amanhã: diálogo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination.* Chicago: The University of Chicago Press, 2004b.

DERRIDA, Jacques. *Sovereignties in Question: the poetics of Paul Celan*. New York: Fordham University Press, 2005.

DES HONS, Andre de Seguin. *Le Brésil, presse et histoire 1930-1985*. Paris: L'Harmattan, 1987.

DINES, Alberto. *O papel do jornal*. São Paulo: Summus, 1986.

DINES, Alberto. *100 páginas que fizeram história: grandes momentos do jornalismo.* São Paulo: LF&N, 1997.

DINES, Alberto. "Alberto Dines". *In* ABREU, Alzira Alves, LATTMAN-WELTMAN, Fernando, ROCHA, Dora. *Eles Mudaram a Imprensa: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2003.

DOSSE, François. *Paul Ricoeur: les sens d'une vie*. Paris: Le Découverte, 1997.

DOSSE, François. *A História*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

DOSSE, François. *História do estruturalismo*. Bauru: Edusc, 2007.

DUBOIS, Jean et alii. *Dicionário de Linguística.* São Paulo: Cultrix, 1973.

DULONG, Renaud. *Le Témoin Oculaire: Les conditions sociales de l' attestation personnelle*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ECO, Umberto. *Sobre a Literatura*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

EDITORA ABRIL. *A Revista no Brasil.* São Paulo: Editora Abril, 2000.

EDY, Jill. "Journalistic Uses of Collective Memory". *Journal of Communication*, v. 49, n. 2, 1999, p. 71-85.

ÉPOCA. *Kit de Mídia – Revista Época*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011. Disponível em http://epoca.globo.com/midiakit/arquivos/MidiaKit_Epoca_2012.pdf. Acesso em 25/01/2012.

ERBOLATO, Mário. *Técnicas de Codificação em Jornalismo*. São Paulo: Ática, 1991.

FARO, José Salvador. *Revista Realidade: tempo da reportagem na imprensa brasileira (1966-1968).* Canoas: Ulbra, 1999.

FERNANDES, Terezinha Fátima Tagé Dias. *Jorge Andrade, repórter Asmodeu: leitura do discurso jornalístico do autor na revista Realidade*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP, 1988.

FIDALGO, Joaquim Manuel Martins. *O Lugar da ética e da auto-regulação na identidade profissional dos jornalistas.* Tese de doutorado apresentada à Universidade do Minho, 2006.

FIORIN, José Luiz. "O Pathos do Enunciatário". *Alfa*, v. 2, n. 48, 2004, p. 69-78.

FRAGA, Gerson Wasen. "A 'derrota da máscara': a revista *O Cruzeiro* e a Copa do Mundo de 1950". *Anais do IX Encontro Estadual de História da ANPUH*. Rio Grande do Sul: ANPUH, 2008.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. *A atualidade no jornalismo: bases para a sua delimitação teórica*. Tese de doutorada apresentada à Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2003.

FREGE, Gottleb. "Sobre o sentido e a referência". *In* FREGE, Gottleb. *Lógica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1978.

GARCIA, Luiz (org.). *Manual de redação e estilo de O Globo.* São Paulo: Globo, 1992.

GAZZOTTI, Juliana. *Imprensa e Ditadura: a revista Veja e os governos militares (1968-1985).* Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: UFSCAR, 1999.

GAZZOTTI, Juliana. "A Revista Veja e o Obstáculo da Censura". *Revista Olhar*. Ano 03, número 5-6, janeiro-dezembro de 2001.

GENNETE, Gérard. “Fronteiras da Narrativa”. *In Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

GENRO FILHO, Adelmo. *O Segredo da Pirâmide*. Porto Alegre: Tchê, 1987.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Jornalismo e Ciências da Linguagem*. São Paulo: Hacker, 2000.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GREIMAS, Algirdas Julien. “Os atuantes, os atores e as figuras”. *In Semiótica Narrativa e Textual*. São Paulo: Cultrix, 1977.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. *A produção do real em gêneros do jornal impresso.* São Paulo, Humanitas, 2004.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia: entre factilidade e validade*. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro: 2003.

HAMON, Philippe. “Para um estatuto semiológico da personagem”. In GURYON, Françoise van Rossum. *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Arcadia, 1976.

HARARI, Josue. *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Nova York: Comell University Press, 1979.

