



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO**

Kassia Nobre dos Santos

**QUANDO A FONTE VIRA PERSONAGEM: ANÁLISE DO LIVRO-
REPORTAGEM A *VIDA QUE NINGUÉM VÊ* DA JORNALISTA ELIANE
BRUM**

**Santa Cruz do Sul
2013**

Kassia Nobre dos Santos

**QUANDO A FONTE VIRA PERSONAGEM: ANÁLISE DO LIVRO-
REPORTAGEM A VIDA *QUE NINGUÉM VÊ* DA JORNALISTA ELIANE
BRUM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Processos narrativos, comunicacionais e poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof^ª Dr^ª Fabiana Piccinin

Santa Cruz do Sul
2013

Kassia Nobre dos Santos

**QUANDO A FONTE VIRA PERSONAGEM: ANÁLISE DO LIVRO-
REPORTAGEM A VIDA *QUE NINGUÉM VÊ* DA JORNALISTA ELIANE
BRUM**

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa em Processos narrativos, comunicacionais e poéticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Dr^a. Fabiana Piccinin
Professora orientadora – UNISC

Dr^a. Rosane Cardoso
Professora examinadora – UNISC

Dr^a. Aline Strelow
Professora examinadora – UFRGS

Santa Cruz do Sul
2013

Ao meu pequeno Vicente.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais – Everaldo Gomes dos Santos e Maria Lúcia Nobre dos Santos – pelo apoio incondicional; às minhas irmãs Ellen e Kelly pelo incentivo e carinho.

À orientadora Fabiana Piccinin (Fabi) pelo olhar atento e paciente e por todo o apoio que me fez seguir em frente.

Às amigas do mestrado: Daia, Maristela, Cátia, Yaskara e Carlinha.

À jornalista Eliane Brum, que me ensinou sobre a beleza e a simplicidade de contar uma boa história.

Ao Rio Grande do Sul por me proporcionar uma aventura ao conhecimento.

*Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida
primária que respira, respira, respira.
(Clarice Lispector. A hora da estrela).*

RESUMO

O presente trabalho analisa como as fontes jornalísticas do livro-reportagem *A vida que ninguém vê* (2006) da jornalista Eliane Brum adquirem status de personagem. O estudo dos textos de Brum se deu pela escolha da jornalista em narrar histórias de pessoas anônimas, utilizando o caminho inverso do jornalismo; caminho não tradicional, em que não se busca pessoas célebres ou conhecidas publicamente. Bem como pela autora construir uma narrativa com marcas subjetivas a partir da utilização de recursos de observação e redação originários da (ou inspirados na) literatura. Para tal estudo, foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre o tema, a qual contemplou a investigação da narrativa literária com foco na personagem e o estudo da narrativa jornalística priorizando a fonte. Para fins de operacionalização do trabalho, das vinte e três reportagens contidas no livro-reportagem, escolheram-se doze, o que representa a metade da produção. Os textos selecionados garantiram a amostragem que melhor evidenciou os indicadores textuais da transformação das fontes em personagens e, conseqüentemente, a humanização da narrativa. A pesquisa indica que, na medida em que a arte literária é uma das principais vias de aprendizado reflexivo sobre o humano, o texto de Eliane Brum, ao aproximar-se dessa, dialoga com as questões comportamentais da natureza humana.

Palavras-chave: Jornalismo; Literatura; Eliane Brum; Jornalismo humanizado

ABSTRACT

The present work analyzes how the sources of the report book *A vida que ninguém vê* (2006), written by journalist Eliane Brum, become characters. This work through Brum's texts occurred because of her stories about ordinary people, taking the opposite way of journalism, the nontraditional way, in which the sources are not public or famous people. And it also occurred because Eliane Brum's text presents a narrative with subjective marks, using observation and writing resources from (or inspired by) literature. A literature review was performed, which included the investigation of literary narrative focusing on character and the study of narrative journalism prioritizing the source. Twelve of twenty-three texts from the journalist's analysed book were used for the purpose of the identification and analysis of textual marks that show evidence of the humanization of the narrative by turning the sources into characters. This work indicates that, as soon as the literary art is one of important ways of reflective learning about the human being, Brum's text dialogues with the behavioral issues of human condition because of its approximation with literature.

Keywords: Journalism, Literature, Eliane Brum; Humanized Journalism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. A PERSONAGEM: O ENTE VIVO DA NARRATIVA.....	12
1.1 A personagem: a imagem e semelhança do real.....	14
1.2 O caminho de Aristóteles: a personagem inspirada na figura humana.....	17
1.3 A personagem no Realismo.....	18
1.4 A personagem como um ser caracterizado.....	21
1.5 A construção da personagem no romance.....	25
1.6 Tipos de personagem.....	30
1.7 O ser da linguagem: a personagem como construção.....	32
2. A FONTE É PERSONAGEM: ESTRATÉGIA DO NARRADOR LITERÁRIO.....	34
2.1 A valorização do humano na reportagem.....	39
2.2 Diversional e interpretativo: uma classificação.....	43
2.3 A simbiose entre o jornalismo e a literatura.....	47
2.4 O <i>New Journalism</i>	52
2.5 A pessoa na narrativa jornalística.....	57
2.6 A fonte anônima e a mudança de paradigma.....	61
2.7 A fonte como personagem plana ou redonda.....	67
3. OS PROTAGONISTAS DE BRUM.....	70
3.1 Estratégias metodológicas.....	70
3.2 Brum e o olhar humanizado.....	72
3.3 O pacto com o leitor.....	76
3.4 “Israel, o andarilho de Novo Hamburgo”; “Tierri, o chorador de Quaraí” e “Vanderlei, o autêntico gaúcho.....	78
3.5 Antonio, Oscar, Eva e outros tantos.....	83
3.6 Um pedinte que tinha dinheiro no banco.....	87
3.7 A complexidade de Sapo e do velhinho dos comerciais.....	89
3.8 O conflito do homem que comia vidro e a incógnita chamada Geppe Coppinni.....	91
3.9 Todos nós somos uma Frida e uma Dona Maria.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	107
ANEXO A – História de um olhar.....	113
ANEXO B – O chorador	117
ANEXO C – O gaúcho do cavalo de pau.....	120
ANEXO D – Enterro de pobre.....	123
ANEXO E – O colecionador das almas sobradas.....	127
ANEXO F – Eva contra as almas deformadas.....	130
ANEXO G – O Sapo.....	134
ANEXO H – O doce velhinho dos comerciais.....	140
ANEXO I – O homem que comia vidro.....	146
ANEXO J – Um certo Geppe Coppinni.....	148
ANEXO K – Frida.....	152
ANEXO L – Dona Maria tem olhos brilhantes.....	157

INTRODUÇÃO

A curiosidade surge de um estranhamento. Assim, este trabalho nasce por conta da curiosidade do pesquisador ao se deparar com as reportagens do livro *A vida que ninguém vê* (2006), da jornalista Eliane Brum, que, nessa perspectiva, são “estranhas” ao modelo hegemônico de textos jornalísticos, pautados pela busca de objetividade e da imparcialidade. Além deste estranhamento para com a forma de produção do texto da jornalista, também foi tema de atenção a receptividade do público leitor para com o texto que, além de não seguir as regras de formatação do jornalismo objetivo, escreve sobre pessoas anônimas, ou seja, que estão no avesso da importância jornalística. O texto de Eliane Brum a tornou a jornalista mais premiada do Brasil¹ e alguns dos adjetivos a ela referidos dizem respeito à qualidade textual, à preocupação estética com que escreve suas narrativas do cotidiano e à criação de uma narrativa humana, que fala sobre pessoas, e não sobre fatos, ao contrário do jornalismo informativo.

O diferente e o diferencial da obra da jornalista estão na construção de uma narrativa com marcas subjetivas, a partir da utilização de recursos de observação e redação originários da (ou inspirados) literatura. Observa-se que Brum se comporta como um “narrador literário” (SODRÉ, 2009) ao transgredir o manual de redação jornalístico e utilizar recursos da retórica literária, dando cores de aventura romanesca a seu relato. Desta forma, o que se observa no livro *A vida que ninguém vê* é o uso de recursos literários na composição de textos que priorizam histórias de vida de pessoas anônimas convertendo-as no próprio acontecimento jornalístico.