HENRIQUE, Cláudio. “Revistas semanais: a notícia em sete dias”. *In* CALDAS, Álvaro (org.). *Deu no Jornal: o jornalismo impresso na era da Internet.* Rio de Janeiro: Loyola, 2002.

HUXFORD, John. *It’s the end of the world as we know it: journalism and the prediction of catastrophe*. Tese de doutorado apresentada à Universidade da Pensilvânia, 2004.

JAKOBSON, Roman. “Do realismo artístico”. *In* EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 159-176.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix, 1989.

JOUVE, Vincent. *A Leitura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

KITCH, Carolyn. *Pages from the Past: history & memory in american magazines.* North Carolina: The University of North Carolina Press, 2005.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.* Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2006.

KOSSOY, Boris. "Entrevista à Globo Universidade". Disponível em http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/01/em-entrevista-boris-kossoy-fala-sobre-sua-trajetoria-como-fotografo.html. Publicado em 06/01/2012. Acesso em 18/01/2012.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

LACERDA, Aline Lopes de. "A 'obra getuliana' ou como as imagens comemoram o regime". *Estudos Históricos*, v. 7, n. 14, 1994.

LACERDA, Carlos. *A Missão da Imprensa*. São Paulo: Edusp, 2008.

LACLAU, Ernesto. *Emancipation(s).* New York: Verso Books, 2007.

LACLAU, Ernesto e MOUFFE, Chantal. *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

LAGE, Nilson. *A Reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LANHAM, Richard A. *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley: UCP, 1991.

LEANDRO, Paulo Roberto e MEDINA, Cremilda. *A arte de tecer o presente*. São Paulo: Media, 1973.

LETRIA, José Jorge e GOULÃO, José. *Noções de jornalismo: história e técnica*. Lisboa: Horizonte, 1982.

LÉON, José Luis. *Persuásion de masas: Psicologia y efectos de las comunicaciones sociopolíticas y comerciales*. Bilbao: Ediciones Deusto, 1996.

LIMA, Alceu Amoroso. *O Jornalismo como Gênero Literário*. São Paulo: Edusp, 1990.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

LIMA, Luiz Carlos. "Análise da *Superinteressante* e suas tendências atuais". *Temática*, n. 1, v. 8, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e Modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIPPMANN, Walter. *Opinião Pública*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

LISTER FILHO, Adalberto. *Entre o sonho e a realidade: pioneirismo, ascensão e decadência da revista Realidade (1966-1976).* Dissertação de Mestrado apresentada à

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2003.

LODGE, David. *A Arte da Ficção*. Porto Alegre: LP&M, 2010.

LOPES, Dirceu Fernandes, SOBRINHO, José Coelho, PROENÇA, José Luiz. *A Evolução do Jornalismo em São Paulo*. São Paulo: Edicon, NJC, 1996.

LOUZADA, Silvana. "O Fotojornalismo e o Poder na ascensão e queda de *O Cruzeiro* e *Manchete*". *Anais do I Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo*. Rio de Janeiro, 2003.

LOUZADA, Silvana. *Fotojornalismo em revista: o fotojornalismo em O Cruzeiro e Manchete nos governos Juscelino Kubitschek e João Goulart.* Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense. Niterói: UFF, 2004.

LUSTOSA, Elcias. *O texto da notícia*. Brasília: UNB, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de Textos de Comunicação.* São Paulo: Cortez, 2002a.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise de discurso*. Campinas: Pontes, 2002b.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. São Paulo: Parábol Editorial, 2008.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos.* São Paulo: Hacker Editores, 2000.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república, São Paulo (1890-1922).* São Paulo: Edusp, 2001.

MARTINS, Eduardo (org.). *Manual de Redação e Estilo d'O Estado de São Paulo*. São Paulo: Moderna, 2003.

MELO, José Marques de. "Trajetória Acadêmica do Jornalismo Científico no Brasil: iniciativas paradigmáticas do século XX". *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*. Covilhã: Revcom, 2003.

MESNARD, Philippe. "À la articulation des points du vue". *In* DORNIER, Carole e DULONG, Renaud. *Esthétique du Temoignage*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

MIRA, Maria Celeste. *O Leitor e a Banca de Revistas: a segmentação da cultura no século XX.* São Paulo: Olho d'água, 2001.

MONDADA, Lorenza. “Construction des objets de discours et catégorisation: une approche des processus de référenciation”. *Revista de Letras*, n. 24, v. 1/2, 2002, p. 118-130.

MORAES, Vaniúcha de; IJUIM, Jorge Kanehide. “O jornalismo literário de *Realidade*”. *PJ:Br*, ano VI, n. 12, novembro de 2009.

MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORROW, Lance. “The time of our lives”. *Time On-Line*, 09/03/1988. Disponível em http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,987916-1,00.html. Acesso em 16/10/2008.

MOTTA, Luiz Gonzaga. “A análise pragmática da narrativa jornalística”. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: Intercom, 2005.

MOUILLAUD, Maurice e PORTO, Sérgio. *O jornal: da forma ao sentido*. Brasília: Editora UNB, 2002.

NASCIMENTO, Patrícia Ceolin. *Jornalismo em Revistas no Brasil: um estudo das construções discursivas em Veja e Manchete*. São Paulo: Annablume, 2002.

NEF, Frederic. “Introduction to the reading of Greimas: towards a discursive linguistics”. *Diacritics*, v. 07, n. 01, 1977, p. 18-22.

NOBLAT, Ricardo. *A arte de fazer um jornal diário*. São Paulo: Contexto, 2002.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce.* São Paulo: Annablume, 2003.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAVEL, Thomas. *Fictional Words*. Cambridge: Harvard College Press, 1986.

PEIRCE, Charles Sanders. “Escritos Coligidos”. *In Os Pensadores: Peirce, Frege*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Níobe Abreu. “Na *Revista da Semana*, Paulo Barreto”. *In* BARRETO, Paulo. *Crônicas Efêmeras: João do Rio na Revista da Semana*. São Paulo: Ateliê, 2001.

PELBART, Peter Pál. *O Tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PERELMAN, Chaïm e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado de Argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PINTO, Lúcio Flávio. “Por onde ele anda”. *Observatório da Imprensa,* v. 01, n. 721, de 20/11/2012. Disponível em http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed721_por_onde_ele_anda. Acesso em 21/11/2012.

PRADO, José Luiz Aidar. “O leitor infiel diante dos mapas da mídia semanal”. *Fronteiras,* vol. 07, n. 01, 2005.

PRADO, José Luiz Aidar. “Convocação nas revistas e construção do *a mais* nos dispositivos midiáticos”. *Matrizes,* ano 03, n. 02, Janeiro-Junho de 2010, p. 63-78.

PRETTO, Juliana Regina. “O Estilo Jornalístico”. *Estudos Linguísticos,* n. 38, v. 3, 2009, p. 481-491.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

QUÉRÈ, Louis. “Entre Fait et Sens, la dualité de l’événement". *Réseaux,* v. 1, n. 139, 2006, p. 185-217.

RAMOS, Nabatino. *Jornalismo: dicionário enciclopédico*. São Paulo: Ibrasa, 1970.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. “Partilha do Sensível”. *Revista Cult,* ano 12, n. 139, Setembro de 2009, p. 18-24.

REGO, Claudia de Moraes. *Traço, Letra, Escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

RESENDE, Fernando. “O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista”. *Livro da XIV Compós*. Rio de Janeiro, 2005.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. “Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950”. *Estudos Históricos,* n. 31, 2003, p. 147-160.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 1950*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007.

RICOEUR, Paul. *A crítica e a convicção.* Lisboa: Edições 70, 1995.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação.* Lisboa: Edições 70, 2000.

RICOEUR, Paul. “Arquitectura y narratividad”. *Arquitectonics.* Barcelona: Ediciones UPC, 2002.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e Ideologias*. Petrópolis: Vozes, 2008.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – volume 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – volume I1*. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry.* Indiana: Indiana University Press, 1978.

RODRIGUES, Adriano. "O Acontecimento". *Comunicação e Linguagens*, número 8, Lisboa, 1988.

ROSA, Márcia Eliane. *Os sentidos pluralistas do cotidiano da cultura nas reportagens da revista Realidade dos anos de 1966 a 1968.* Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP, 2006.

SALAVERRÍA, Ramón. "Aproximación a los orígenes de la preceptiva sobre escritura periodística (1840-1940)". *Comunicación y Sociedad*, n. I, 1997, p. 61-94.

SANTO AGOSTINHO. "De Magistro". *In Os Pensadores: Santo Agostinho*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

SARTRE, Jean Paul. *What is Literature and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

SCHNAIDERMAN, Boris, LOPES, Marcos, TCHUGUNNIKOV, Serguei. "Propp e Jakobson: dois momentos do formalismo russo". *Galáxia*, São Paulo, v. 1, n. 19, 2010, p. 10-23.