Partindo da constatação de que a jornalista utiliza-se desses recursos para estruturar sua narrativa a partir da história das fontes, percebe-se, na forma de construção, que estas tendem a assumir qualidades da personagem literária, constituindo-se numa estratégia da autora quando assume este lugar de narrador literário. Na medida em que a arte literária é uma das principais vias de aprendizado reflexivo sobre o humano, o texto de Eliane Brum, ao aproximar-se desta, também acaba por dialogar com as questões comportamentais dessa natureza.

¹ Pesquisa aponta Eliane Brum como a jornalista mais premiada do Brasil. Disponível em: <[http://www.jornalistasecia.com.br/edicoes/jornalistasecia826.pdf?_akacao=692220&_akcnt=seqTeste&_akvkey=7ce3&utm_source=akna&utm_medium=email&utm_campaign=Jornalistas%26Cia++E7%E3o+826+\(assinantes\)](http://www.jornalistasecia.com.br/edicoes/jornalistasecia826.pdf?_akacao=692220&_akcnt=seqTeste&_akvkey=7ce3&utm_source=akna&utm_medium=email&utm_campaign=Jornalistas%26Cia++E7%E3o+826+(assinantes))>. Acesso em: 07 jan. 2013.

Assim, o principal questionamento deste trabalho está em saber como se dá esta transformação da fonte nas narrativas de Brum em personagem e, conseqüentemente, a humanização de sua narrativa. Para buscar respostas à pergunta realizou-se, primeiramente, o levantamento teórico sobre a personagem e a sua importância na narrativa literária, desde a Antiguidade Clássica. Foi Aristóteles (1992) que analisou a personagem por meio de suas semelhanças com a figura humana e é a partir deste princípio aristotélico, difundido por teóricos posteriores, que a pesquisa identificou as marcas da personagem na narrativa literária, objetivando, posteriormente, encontrá-las na obra de Eliane Brum.

Mais adiante, a reflexão continua, com o auxílio, principalmente, de Brait (1985), Forster (1974) e Candido (1998). Nesses autores, foram observados indicadores da personagem, tais como, a construção física e moral; o relato da sua atuação e participação na narrativa e a crítica ao momento/acontecimento histórico de uma época por meio de sua figura (BRAIT, 1985). Além disso, também se discutiu a descrição de aspectos psicológicos, que permitem a complexificação do ente ficcional na narrativa (FORSTER, 1974) e o efeito do real como mecanismo de identificação e projeção do leitor na narrativa por meio da personagem (CANDIDO, 1998).

Identificadas as marcas que constroem a personagem na perspectiva de diferentes autores, o segundo passo do trabalho foi o estudo da interação entre as narrativas jornalística e literária, especialmente no que diz respeito à valorização da figura humana (fonte) para a construção de um jornalismo humanizado, características encontradas na obra de Eliane Brum. O trabalho problematizou o diálogo entre jornalismo e literatura, ou seja, a atuação do jornalista como narrador literário, só é possível a partir do pressuposto de que o texto jornalístico representa uma construção da realidade, contrariando a teoria de isenção do profissional na observação e na redação do ato de reportar. Ou seja, a realidade jornalística é sempre uma realidade recriada, adquirindo, por isso, uma nova estrutura, clímax e desfechos de histórias que se encaixam em uma narrativa inédita e complexa (MOTTA, 2005).

Assim, o trabalho discute a existência de uma fonte que se comporta como personagem a partir de um texto jornalístico que dialoga com a literatura. A partir de então, a pesquisa buscou possíveis classificações para este tipo de produção jornalística, que incluíam as reportagens de Brum. No estudo sobre os gêneros do jornalismo no

Brasil (MARQUES DE MELO; ASSIS, 2010), essas reportagens fazem parte do gênero diversional. Conforme os autores, estes textos constroem um olhar humanizado da realidade por meio de técnicas literárias. As produções que seguem este formato também são chamadas de jornalismo literário, jornalismo narrativo ou jornalismo de não ficção ou literatura da realidade (PEREIRA LIMA, 2009).

O trabalho também apontou o papel da fonte no jornalismo objetivo em contraponto com a figura anônima utilizada, principalmente, nas narrativas humanizadas. Assim, foi observado, que a partir do relato das histórias de vida de pessoas anônimas, como fez Brum, a reportagem ganha a empatia do leitor devido ao mecanismo de identificação (MEDINA, 2003). As histórias de vida assumem também a função de provocar no leitor uma reflexão sobre temas humanos, já que a figura humana será o foco e estará no centro da narrativa, o que acontece na literatura, como afirmou Candido (1998). Logo, o terceiro momento consistiu no momento empírico do trabalho. Trata-se da análise de doze reportagens publicadas no livro-reportagem *A vida que ninguém vê*, no qual foi feito o cruzamento entre a teoria e a prática em busca de compreender como se dá a transformação das fontes em personagens a partir da humanização da narrativa jornalística. Para tanto, foi estudada uma série de reportagens do livro *A vida que ninguém vê* para identificar as marcas literárias no jornalismo e compreender efetivamente como se dá o processo de interação das narrativas jornalísticas e literárias.

O trabalho oportuniza pensar que, assim como na literatura, o jornalismo também poderá abarcar o conhecimento sobre a natureza humana, através de narrativas que têm a interpretação da figura humana como foco e buscam a reflexão. Pode-se perceber também que esta produção jornalística problematiza de alguma maneira, os cânones da objetividade e imparcialidade quando possibilita ao jornalista se comportar como um narrador literário para humanizar e, conseqüentemente, complexificar a narrativa.

1 A PERSONAGEM: O ENTE VIVO DA NARRATIVA

Aquilo que se narra está intimamente ligado à personagem devido à narrativa literária tratar das ações, intenções e percepções humanas. Na construção de uma narrativa, a presença das personagens é fundamental em virtude de os leitores identificarem-se com elas ou porque representam o elenco que, inconscientemente, todos carregam dentro de si. Sendo assim, as narrativas literárias, por meio do ente ficcional, convencem devido à sua semelhança com as ações humanas, estabelecendo não a verdade, mas a verossimilhança.² Ou seja, elas não contam o que realmente acontece, mas representam o que poderia acontecer e o que é possível de acontecer (BRUNER, 2002, p. 4-17).

A narrativa em si representa um modo de ordenamento da experiência humana, de construção da realidade, e é a partir da personagem que isso se concretiza. É o que explica Piccinin (2012, p. 68) ao afirmar que o olhar mais imediato sobre a narrativa é aquele que a vê como a história resultante da sucessão de eventos e estado de coisas mediado por personagens. Na perspectiva de Gai (2009), tem-se a necessidade de narrar para compreender a experiência que se vivencia, ou seja, é por meio da narrativa que se forma a visão dos fatos e do mundo:

Aquele que narra transforma uma experiência em linguagem, atividade que, por sua vez, leva à compreensão e ao entendimento da experiência em si. Mesmo o simples relato pressupõe a experiência, seja em relação ao fato propriamente dito, seja em relação à constituição psicológica ou mental de quem narra. É de acordo com esses dispositivos vivenciais que resultará a visão do fato, e também do mundo, apresentada pela narrativa (GAI, 2009, p.137).

É através da narrativa que se constitui e atribui sentido às situações do cotidiano, de maneira que “narrar é organizar sistematicamente algo que já está lá” (PICCININ, 2009, p.61).

Para Genette (1976, p. 23-27), a narrativa sempre está relacionada a um acontecimento real ou fictício realizado por uma pessoa ou uma personagem. No primeiro sentido indicado pelo autor, a narrativa designa o enunciado narrativo, ou seja,

² Aristóteles (1992, p. 117) utiliza o termo verossimilhança para definir o ofício do poeta que não é narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, o que é possível, verossímil.

o discurso oral ou escrito da personagem perante o acontecimento em uma narrativa. A fiel transcrição do discurso de Ulisses³ do texto homérico, por exemplo, representa um enunciado narrativo.