SCHOLES, Robert, PHELAN, James e KELLOGG, Robert Leland. *The Nature of Narrative.* New York: Oxford University Press, 2006.

SEARLE, John R. *Speech Acts: an essay in the philosophy of language*. New York: Cambridge University Press, 1969.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "O testemunho: entre a ficção e o real". In SELLIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SETZER, Valdemar W. *Os Meios Eletrônicos e a Educação: Uma Visão alternativa*. São Paulo: Escrituras, 2001.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *O Adiantado da Hora: a influência americana sobre o jornalismo brasileiro.* São Paulo: Summus, 1990.

SILVA, Gisele Taboada da, NERY, João Elias. "A Literatura na *Revista da Semana*". *Thesis*, ano IV, v. 07, 2007, p. 30-43.

SOARES, Rosana de Lima. "Pequeno inventário de narrativas midiáticas: verdade e ficção em discursos audiovisuais". *Significação*, n. 34, 2010, p. 54-73.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1989.

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

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOLLERS, Philippe. *Writing and the Experience of Limits.* New York: Columbia University Press, 1982.

SORLIN, Pierre. "Televisão: outra inteligência do passado". *In* NÓVOA, Jorge, *et alli* (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo: UFBA, Editora da UNESP, 2009.

SOUZA, Maurício Dias e MIELNICZUK, Luciana. "Aspectos da narrativa transmidiática no jornalismo da revista *Época*". *Comunicação e Inovação*, v. 11, n. 20, jan-jun de 2010, p. 35-42.

STAIN, Ernildo. "Desconstrução e Hermenêutica". *In* FELLES, Heloísa Pedroso de Moraes e ZILLES, Urbano (org.). *Filosofia: diálogo de horizontes*. Caxias do Sul: EDIPUCRS, 2001.

TEZINI, Juliana Caetano Vaccari. "O movimento estudantil em 1977 e a atuação política da revista *Veja*". *Tempos Históricos*, v. 10, n. 1. Paraná: Onioeste, 2007.

THOMPSON, John B. *Critical Hermeneutics: a study in the thought of Paul Ricoeur and Jürgen Habermas*. New York: Cambridge University Press, 1990.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995.

THOMPSON, John B. "A Nova Visibilidade". *Matrizes*. São Paulo, ano 01, número 02, janeiro-junho de 2008, p. 15-37.

TODOROV, Tzvetan. "As categorias da narrativa literária". *In Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

TODOROV, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. Lisboa: Edições 70, 1981.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

TOLEDO, Solange Galeano. *O adjetivo em Alencar: expressão das impressões de mundo*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: FFLCH-USP, 2000.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: por que as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2005a.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional*. Florianópolis: Insular, 2005b.

VAN DIJK, Teun. *La Noticia como Discurso*. Barcelona, Paidós.

VEJA ONLINE. "Discurso de Roberto Civita no encontro". Disponível em http://veja.abril.com.br/noticia/discurso-roberto-civita-encontro-326312.shtml. Acesso em 15/10/2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. "Percepções do moderno: as revistas do Rio de Janeiro". *In* NEVES, Lucia Maria Bastos, MOREL, Mario e FERREIRA, Tania Maria Bresson (org.). *História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1983.

VIEIRA, José Alfredo Medeiros e VIEIRA, Antonio Medeiros. *Jornalismo e editoração*. Florianópolis: Ledix, 2007.

VILLALTA, Daniella. "O surgimento da revista Veja no contexto da modernização brasileira". *Anais do XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Salvador: Intercom, 2002.

VILLAVERDE, Marcelino Agis. *Paul Ricoeur: a força da razão compartida*. Lisboa: Piaget, 2003.

VIRILIO, Paul. *Velocidade e Política*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

WHITE, Hayden. *The Content of the Form: narrative discourse and historial representation*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.

WHITE, Hayden. *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

WHITE, Hayden. *Figural Realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

WHITE, Hayden. *Meta-História: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008.

WOLF, Mauro. *Teoria das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

WOLFE, Tom. *The New Journalism*. Londres: MacMillan General Books, 1990.

WOOD, James. *Como funciona a ficção.* São Paulo: Cosac Naify, 2011.

REPORTAGENS CITADAS

ÉPOCA. “O ponto fraco do ensino forte”. *Época,* São Paulo: Editora Globo, 01/08/2011.

ÉPOCA. “Internar à força resolve?”. *Época,* São Paulo: Editora Globo, 08/08/2011.

ÉPOCA. “A beleza compensa”. *Época,* São Paulo: Editora Globo, 26/09/2011.

ÉPOCA. “Os novos donos do tráfico”. *Época,* São Paulo: Editora Globo, 03/10/2011.

ÉPOCA. “A maior batalha de Lula”. *Época,* São Paulo: Editora Globo, 07/11/2011.

ÉPOCA. “Como parei de fumar”. *Época,* São Paulo: Editora Globo, 05/12/2011.

FATOS E FOTOS. “Peri”. *Fatos e Fotos*, ano III, n. 140, 05/10/1963.

FATOS E FOTOS. “As Dez Cruzes de Jango”. *Fatos e Fotos*, ano III, n. 140, 05/10/1963.

FATOS E FOTOS. “Neide: um pedaço de sonho”. *Fatos e Fotos*, ano III, n. 140, 05/10/1963.

FATOS E FOTOS. “Missa nas nuvens”. *Fatos e Fotos*, ano III, n. 140, 05/10/1963.

FATOS E FOTOS. “O Concílio de Paulo”. *Fatos e Fotos*, ano III, n. 140, 05/10/1963.

FATOS E FOTOS. “A Moda Diplomática”. *Fatos e Fotos*, ano III, n. 140, 05/10/1963.

FATOS E FOTOS. “O Grande salão das cores”. *Fatos e Fotos*, ano III, n. 140, 05/10/1963.

FATOS E FOTOS. “A festa da estreia”. *Fatos e Fotos*, ano III, n. 140, 05/10/1963.

FATOS E FOTOS. “Eles sabem de cor o caminho do gol”. *Fatos e Fotos*, ano VIII, n. 449, 11/11/1969.

FATOS E FOTOS. “Qual é o melhor escrete do Brasil”. *Fatos e Fotos*, ano VIII, n. 449, 11/11/1969.

FATOS E FOTOS. “Rivelino: o maior reserva do mundo”. *Fatos e Fotos*, ano VIII, n. 449, 11/11/1969.

FATOS E FOTOS. “Os Tchecos dizem não ao Invasor”. *Fatos e Fotos*, ano VIII, n. 449, 11/11/1969.

FATOS E FOTOS. “Os Boinas-Verdes no Banco dos Réus”. *Fatos e Fotos*, ano VIII, n. 449, 11/11/1969.

FATOS E FOTOS. “O ator mais simpático do cinema”. *Fatos e Fotos*, ano VIII, n. 449, 11/11/1969.

FATOS E FOTOS. “Elvis Presley impõe respeito aos hippies”. *Fatos e Fotos*, ano VIII, n. 449, 11/11/1969.

FATOS E FOTOS. “A Reabertura, nove meses depois”. *Fatos e Fotos*, ano VIII, n. 449, 11/11/1969.

ISTOÉ. “A mesma cena. E cada vez mais dor sob os destroços”. *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três, 19/01/2011.

ISTOÉ. “Adeus, silicone”. *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três, 19/01/2011.

ISTOÉ. “O homem que multiplica fiéis”. *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três, 02/02/2011.

ISTOÉ. “O melhor momento para estudar no exterior”. *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três, 16/02/2011.

ISTOÉ. “A epidemia da liberdade”. *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três, 16/02/2011.

ISTOÉ. “A premonição sob a luz da ciência”. *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três, 16/02/2011.

ISTOÉ. “Será o fim da energia atômica?”. *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três, 23/03/2011.

ISTOÉ. “O medo cada vez mais cedo”. *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três, 13/04/2011.

ISTOÉ. “Polícia federal S/A”. *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três, 25/05/2011.

ISTOÉ. “Ministro a serviço de um partido”. *IstoÉ*. São Paulo: Editora Três, 13/07/2011.

MANCHETE. “Editorial”. *Manchete*, n. 01, 26/04/1952.

MANCHETE. “Autópsia de um crime”. *Manchete*, n. 418, 23/04/1960.

MANCHETE. “Brasília na Hora Zero”. *Manchete*, n. 418, 23/04/1960.

MANCHETE. “Che Guevara: o D’Artagnan do Caribe”. *Manchete*, n. 418, 23/04/1960.

MANCHETE. “São Paulo na Batalha das Metas”. *Manchete*, n. 418, 23/04/1960.