No segundo sentido, a narrativa representa o acontecimento em si vivido pela personagem. Sendo assim, a narrativa seria as aventuras de Ulisses durante toda a trama. Já no terceiro sentido, a narrativa é o ato de narrar tomado em si mesmo. O pressuposto deste sentido é que alguém conte alguma coisa. E, ao final das três acepções, percebe-se que a narrativa sempre tem sentido através da personagem.

A narrativa literária, como sinônimo de texto narrativo, “pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, [...] está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia” (BARTHES, 1972, p.19). Pode-se ir além e afirmar que “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade. Não há em parte alguma, povo algum sem narrativa” (BARTHES, 1972, p. 19).

Assim, é característica da literatura, ao usar o modo narrativo, criar histórias, dramas envolventes, relatos históricos críveis, embora não necessariamente verdadeiros. Então, “entendemos por narrativa todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados” (D’ONOFRIO, 1995, p. 53). A narrativa, dessa maneira, localiza a experiência humana no tempo e no espaço. As grandes obras de ficção que transformam a narrativa em uma forma de arte chegam muito perto de revelar “puramente” a estrutura profunda do modo narrativo em expressão (BRUNER, 2002, p 14-16).

A narrativa e a ficção estão relacionadas pelo fato de que a essência da narrativa é inventar realidades ou mundos, ou seja, a narrativa, ficcional ou não, traz sempre implícita a ideia da invenção (GAI, 2009, p. 137- 138). Portanto, “quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, narração e ficção praticamente nascem juntas” (LEITE, 2000, p. 6).

³ Personagem de *Ulisses*, obra de James Joyce (1922).

E é na representatividade humana da narrativa literária que se tornam visíveis as personagens: “As personagens constituem os suportes vivos da ação e os veículos das ideias que povoam uma narrativa [...] pois a caracterização das personagens ilumina os sentidos da história” (D’ONOFRIO, 1995, p. 88). São elas que vivenciam as experiências que serão narradas e, conseqüentemente, é por meio delas que o leitor experimenta a narrativa. Ou, como diz Tacca (1978, p.121-122), a personagem está relacionada àquilo que se conta, constituindo, por isso, uma das dimensões da narrativa.

Por conta disso, a presença da personagem é essencial ao desenrolar da história. Todorov (1970, p. 119-130) afirma que não há personagens fora da ação, nem ação independente de personagem. Ou seja, para que as personagens possam viver, devem contar. Assim, vê-se que não há narrativa sem personagem, e sua semelhança com o ser real foi observada pelos principais teóricos da literatura, de Aristóteles até a contemporaneidade.

1.1 A personagem: a imagem e semelhança do real

O pensador grego Aristóteles inicia a reflexão teórica sobre as manifestações artísticas como a poesia lírica, épica e dramática, conceituando importantes temas para o estudo da personagem. Um deles é o termo *mimesis*, no qual o filósofo define o fazer poético como uma atividade de imitação natural ao homem: “Imitar é natural ao homem desde a infância [...] Por serem naturais em nós a tendência para a imitação, a melodia e o ritmo [...] primitivamente, os mais bem dotados para eles, progredindo a pouco e pouco, fizeram nascer de suas improvisações a poesia” (ARISTÓTELES, 1992, p. 21-22).

Conforme Brait (1985), o termo criado por Aristóteles serviu como referência para a afirmação de que a arte é uma imitação da realidade. No estudo da personagem, esse conceito ganha o sentido de que a personagem de ficção seria uma imitação do ente real:

Durante muito tempo, o termo *mimesis* foi traduzido como sendo ‘imitação do real’, como referência direta à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza. Essa concepção, até certo ponto empobrecedora das afirmações contidas no discurso aristotélico, marcou por longo tempo as tentativas de conceituação, caracterização e valorização da personagem (BRAIT, 1985, p. 29).

Pode-se compreender também o sentido de *mimesis* como a possibilidade de transfiguração da realidade a partir da criação do poeta, e não como uma imitação da realidade: “O que a obra nos oferece não é propriamente uma cópia ou reflexo do real, ou seja, uma reproposição verdadeira do homem e do mundo, mas revela-nos um real possível, verossímil” (SEGOLIN, 1978, p. 17).

Em função disso, os estudos a partir de Aristóteles propõem a personagem não só como reflexo da pessoa humana, mas como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto:

Para Aristóteles, portanto, o conceito de personagem não se esgota na representatividade desta, mas afirma também a necessidade de considerá-la enquanto ‘distribuição’ e ‘elocução’, ou seja, enquanto produto dos meios e modos utilizados pelo poeta para a elaboração da obra (SEGOLIN, 1978, p. 17).

Assim, para Aristóteles, para entender a personagem é preciso atentar para a verossimilhança interna de uma obra. A partir do sentido de *mimesis*, a personagem não será exatamente uma imitação, mas precisa ser verossímil e ter características coerentes com a realidade para a aceitação do leitor. Sobre a verossimilhança, Aristóteles (1992, p.117) destaca:

Não é ofício do poeta narrar o que realmente acontece; é, sim, representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível, verossímil e necessário. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa (...), - diferem sim em que diz um as coisas que sucederam, e o outro as coisas que poderiam suceder.

Em vista disso, evidencia-se que “não cabe à narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades” (BRAIT, 1985, p. 31). O que se pode observar é que a personagem é sempre baseada na realidade, porém o autor utiliza recursos para ficcionalizá-la. Assim sendo, a personagem seria um “ente composto pelo poeta a partir de uma seleção do que a realidade lhe oferece, cuja natureza e unidade só podem ser conseguidas a partir dos recursos utilizados para a criação” (BRAIT, 1985, p. 31).

O crítico contemporâneo Antonio Candido (1998) endossa a discussão ao afirmar que os recursos utilizados pelo escritor de ficção são compostos pela energia da

sua imaginação e por sua linguagem poética. Ele afirma que há sim referências no real, mas que elas são transfiguradas pela imaginação do autor:

É perfeitamente possível que haja referência indireta a vivências reais [no texto literário]; estas, porém, foram transfiguradas pela energia da imaginação e da linguagem poética que visam a uma expressão ‘mais verdadeira’, mais definitiva e mais absoluta do que outros textos (CANDIDO, 1998, p. 14).

O mesmo já tinha sido apontado por Forster (1974, p. 34-35) ao afirmar que “um romance é baseado nos fatos “+ ou – X”, sendo a incógnita o temperamento do romancista, e essa incógnita sempre modifica o efeito dos fatos e, algumas vezes, os transforma inteiramente”.

O escritor Émile Zola⁴ é referência de como um autor pode se utilizar de uma observação profunda da realidade para compor a sua obra. O romancista, por exemplo, recolhe os elementos do seu romance mediante o estudo e a observação direta e intencional da realidade, de modo a conhecer com exatidão as condições de trabalho, os anseios e os dramas das suas personagens (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 239). Ao observar a realidade, o autor literário acaba por analisá-la intencionalmente o que representa uma atitude de espírito comum a todo romancista:

[...] todo aquele que sente dentro de si a vocação de escrever romances, sabe como o seu olhar sobre o mundo e sobre os homens jamais é distraído, prescrutando sempre por detrás dos rostos, dos gestos e dos hábitos, a vida secreta das almas, imaginando cenas e aventura com as pessoas com que convive, com que viaja, etc. Do cabedal das suas observações e das suas experiências, hão-de nascer e alimentar-se as personagens e as situações romanescas (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 239).

O fato de as personagens estarem situadas em acontecimentos observados pelos romancistas, ação que se entrecruza com a história narrada, proporciona um caráter dinâmico à obra. O romance apresenta personagens situadas num determinado contexto, em certo lugar e em certa época, mantendo entre si mútuas relações de harmonia, de conflito etc. (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 240).