MANCHETE. “Huber-Warco: etapa importante da indústria nacional”. *Manchete*, n. 418, 23/04/1960.

MANCHETE. “Os Anões também amam”. *Manchete*, n. 418, 23/04/1960.

MANCHETE. “A incrível guerra que eu vi”. *Manchete*, n. 731, 23/04/1966.

MANCHETE. “A 3ª Grande Guerra se aproxima”. *Manchete*, n. 731, 23/04/1966.

MANCHETE. “Brasília já tem coração”. *Manchete*, n. 731, 23/04/1966.

MANCHETE. “Bandeira: a lira dos 80 anos”. *Manchete*, n. 731, 23/04/1966.

MANCHETE. “A morte sofisticada do ente querido”. *Manchete*, n. 731, 23/04/1966.

MANCHETE. “Faltam dois anos para chegar à Lua”. *Manchete*, n. 803, 09/09/1967.

MANCHETE. “América Latina: as quatro frentes da guerrilha”. *Manchete*, n. 803, 09/09/1967.

MANCHETE. “O ponto fraco do homem forte”. *Manchete*, n. 803, 09/09/1967.

MANCHETE. “Esterilização é genocídio”. *Manchete*, n. 803, 09/09/1967.

MANCHETE. “Rondônia: a luta contra a selva”. *Manchete*, n. 803, 09/09/1967.

MANCHETE. “O açúcar de cada dia”. *Manchete*, n. 803, 09/09/1967.

O CRUZEIRO. “Editorial”. *O Cruzeiro*, 10/11/1928.

O CRUZEIRO. “O Rio de Janeiro de 1950”. *O Cruzeiro*, 10/11/1928.

O CRUZEIRO. “O presidente da Paraíba”. *O Cruzeiro*, 02/08/1930.

O CRUZEIRO. “Um sorriso que promete a vitória”. *O Cruzeiro*, 08/11/1930.

O CRUZEIRO. “O comandante das forças revolucionárias do Norte: general Juarez Távora”. *O Cruzeiro*, 08/11/1930.

O CRUZEIRO. “A junta governativa provisória do Rio de Janeiro”. *O Cruzeiro*, 08/11/1930.

O CRUZEIRO. “Enfrentando os Chavantes”. *O Cruzeiro*, 24/06/1944.

O CRUZEIRO. “Mistiguette vai casar”. *O Cruzeiro*, 23/11/1946.

O CRUZEIRO. “O drama do açúcar”. *O Cruzeiro*, 23/11/1946.

O CRUZEIRO. “O segredo do ouro no Brasil”. *O Cruzeiro*, 27/01/1951.

O CRUZEIRO. “A estrela de Kubitschek”. *O Cruzeiro*, 27/01/1951.

O CRUZEIRO. “A volta de Vargas”. *O Cruzeiro*, 27/01/1951.

O CRUZEIRO. “Norma Iracema – a deusa banca da Amazônia”. *O Cruzeiro*, 27/01/1951.

O CRUZEIRO. “Canoa é banheira para os quadrigêmeos”. *O Cruzeiro*, 15/03/1958.

O CRUZEIRO. “Cruzada contra a impunidade”. *O Cruzeiro*, 30/05/1959.

O CRUZEIRO. “Jura de Menina pobre”. *O Cruzeiro*, 29/08/1959.

O CRUZEIRO. “Didi no reino dos milionários”. *O Cruzeiro*, 12/09/1959.

O CRUZEIRO. “Filho de peixe, peixinho é”. *O Cruzeiro*, 10/10/1959.

O CRUZEIRO. “Os órfãos de pais vivos”. *O Cruzeiro*, 24/10/1959.

O CRUZEIRO. “Zé Carlos adotou Pelé”. *O Cruzeiro*, 31/10/1959.

O CRUZEIRO. “Revelado o segredo da Barra da Tijuca”. *O Cruzeiro*, 24/10/1959.

O CRUZEIRO. “O que Gilda quer, Gilda tem”. *O Cruzeiro*, 16/01/1960.

O CRUZEIRO. “A Bela Adormecida do Paraná”. *O Cruzeiro*, 26/03/1960.

O CRUZEIRO. “O júri oficializou a curra”. *O Cruzeiro*, 02/04/1960.

O CRUZEIRO. “JK não quer ficar”. *O Cruzeiro*, 02/04/1960.

O CRUZEIRO. “Fenômenos de Materialização”. *O Cruzeiro*, 18/01/1964.

O CRUZEIRO. “O milagre romano de Dona Lélia”. *O Cruzeiro*, 02/04/1967.

O CRUZEIRO. “A vida começa aos 40”. *O Cruzeiro*, 02/04/1967.

REALIDADE. “Este petróleo é meu”. *Realidade*, Abril de 1966.

REALIDADE. “As revoluções que eu vi”. *Realidade*, Abril de 1966.

REALIDADE. “Editorial”. *Realidade*, Maio de 1966.

REALIDADE. “Jango e Brizola: cunhados em choque”. *Realidade*, Maio de 1966.

REALIDADE. “Jânio, hoje”. *Realidade*, Maio de 1966.

REALIDADE. “Afinal, o que o povo pensa do tio Sam?”. *Realidade*, Abril de 1967.

REALIDADE. “Nossa televisão está com defeito”. *Realidade*, Junho de 1967.

REALIDADE. “Há um tempero novo no poder”. *Realidade*, Junho de 1967.

REALIDADE. “Arte é com ele”. *Realidade*, Outubro de 1967.

REALIDADE. “Ademar continua vivo”. *Realidade*, Janeiro de 1968.

REALIDADE. “O Importante é vender”. *Realidade*, Fevereiro de 1968.

REALIDADE. “Este homem é um anjo?”. *Realidade*, Fevereiro de 1968.

REALIDADE. “História da caricatura no Brasil”. *Realidade*, Fevereiro de 1968.

REALIDADE. “Sua excelência, o pelego”. *Realidade*, Março de 1968.

REALIDADE. “Eles querem derrubar o governo”. *Realidade*, Julho de 1968.

REALIDADE. “Este é o camarada Prestes”. *Realidade*, Dezembro de 1968.

REALIDADE. “O novo ufanismo”. *Realidade*, Setembro de 1970.

REALIDADE. “Este é o presidente”. *Realidade*, Dezembro de 1970.

REALIDADE. “Como pode o peixe vivo viver fora da água fria?”. *Realidade*, Fevereiro de 1971.

REALIDADE. “Uma reunião incrível”. *Realidade*, Fevereiro de 1971.

REALIDADE. “O Homem que diz não ao governo”. *Realidade*, Junho de 1971.

REALIDADE. “A Rádio Nacional, lembra-se?”. *Realidade*, Junho de 1972.

REALIDADE. “A ação dos espiões nazistas no Brasil”. *Realidade*, Junho de 1972.

REALIDADE. “Pobre galinha verde”. *Realidade*, Janeiro de 1973.

REALIDADE. “Conspirador? Eu não”. *Realidade*, Agosto de 1973.

REALIDADE. “A arte da sobrevivência”. *Realidade*, Agosto de 1973.

REVISTA DA SEMANA. “O Príncipe D. Luiz de Bragança”. *Revista da Semana*, ano VIII, n. 366, 19/05/1907.

REVISTA DA SEMANA. “Conselhos Sociais”. *Revista da Semana*, ano XXI, n. 40, 01/10/1921.

REVISTA DA SEMANA. “*L’Illustration* e a *Revista da Semana*”. *Revista da Semana*, ano XXI, n. 40, 01/10/1921.

REVISTA DA SEMANA. “Conselhos Sociais”. *Revista da Semana*, ano XXI, n. 41, 08/10/1921.

REVISTA DA SEMANA. “Preceitos de Higiene”. *Revista da Semana*, ano XXI, n. 41, 08/10/1921.

REVISTA DA SEMANA. “O Monumento a Camões”. *Revista da Semana*, ano XXII, n. 49, 03/12/1921.

REVISTA DA SEMANA. “A Lua não é habitada”. *Revista da Semana*, ano XXII, n. 50, 10/12/1921.

REVISTA DA SEMANA. “A caminho do Polo”. *Revista da Semana*, ano XXII, n. 51, 17/12/1921.

REVISTA DA SEMANA. “O Pantheon Nacional”. *Revista da Semana*, ano XXIII, n. 41, 07/10/1922.

REVISTA DA SEMANA. “O que fomos, o que somos, o que aspiramos ser”. *Revista da Semana*, ano XXIV, n. 01, 30/12/1922.

REVISTA DA SEMANA. “João Luso”. *Revista da Semana*, ano XXIV, n. 01, 30/12/1922.