⁴ O escritor francês Émile Zola foi o fundador e principal representante do Naturalismo, movimento literário que realizou, no século XIX, uma análise profunda do comportamento humano e social (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 239).

Pode-se concluir, dessa forma, que os estudos sobre a personagem defendem a ideia de que o ser fictício não é uma imitação do real, mas sua construção é baseada na realidade. É o que se vê em Aristóteles e nos posteriores teóricos sobre o assunto.

1.2 O caminho de Aristóteles: a personagem inspirada na figura humana

Os estudos de Beth Brait (1985) sobre a personagem mostram que o pensamento de Aristóteles influenciou a concepção da personagem na literatura por séculos e séculos. Principalmente, no que corresponde à semelhança do ente da narrativa com a pessoa em “carne e osso”:

Os estudos empreendidos por Aristóteles serviram de modelo, num certo sentido, à concepção de personagem. [...] todos os teóricos que trataram de questões ligadas à arte, incluindo-se aí o problema da personagem, foram influenciados pela visão aristotélica (BRAIT, 1985, p. 35).

O poeta latino Horácio é considerado um divulgador do pensamento de Aristóteles. Para ele, a ênfase está na faceta moral da personagem cuja finalidade seria a de formar eticamente o leitor (SEGOLIN, 1978, p. 18). Essa perspectiva da personagem como fonte de aprimoramento moral perdura durante a Idade Média em consonância com o tempo em que as ideias cristãs influenciavam o pensamento da época: “A personagem conserva na Idade Média o caráter de força representativa, de modelo humano moralizante, servindo inteiramente aos ideais cristãos” (BRAIT, 1985, p. 36).

A relação entre a personagem e a figura humana persiste na Renascença e nos séculos que seguem. Durante os séculos XVI e XVII, as ideias aristotélicas e horacianas serviram como base para o conceito da personagem, ou seja, para a sua imagem de “pessoa, revestida da moralizante condição de verdadeiro retrato do melhor do ser humano” (BRAIT, 1985, p. 37). Esta concepção vigora até meados do século XVIII.

Já a partir da segunda metade do século XVIII, a faceta moralizante da personagem entra em declínio para o surgimento de uma visão que entende o ser fictício como representação do universo psicológico de seu criador. O advento do Romantismo e os romances recheados de paixões e, posteriormente, o surgimento do Realismo, no século XIX, com sua crítica e análise social são os responsáveis por uma visão psicológica e sociológica da personagem. “Assim, a personagem continua sendo vista

como ser antropomórfico cuja medida de avaliação ainda é o ser humano” (BRAIT, 1985, p. 38).

O estudo da personagem como modelo humano também está presente na obra do crítico E.M Foster já no século XX. As ideias do autor apresentadas na obra *Aspectos do romance* (1974) voltam a ser influenciadas por Aristóteles ao apontar a verossimilhança como conceito fundamental para entender a personagem, quando afirma que “a barreira do real separa-as [personagens] de nós. São reais, não por serem como nós (embora possam sê-lo), mas porque são convincentes (FORSTER, 1974, p. 48). Para exemplificar seu posicionamento, o autor propõe a diferenciação entre o trabalho do romancista e do historiador:

Tudo o que é observável num homem, quer dizer, suas ações e a parte de sua existência espiritual que pode ser deduzida de suas ações – cai no domínio da história. Mas seu lado romanesco ou romântico [...] inclui as paixões genuínas, isto é, sonhos, alegrias tristezas e meditações que a polidez ou vergonha impedem-no de mencionar; e expressar este lado da natureza humana é uma das principais funções do romance (FORSTER, 1974, p. 35).

Neste caso, Forster argumenta que as ações humanas subjetivas são compreendidas e representadas pelos romancistas através das personagens. Assim, o autor de ficção tem a capacidade de entendimento total das ações da personagem, diferentemente do nosso entendimento sobre os entes reais:

Na vida diária nunca nos compreendemos uns aos outros, não existe nem a completa clarividência, nem a confissão completa. Conhecemo-nos aproximadamente, por sinais exteriores, e estes servem o suficiente como base para a vida social e mesmo para a intimidade. Mas as pessoas num romance podem ser completamente entendidas pelo leitor, se o romancista quiser; sua vida interior, assim como a exterior, podem ser expostas. E é por isso que, não raro, parecem mais definidas que as personagens na história, ou mesmo os nossos próprios amigos (FORSTER, 1974, p. 36).

Ou seja, o ponto de partida da perspectiva de Forster diz respeito à caracterização da personagem a partir das diferenças e semelhanças com o ser real.

1.3 A personagem no Realismo

Como já foi observado, a literatura busca referências reais para construir suas personagens. Porém, foi durante o Realismo, movimento que predominou no século XIX, que os autores apostaram intensamente na observação da realidade para construir

seus personagens. “A ficção [realista] é considerada um documento humano e tem a incumbência de descrever fielmente a realidade, dando-nos uma imagem exata das falas, das situações e das ações dos homens, que vivem um tempo e um espaço delimitados” (D’ONOFRIO, 1995, p. 94).

O Realismo se opõe aos ideais românticos tornando-se uma crítica ao período do Romantismo. Os temas dos autores românticos versavam sobre personagens incapazes de resolver os conflitos com a sociedade, lançando-se à evasão e o homem romântico reinventou o herói que assume dimensões titânicas (BOSI, 2006, p. 100). No Brasil, nomes como Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar são referências da literatura romântica.

Visto sob esse ângulo, são exemplares os romances de Macedo e Alencar, que respondem, cada um a seu modo, às exigências mais fortes de tais leitores: reencontrar a própria e convencional realidade e projetar-se como herói ou heroína em peripécias com que não se depara a média dos mortais (BOSI, 2006, p. 135).

No Romantismo, a personagem carrega em si a possibilidade de representação de um herói, ou seja, suas ações, suas características físicas e morais são idealizadas e suas qualidades tendem a ser supervalorizadas na narrativa. Em um trecho da obra *O gaúcho* (1998), de José de Alencar, pode-se perceber a exaltação da descrição moral da personagem: “Manuel considerava-se verdadeiro irmão do bruto generoso, bravo, cheio de brio e abnegação que lhe dedicava sua existência e partilhava com ele trabalhos e perigos” (ALENCAR, 1998, p.31).

As descrições físicas também ajudavam a criar uma visão idealista das personagens românticas, como se pode observar em um trecho de *A moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo, no qual é utilizado um número considerado de adjetivos para enaltecer as personagens:

Suponhamos que eu estou na **agradável** companhia de três jovens; todas são **lindas**; mas a primeira vence a segunda na **delicadeza** do talhe, esta supera aquela na **ternura** do olhar e na **graça** dos sorrisos, e a terceira, enfim, ganha as duas na **sublime harmonia** de umas bastas madeixas negras, coroando um rosto **romanticamente** pálido; ora, bem se vê que seria cometer a mais detestável injustiça se eu, por amar a delicadeza do talhe da primeira, me esquecesse das ternuras dos olhares e da graça dos sorrisos da segunda, assim como das bastas madeixas negras e do rosto romanticamente pálido da última (MACEDO, 1844, p.21. Grifos meus).

Diferentemente do período romântico, o Realismo passa a construir personagens não idealizadas e mais próximas da complexidade que o real oferece. A personagem do realismo não é um ser superior à média humana nem por nascimento nem por destino, nem superior por rebeldia ou por complexidade psicológica, mas um homem qualquer, que carrega o peso das misérias e das injustiças sociais (D'ONOFRIO, 1995, p. 95). Neste sentido, o escritor realista investe na apresentação das mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima.

Sendo assim, a intriga romântica cede espaço à análise, à sondagem psicológica, com o objetivo de conhecer as causas profundas do comportamento individual (MOISÉS, 1983, p. 27). Longe da representação de um herói, “o escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar o seu comportamento” (BOSI, 2006, p. 179). Além do forte caráter social, a ficção produzida nesta época demonstra que a vida psicológica das personagens é suscetível de ser conhecida e analisada, visto que se manifesta por meio de gestos, palavras etc.

Então, a explosão da psicologia da personagem e a análise em profundidade das paixões tornam-se o objetivo primordial destes romancistas (D'ONOFRIO, 1995, p. 94). O trecho de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, mostra a intenção do autor de iniciar uma caracterização que iria além da física e da moral e partiria para o psicológico da personagem. Como diz o narrador no trecho abaixo, o que corresponde ao “interno”:

Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mais falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; **o interno não aguenta tinta** (MACHADO DE ASSIS, 1900, p. 02. Grifos meus).

Outro ponto que chama a atenção nas personagens realistas é a sua caracterização psicológica indefinida. Um traço que se aproxima ainda mais da natureza humana e de sua complexidade. O ser fictício irá representar um ser conflituoso e até mesmo duvidoso, que vai além da idealização romântica. Com isso, apesar de os autores realistas apostarem na possibilidade da caracterização psicológica das suas personagens, elas nunca são definidas em padrões fechados porque representam a complexidade da

natureza humana. “As personagens [realistas] são entrevistadas como seres humanos contraditórios, longe da estereotipia romântica, como que indefinidos em razão de o escritor não ter acesso à totalidade de sua psicologia” (MOISÉS, 1983, p. 92).

Outro fator marcante na obra realista é o tom dissertativo que compõe a narrativa: “Quando o romancista analisa a psicologia individual e social e, detendo o fluxo dramático, insere comentários e reflexões à maneira de quem fosse tirando a ‘moral da história’” (MOISÉS, 1983, p. 93). Pode-se afirmar que as personagens realistas se aproximam das figuras humanas por apresentarem uma complexidade e múltiplas facetas que não as definem facilmente. Ao descrever o comportamento psicológico delas, os autores deixam abertas possibilidades para a compreensão e julgamento por parte do leitor, o que permite um texto com marcas reflexivas sobre a natureza humana e que caminha no sentido contrário ao dos arquétipos de bom e mau.

1.4 A personagem como um ser caracterizado

Uma das formas de definir/apresentar a personagem na narrativa é através de sua caracterização. É por meio dela que o autor pode aprofundar o conhecimento do leitor sobre o ente fictício e, conseqüentemente, sobre a narrativa. Estas características podem ser físicas, morais e/ou psicológicas, permitindo que o leitor tenha o entendimento da personagem e a narrativa torna-se palpável. Também é através da personagem que a narrativa se aproxima do leitor pelo processo de identificação, ou seja, a personagem humaniza a narrativa.

Dessa forma, a literatura proporciona ao autor a possibilidade da representação de “certas situações de aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens” (CANDIDO, 1998, p. 27). Com isso, pode-se afirmar que é por meio da personagem que o autor constrói a sua narrativa e aprofunda assuntos relativos ao comportamento humano, às relações sociais, além dele ir mais fundo ao descrever o subconsciente do ente da ficção. “A particularidade do romance está no escritor poder falar sobre suas personagens, tanto quanto através delas, ou permitir-nos ouvi-las enquanto falam consigo mesmas. O autor tem acesso ao monólogo interior e daí pode ir ainda mais fundo e espiar o subconsciente” (FORSTER, 1974, p. 68).

Antonio Candido (1998, p. 40) afirma que a visão do romancista sobre a realidade e sobre o próprio ser humano, por meio da personagem, pode ser transparente pelo fato de que a personagem é um ser puramente intencional e projetado por orações:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser (CANDIDO, 1998, p. 43).

Assim, caso o autor de ficção desejar, a personagem pode ter contornos definidos e definitivos, integrados em um denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e que tomam determinadas atitudes em face desses valores. São seres que vivem, muitas vezes, em um conflito e situações-limites, em que são revelados aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos (CANDIDO, 1998, p. 35). A personagem, então, representa o que há de mais vivo no texto literário.

Candido ressalta a relação entre o ser vivo e o ser da ficção, que é manifestada por meio da personagem:

A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção *ser*? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (CANDIDO, 1998, p. 40).

Já na visão de Searle (2002, p. 114), a relação entre o ser fictício e o real ocorre quando o autor de ficção finge referir-se a pessoas e narra eventos que as envolvem. Ao fazer isso, cria personagens e eventos ficcionais. Porém, o autor de ficção estabelece com o leitor um conjunto de acordos sobre o grau de fingimento, ou seja, ele precisa manter o seu texto verossímil para a devida aceitação do leitor.

A afirmação do autor mostra a forte relação entre a personagem de ficção e o ser real, retomando mais uma vez os pensamentos de Aristóteles (verossimilhança e

mimesis). Para Searle (2002, p. 117), a personagem só é ficcional devido ao acordo realizado entre o autor e o leitor, já que o primeiro precisa ser coerente com a realidade ao apresentar suas personagens, ou seja, deve ser verossímil:

Na medida em que o autor respeita as convenções que invocou ou [...] as convenções que estabeleceu, ele mantém-se dentro das convenções. No que diz respeito à possibilidade da ontologia, tudo é permitido: o autor pode criar qualquer personagem ou evento que queira. No que diz respeito à aceitabilidade da ontologia, a coerência é um ponto crucial. [...] O que deve contar como coerência será, em parte, função do contrato estabelecido entre o autor e o leitor a propósito das convenções horizontais.

O “manter-se dentro das convenções” faz parte do conjunto de estratégias para compor a ideia de verossimilhança interna em uma obra. Ou seja, o que torna possível, para Searle (2002, p.106-108), a realização da ficção é um conjunto de convenções extralinguísticas que rompem a conexão entre as palavras e o mundo. Os leitores, então, usam as palavras literais em um texto sem assumir o compromisso exigido por esses significados.

Para manter o seu texto verossímil, o autor utiliza recursos para aproximar ainda mais o leitor da realidade, ou seja, humaniza a personagem ao ambientá-la em locais reais, caracterizando sua postura física e moral. A personagem passa a apresentar características do ente real, mas o leitor não assume o compromisso de que ela é real. Além da aceitação do leitor, o que a torna ficcional é a postura que o autor deve ter em relação ao seu texto. Suas intenções para com o leitor devem ser claras. Searle (2002, p. 106) explica:

Não há nenhuma propriedade textual, sintática ou semântica que identifique um texto como uma obra de ficção. O que faz dele uma obra de ficção é, por assim dizer, a postura ilocucionária que o autor assume em relação a ele, e essa postura é definida pelas intenções ilocucionárias que o autor tem quando escreve ou compõe o texto.

Já Candido (1998, p. 14-16) considera que, por meio da personagem, o autor poderá deixar pistas textuais que sinalizem a ficção. Para o autor, é geralmente com o surgimento de um ser humano que se declara o caráter fictício (ou não-fictício) do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer detalhe pode revelar a elaboração imaginária. “Mais evidentes seriam os verbos

definidores de processos psíquicos, como ‘pensava’, ‘duvidava’, ‘receava’, os quais, quando referidos à experiência temporalmente determinada de uma pessoa, não podem [...] surgir num escrito histórico ou psicológico” (CANDIDO, 1998, p. 16).

Antonio Candido atribui à personagem o poder de humanizar o texto, dando a impressão da “presença do real”, o que contribui para o interesse do leitor na narrativa por meio dos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc. (CANDIDO, 1998, p. 39).

Para isso, a personagem precisa atingir uma validade universal, para que diferentes tipos de leitores contemplem e, ao mesmo tempo vivam as possibilidades humanas que as suas vidas pessoais dificilmente lhe permitem viver (CANDIDO, 1998, p. 36). O texto provoca no leitor o pensamento: “Isso poderia ter acontecido comigo”. Gerando um forte ponto de identificação com a obra.

Para estimular as reações do leitor, provocando sua identificação com a personagem, “o escritor recorre aos artificios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas” (BRAIT, 1985, p. 52), seja por meio da construção linguística e, principalmente, buscando elementos de referência para o ser humano.