REVISTA DA SEMANA. “A posse do Sr. Dr. Arthur Bernardes na Presidência da República”. *Revista da Semana*, ano XXIV, n. 01, 30/12/1922.

REVISTA DA SEMANA. “As três Américas ligadas pelo ar”. *Revista da Semana*, ano XXIV, n. 09, 24/02/1923.

REVISTA DA SEMANA. “Tuberculose: a maior doença”. *Revista da Semana*, ano XXIV, n. 14, 31/03/1923.

REVISTA DA SEMANA. “Entrevista com o Comandante Sacadura Cabral”. *Revista da Semana*, ano XXIV, n. 26, 23/06/1923.

REVISTA DA SEMANA. “O Plágio no Urbanismo do Sr. Agache”. *Revista da Semana*, ano XXIX, n. 49, 24/11/1928.

REVISTA DA SEMANA. “O Homem Pássaro”. *Revista da Semana*, ano XXIX, n. 51, 08/12/1928.

REVISTA DA SEMANA. “O Instituto Oftalmológico Penido Burnier, de Campinas”. *Revista da Semana*, ano XXX, n. 08, 23/02/1929.

REVISTA DA SEMANA. “A defesa dos pedestres”. *Revista da Semana*, ano XXX, n. 23, 08/06/1929.

REVISTA DA SEMANA. “Em palestra com os imortais: João Ribeiro”. *Revista da Semana*, ano XXXIV, n 40, 30/09/1933.

REVISTA DA SEMANA. “As grandes obras contra as secas na Paraíba”. *Revista da Semana*, ano XXXIV, n 40, 30/09/1933.

REVISTA DA SEMANA. “A Excursão Presidencial ao Norte”. *Revista da Semana*, ano XLI, n. 49, 07/12/1940.

REVISTA DA SEMANA. “Os cegos de nascença riem de tudo ao ver pela primeira vez”. *Revista da Semana*, ano XLII, n. 28, 12/07/1941.

REVISTA DA SEMANA. “Com o Príncipe Olavo, herdeiro do trono norueguês”. *Revista da Semana*, ano XLIII, n. 2, 10/01/1942.

REVISTA DA SEMANA. “Escola Alfredo Pinto”. *Revista da Semana*, ano XLIII, n. 30, 26/07/1941.

REVISTA DA SEMANA. “A Tragédia do n. 19 da Ladeira de Santa Teresa”. *Revista da Semana*, n. 44, 03/11/1945.

VEJA. “Carta ao Leitor”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 11/09/1968.

VEJA. “Rebelião na Galáxia Vermelha”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 11/09/1968.

VEJA. “Novas crenças na Igreja”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 18/09/1968.

VEJA. “A esperança dos cassados”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 02/10/1968.

VEJA. “Destruição e morte: por quê?”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 09/10/1968.

VEJA. “O congresso interrompido”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 16/10/1968.

VEJA. “Jackie e Onassis: casamento surpresa nos mares da Grécia”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 23/10/1968.

VEJA. “O horror sem fim de Biafra”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 23/10/1968.

VEJA. “Veja quem chegou de repente: o futuro”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 01/01/1969.

VEJA. “De onde veio tanto calor?”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 15/01/1969.

VEJA. “Chegou mais um carnaval”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 19/02/1969.

VEJA. “A lei mais dura contra os agiotas”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 26/02/1969.

VEJA. “O mundo vem chegando”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 05/03/1969.

VEJA. “O Brasil declara renda”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 19/03/1969.

VEJA. “As seis perguntas do terror”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 13/08/1969.

VEJA. “Estratégia para matar o terror”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 12/11/1969.

VEJA. “Torturas”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 10/12/1969.

VEJA. “A dívida dos governadores”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 19/03/1975.

VEJA. “Mais perto da verdade”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 20/12/1978.

VEJA. “Uma pausa na sucessão”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 15/12/1982.

VEJA. “Andreazza x Aureliano”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 18/05/1983.

VEJA. “O PDS quer um PMDB”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 08/09/1984.

VEJA. “O monstro interior”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 13/11/1996.

VEJA. “O elo se fechou”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 06/07/2005.

VEJA. “Cresce a solidão do presidente”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 05/04/2006.

VEJA. “Os cinco pilares do crime”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 19/07/2006.

VEJA. “Eu, meu melhor amigo”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 04/07/2007.

VEJA. “Uma política externa sem dentes”. *Veja*. São Paulo: Editora Abril, 29/10/2008.