Uma das maneiras de objetivar a ação da personagem é desenhar a sua figura, ou seja, construir a sua figura física: “Era alto, magro, vestido todo de preto, com o pescoço entalado num colarinho direito. O rosto aguçado no queixo ia-se alargando até à calva, vasta e polida, um pouco amolgada no alto; tingia os cabelos que duma orelha à outra lhe faziam colar por trás da nuca”.⁵

Há também a descrição da figura moral da personagem: “Aristarco todo era um anúncio. Os gestos, calmos, soberanos, eram de um rei [...] era a educação da inteligência; o queixo, severamente escanhado, de orelha a orelha, lembrava a lisura das consciências limpas – era a educação moral”.⁶

Para a construção da figura física e/ou moral da personagem, o autor busca, nas características da linguagem, elementos significativos capazes de dar forma ao real, às características da personagem inventada e retratada (BRAIT, 1985, p. 27).

Além do uso da descrição, a personagem situa-se em acontecimentos que sucedem ou se interpenetram numa história. O romance apresenta personagens situadas

⁵ Descrição do conselheiro Acácio, personagem do romance *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz.

⁶ Descrição de Aristarco, personagem do romance *O Ateneu*, de Raul Pompeia.

num determinado contexto, em certo lugar e em certa época (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 240). Brait (1985, p. 26) define como uma das características principais da personagem justamente a atuação e participação dela num espaço caracterizado e localizado social e culturalmente.

1.5 A construção da personagem no romance

É no romance que o autor pode construir com maior liberdade a história e caracterização das personagens. Ou seja, é no romance que o autor representa o mundo objetivo e a ação do homem e a sua relação com a realidade externa (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 235). “O romancista tem possibilidade de pintar a sua personagem penetrando na sua intimidade mais recôndita, devassando as suas reacções secretas e as suas razões inexprimíveis. [...] As finas, lentas e minuciosas descrições e análises, possíveis numa obra romanesca” (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 243).

Vê-se que as personagens converteram-se nos canais fundamentais do romance. Passaram a ser, mais do que o próprio tema do romance, fontes de informação, postos de observação (TACCA, 1978, p. 123). A importância da presença da personagem no texto também foi observada por Forster (1974) ao analisar os aspectos fundamentais para a composição do romance. Sua análise sobre a pessoa do romance foi e continua sendo importante para o estudo da personagem, que ele também denomina de “protagonista”.

Forster (1974) destaca a importância da presença da personagem na narrativa do romance. Para o autor, a personagem é um dos instrumentos mais nobres e fundamentais dentro deste tipo de narrativa. Sua natureza está condicionada pelo que o romancista imagina sobre outras pessoas e sobre si mesmo. É o romancista que determinará os gestos, as falas e o comportamento consistente ou não de suas personagens (FORSTER, 1974, p. 34).

A afinidade entre o romancista e sua personagem é, para Forster, natural já que o próprio criador é um ser humano. Porém, ele salienta que o romancista não possui o poder soberano sobre sua criatura: “As personagens apresentam-se quando solicitadas, porém cheias de espírito de insubordinação. [...] Tentam viver suas próprias vidas e, com frequência, atraíam o esquema fundamental do livro. Fogem. Escapam do nosso

controle: são criaturas dentro de uma criação” (FORSTER, 1974, p. 52). É o que Aguiar e Silva (1974, p. 236) destaca ao afirmar que

o desígnio central que rege o romance é a vontade de objectivar um mundo que possua nítida independência em relação ao romancista – desejo e prazer de objetivas personagens, caracteres, acontecimentos e coisas”. [Entre o criador e a criatura] “podem estabelecer-se múltiplas relações – ódio, ternura, nostalgia, etc. –, mas estas relações não aniquilam a fundamental autonomia das criações romanescas.

Além do interesse do romancista em construir a psicologia e as ações da personagem, seja ela parte integrante ou não da sua forma de ser, há também a intenção do criador literário em abordar, por meio da figura da personagem, o meio social e os hábitos de uma sociedade. A personagem que vai se delineando aos olhos do leitor passa a ter uma existência que carrega em si toda uma crítica ao momento\acontecimento histórico de uma época (BRAIT, 1985, p. 27). Um dos autores que representa muito bem essa característica é o francês Honoré de Balzac:⁷ Sobre a construção da personagem na obra do autor, Aguiar e Silva (1974, p. 235) afirma:

[...] desde os comentários constantes que tece acerca das figuras e dos eventos até o modo como constrói as personagens, traduziu com justeza o caráter da referida alteridade, quando se definiu como o *secretário* da sociedade francesa do seu tempo – mundo de vícios e de virtudes, de paixões e de lutas, de que ele, como *secretário*, erguia o minucioso inventário.

Considerado um dos maiores romancistas de todos os tempos, Balzac se consagrou ao escrever sobre os costumes da vida privada e da vida parisiense, além de estudos filosóficos e analíticos. Para compor, por exemplo, a personagem Luciano de Rubempré, protagonista de *As Ilusões Perdidas* (1978), o autor imergiu no mundo do jornal e acompanhou passo a passo as experiências reais de produção deste, atitude que proporcionou conquistas definitivas para o romance, como afirmou Paulo Rónai, em uma nota introdutória da obra. *As Ilusões perdidas* é a narrativa mais extensa de Balzac e uma das mais impressionantes da literatura do século XIX.

Essas infiltrações da complexa realidade cotidiana num gênero até então puramente psicológico trazem conquistas definitivas e possibilidades infinitas de enriquecimento, tornando o romance, daí em diante, a síntese de todos os gêneros e a expressão peculiar do século XIX (RÓNAI, 1978, p. 8).

⁷ Honoré Balzac é autor de *A comédia humana*, monumento literário que reúne 89 títulos, como as obras-primas *Eugénie Grandet*, *O pai Goriot*, *O lírio do vale* e *Ilusões perdidas*.

Uma classificação proposta por Forster ao analisar a personagem em um romance é por meio de seu comportamento durante a trama. Segundo o autor, ela pode ser definida como “plana” ou “redonda”. “Em sua forma mais pura [personagens planas] são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas” (FORSTER, 1974, p. 54). Segundo Forster, as personagens planas não evoluem na narrativa, ou seja, seu comportamento não sofre mudanças significativas para o desenrolar da história. Suas atitudes e/ou pensamentos não têm a capacidade de surpreender o leitor. Já as personagens classificadas como redondas são definidas por sua complexidade e possuem a capacidade de surpreender o leitor porque são dinâmicas e não são previsíveis.

Pode-se observar no conto “No moinho” do escritor Eça de Queiroz⁸ o desenvolvimento da personagem D. Maria da Piedade. Ela inicia a narrativa como uma “senhora modelo”, ao apresentar características de esposa dedicada e mãe zelosa com uma única ambição: “ver o seu pequeno mundo bem tratado e bem acarinhado”. Com o desenrolar da narrativa e a chegada do primo de seu marido, Adrião, a personagem se transfigura ao viver uma grande paixão. Ao perceber que não viveria a paixão, com a partida do primo, acontece a grande mudança na vida da personagem: “Então começou para Maria da Piedade uma existência de abandonada”. No final da narrativa, “a santa tornava-se Vênus”. Maria da Piedade escandalizou a todos ao abandonar a casa com seus filhos e marido para viver o oposto de sua vida regrada.

Na análise de Forster (1974), Maria da Piedade é uma personagem redonda, ou seja, apresentou mudanças significativas no seu comportamento no desenrolar da narrativa. Diferentemente do comportamento do marido de Piedade, João Coutinho, que inicia a narrativa como um esposo adoentado: “João Coutinho, que desde rapaz fora sempre entrevado”. E a termina como um marido ainda adoentado ao “gemer abandonado na sua alcova”. Ou seja, João Coutinho é uma personagem plana.

As personagens de um romance podem ser compreendidas também como protagonista ou personagem principal, assegurando características de herói ou anti-herói, além da presença das personagens comparsas (personagens secundárias):

⁸ Eça de Queiroz é um representante da prosa realista de Portugal. É autor de obras como *O Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888).

O herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os valores morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam. Noutros contextos históricos e sociológicos, pelo contrário, pode ser valorizado por um movimento artístico, por um grupo de escritores ou até por um escritor isolado, a transgressão dos códigos prevaletentes numa dada sociedade: o herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceites e exaltados pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime. [...] Nestas condições, o herói assume o estatuto de anti-herói quando perspectivado e julgado segundo a óptica dos códigos sociais maioritariamente prevaletentes (AGUIAR E SILVA, 1974, p 272- 273).

Para Muir (1975), diversos aspectos separam a ficção da vida. O autor propôs a conceituação do romance, edificada pela análise e definição de todas as suas formas. O seu foco de estudo encontra-se no romance de personagem e no romance dramático.

Para Muir (1975, p. 10), o romance de personagem é uma das mais importantes divisões da ficção em prosa e a personagem não é concebida como parte do enredo, pelo contrário, existe independentemente e a ação lhe é servil. “Enquanto no romance de ação, eventos particulares têm consequências específicas, aqui [romance de personagem] as situações são típicas ou gerais destinadas em primeiro lugar a dizer-nos mais acerca dos personagens ou a introduzir novos personagens” (MUIR, 1975, p. 11).

O autor destaca o comportamento da personagem neste tipo de romance como “quase sempre estático” dentro da narrativa. “A ação [da personagem] não precisa brotar de um desenvolvimento interior, de uma mudança espiritual da personagem. [...] Tudo o que precisa fazer é exhibir seus vários atributos, que estavam ali no começo, pois estes personagens são quase sempre estáticos” (MUIR, 1975, p. 11).

A classificação de personagem “estática” de Muir pode ser comparada à denominação de personagem “plana” observada por Forster (1974). No entanto, diferentemente de Forster, Muir (1975) propõe que a composição deste tipo de personagem não deva ser considerada pela crítica como um equívoco do romancista, e sim como estratégia na construção do enredo ao apresentar novas situações na história ou alterar as relações com outros personagens. “A tarefa do romancista de personagem é mais parecida com a do coreógrafo do que com a do dramaturgo; precisa manter em movimento as suas figuras, ao invés de mantê-las atuando” (MUIR, 1975, p. 12).

Neste tipo de romance, é identificável uma variedade de personagens que compõem um enredo, que, nas palavras de Muir, é “solto e frágil”, já que a sua preocupação é elucidar as personagens:

As combinações serão tantas quanto o romancista possa inventar e, se é para terem variedade suficiente, faz-se necessário que ele não seja embaraçado por um enredo rígido ou pela necessidade de desenvolver a sua estória dramática. Deve ter liberdade para inventar seja lá o que ele precise. Assim tornou-se convenção que o enredo de um romance de personagem seja solto e frágil (MUIR, 1975, p. 12).

Já no romance dramático, “os personagens não são parte da maquinaria do enredo, nem é o enredo apenas uma rude moldura em volta dos personagens. Pelo contrário, ambos são inseparavelmente entrelaçados entre si” (MUIR, 1975, p. 21). O que determinará a ação do enredo serão as qualidades conhecidas das personagens e a ação, por sua vez, modificará a maneira das personagens.

As principais características da personagem neste tipo de romance é o seu número limitado na composição do enredo, o que produz, naturalmente, uma intensificação da ação deste personagem. A personagem não se torna apenas um objeto do enredo, ela tem consequências, influencia acontecimentos e cria dificuldades. O romance dramático se coloca à margem do romance de personagem, ou seja, no último há um hiato entre o enredo e as personagens, enquanto no primeiro o enredo é parte do significado da personagem (MUIR, 1975, p. 22-24).

Há inúmeros exemplos de romances em que a personagem é um homem ou uma mulher de quem o romancista narra as aventuras, a formação, as experiências amorosas, os conflitos e as desilusões, a vida e a morte. (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 273). Forster (1974, p. 36-37) afirma que os fatos principais na vida humana são cinco: nascimento, alimentação, sono, amor e morte. Os romancistas tendem a reproduzir estes fatos com precisão ou tendem a exagerar, até porque, “ao romancista é permitido lembrar e compreender tudo, se isso lhe convém. Ele conhece toda a vida oculta”.

É muito comum que o romancista utilize componentes referentes à fisionomia, ao vestuário, ao temperamento, ao caráter e ao modo de vida para compor sua personagem. Com isso, no romance do século XVIII e de quase todo o século XIX, a personagem é, em geral, apresentada como um retrato (AGUIAR E SILVA, 1974, p.275). Porém, o estatuto de personagem com predicados – características,

comportamento social – bem definidos entrou em crise com os romances de Dostoievski, ainda na metade do século XIX. (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 278).

Como não questionar as verdadeiras intenções de Raskólnikov, protagonista do romance *Crime e castigo* (2007). Seria ele um herói? Um vilão? Ou até mesmo um anti-herói no enredo tecido por Dostoievski. As ações da personagem, muitas vezes, dúbias ou paradoxais são características de “personagens complicadas, contraditórias, difíceis de apreender numa fórmula ou de explicar linearmente por um esquema de teor causalista”. Os romances dos últimos anos do século XIX e das primeiras décadas do século XX foram influenciados pelo escritor russo e são geradores de personagens destituídas de coerência ética e psicológica, instáveis e indeterminadas, como as pessoas da vida real (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 279), ou seja, características típicas da personagem redonda. Para Aguiar e Silva (1974, p. 280), a personagem não bem definida em padrões é resultado da crise da própria noção filosófica de pessoa:

O romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato do tipo balzaquiano, inteiro, sólido nos seus contornos e fundamentos. [...] Esta crise da noção de pessoa, imediatamente explicável pela influência exercida em largos sectores intelectuais e artísticos pela psicanálise e pela psicologia das profundidades, tem uma matriz mais profunda e deve situar-se num contexto mais amplo: trata-se de uma conseqüência e de um reflexo da crise ideológica, ética e política que vem minando a sociedade ocidental contemporânea.

A partir da ideia de que a literatura de Dostoievski influenciou o romance dos últimos anos do século XIX e as primeiras décadas do século XX, “a personagem vai perdendo tudo o que a identificava, lhe conferia solidez e relevo: a genealogia, a fisionomia, a idiossincrasia bem definida [...] O próprio nome [...] é destruído e desfigurado” (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 279).

1.6 Tipos de narrador

A apresentação da personagem no romance é realizada pelo narrador que conduz o leitor ao mundo da narrativa. “De acordo com a postura desse narrador, ele funcionará como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens” (BRAIT, 1985, p. 53). Conforme Brait (1985, p. 53-68), o narrador em terceira pessoa apresenta a personagem, a quem raríssimas vezes é dada a palavra. A personagem não é posta em cena por ela mesma, mas por suas aventuras, pelo relato de suas ações:

A apresentação da personagem por um narrador que está fora da história é um recurso muito antigo e muito eficaz, dependendo da habilidade do escritor que o maneja. Num certo sentido, é um artifício primeiro, uma manifestação quase espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar a credibilidade do leitor. [...] O escritor habilidoso encontra formas de acoplar recursos à narrativa em terceira pessoa de modo a tornar suas criaturas verossímeis (BRAIT, 1985, p. 55-56).

Outro tipo de narrador, também em terceira pessoa, realiza a apresentação da personagem de uma forma mais focada, ultrapassando a barreira de apenas apresentá-la ao leitor. Este narrador parece ter “uma câmera privilegiada, que vai construindo por meio de pistas fornecidas pela narração, pelas descrições e pelo diálogo o perfil das personagens” (BRAIT, 1985, p. 57). Com isso, conforme se disse, o narrador apresenta para o leitor uma descrição minuciosa de traços da figura física, gestos e linguagens da personagem.

Já o narrador em primeira pessoa conduz a narrativa por meio de uma personagem que está envolvida com os acontecimentos da trama. “Vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de ‘conhecer-se’ e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens” (BRAIT, 1985, p. 61).

Outro tipo de personagem-narrador é aquela que pode assumir o papel de uma testemunha secundária, que tem a função de apresentar a personagem principal na narrativa. Esse recurso é bastante utilizado pelo romance policial, ainda que não seja exclusivo dele. O relato das aventuras do detetive Sherlock Holmes por seu parceiro Watson seria um exemplo deste tipo de narrativa.

No entanto, a escolha dessas ou de outras técnicas de apresentação da personagem no enredo não são fixas. Na verdade, fazem parte do estilo do autor e/ou do estágio da narrativa em determinados momentos da tradição literária. O conjunto das técnicas não deve ser tomado de forma limitadora para a criação literária (BRAIT, 1985, p. 67).

1.7 O ser da linguagem: a personagem como participante

É por meio dos formalistas russos⁹ que a personagem é concebida como um ser da linguagem desprendendo-se da relação ser fictício-pessoa. Os estudos desenvolvidos pelos formalistas contribuíram para que a obra fosse encarada como a soma de todos os recursos nela empregados, como um sistema de signos organizados de modo a imprimir a conformação e a significação dessa obra (BRAIT, 1985, p. 43). Assim, a personagem seria um recurso na obra literária que ajudaria a compor a narrativa, juntamente com o narrador, enredo, tempo e espaço.

De fato, o olhar dos formalistas russos estava voltado ao sentido (ou à função) de um elemento da narrativa, ou seja, à possibilidade de este elemento entrar em correlação com outros elementos da obra (TODOROV, 1970, p. 210). Porém, ressalta Todorov (1970, p. 209), o estudo não visa a substituir um enfoque psicológico, sociológico ou filosófico da obra ou limitar-se a descrevê-la. Para o autor, seria mais justo afirmar que, em lugar de projetar a obra sobre outro tipo de discurso, ela é projetada na verdade sobre o discurso literário:

Os formalistas russos tentam lançar luz sobre os aspectos intrínsecos da obra, ou seja, sobre aqueles aspectos que, segundo Aristóteles, eram os responsáveis por uma verossimilhança interna e verdadeira fonte de todo o poder mimético ou mesmo anti-mimético de qualquer trabalho literário (SEGOLIN, 1978, p. 28).

Os teóricos formalistas se interessaram, então, pela afirmação aristotélica que enfatizava a construção dos recursos linguísticos utilizados para a criação literária: a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto.

É o que fez Vladimir I. Propp, na obra *Morfologia do conto maravilhoso* (1984), por meio da análise de contos fantásticos russos, quando explicita a dimensão da personagem sob o ângulo de sua funcionalidade no sistema verbal compreendido pela narrativa (BRAIT, 1985, p. 44). Ou seja, Propp (1984, p. 25) chegou à conclusão de que o conto maravilhoso atribui frequentemente ações iguais a personagens diferentes, ou seja, constitutivas na narrativa. Isso permitiu ao crítico estudar os contos a partir das funções dos personagens. “É assim que, a partir das trinta e uma funções que descobriu nos contos analisados. Desta forma, Propp chega a distinguir, como constantes, sete

⁹ Os formalistas russos e suas ideias floresceram durante a década de 1920. Eram imbuídos de um espírito prático e científico e transferiram a atenção para a realidade material do texto literário em si. A literatura seria uma organização particular da linguagem (EAGLETON, 2003, p. 3).

personagens ou papéis, definidas, cada uma, por um conjunto de ações que lhe seriam próprias” (SEGOLIN, 1978, p. 36).

Desta maneira, surgem as categorizações das personagens definidas por Propp: 1) Agressor, malfeitor ou antagonista 2) Doador ou provedor 3) Auxiliar 4) Pessoa procurada e seu pai 5) Mandante ou remetente 6) Herói 7) Falso herói. Conforme Segolin (1978, p. 38), Propp (1984) observa a narrativa como um sistema de proposições-motivos, proposições estas que podem ser agrupadas em feixes e que não só caracterizam a personagem, como também definem a sua funcionalidade.

Barthes (1972, p. 43) afirma que, desde Propp, a personagem forma um plano de descrição necessário, fora do qual as pequenas ações narradas deixam de ser inteligíveis, ou seja, não existe uma só narrativa no mundo sem personagens. “A análise estrutural, muito preocupada em não definir o personagem em termos de essências psicológicas, esforçou-se até o presente, através de hipóteses diversas [...] em definir o personagem não como um ser, mas como um participante” (BARTHES, 1972, p. 43).

Apesar de o pensamento dos formalistas contribuírem para a construção da definição da personagem, a personagem tem sido vista não como participante, mas como um ente vivo e um dos principais elos entre a ficção e a realidade. Assim, após a análise do que caracteriza a personagem no texto literário, o próximo passo é o olhar para a narrativa jornalística e nela o processo por meio do qual as fontes se convertem em personagens.

2 A FONTE É PERSONAGEM: ESTRATÉGIAS DOS NARRADORES

A personagem, que é sempre baseada na realidade, é uma oportunidade para o desmembramento de características que formam a natureza humana. Ou seja, na literatura, a personagem pode ser observada pelo leitor como um ente vivo na narrativa, o que permite justificar a perspectiva deste trabalho, tomando por base a narrativa com foco na personagem, entendida como forma de valorização do humano.

O tensionamento apresentado é no sentido de pensar que a ação semelhante acontece quando são observados os indivíduos descritos nas narrativas jornalísticas. Principalmente, quando são construídas a partir do uso de recursos literários em suas estruturas, e quando o jornalista, como afirma Sodré (2009, p.144), comporta-se como um narrador literário. Para o autor, o narrador literário pretende captar ainda mais a atenção do leitor quando, por exemplo, utiliza uma linguagem pessoal, vira personagem da própria história e dá cores de aventura romanesca a seu relato.

Para entender como o jornalista se comporta enquanto narrador literário é necessário observar as características do narrador apontadas Benjamin (1987) e do narrador midiático evidenciadas por Sodré (2009) e por Santiago (2012). Para Benjamin (1987, p. 198-199), a principal característica do narrador clássico é a capacidade de sua narrativa intercambiar experiências com o leitor, de maneira que, o ato de narrar advenha da experiência do narrador.

Para o autor, não há narrativa sem a experiência, então, o narrador necessariamente precisa experimentar algo para contar uma história. Assim, Benjamin (1987) aponta para dois tipos de narradores, fundamentalmente. O narrador como um viajante que experimentou diferentes realidades e voltou para contar sobre elas. E aquele sujeito experiente que conhece as histórias e as tradições de seu povo e se propõe narrá-las.

Já o narrador midiático se distancia da ideia benjaminiana porque não narra sobre suas experiências, mas colhe informações de terceiros para construir sua narrativa. A principal diferença defendida por Benjamin entre narrar (narrador benjaminiano) e informar (narrador midiático) é que os fatos em uma informação já chegam acompanhados de uma explicação. Já, na narrativa, o leitor é livre para interpretar a história como quiser, e, com isso, o episódio narrado ganha uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1987, p. 203).

Assim, o narrador midiático é, na verdade, um grande observador da vivência dos outros. A partir dela, constrói a sua narrativa. “A figura do narrador [midiático] passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (SANTIAGO, 2012, p. 42-44). Ao passo que o narrador clássico introduz suas experiências na narrativa, o midiático se afasta (muitas vezes se esconde) da narração para enaltecer a voz da pessoa observada. A “sabedoria” da narrativa midiática não advém do narrador, e sim da ação daquele que é observado. A sua essência não deixa de ser a experiência, mas ela não é vivida, e sim observada.

Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa a ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na era da imagem. Ele olha para que seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa (SANTIAGO, 2012, p. 51).

Assim, na narrativa midiática, é evidenciada a figura daquele que é observado, pois é a partir do olhar sobre ele que será construída a narrativa. Mostra-se, então, a figura da pessoa que será entrevistada para a composição do texto jornalístico. Ou seja, o narrador midiático enaltece a figura da pessoa, e, para isso, ele se junta ao leitor como dois observadores da ação e “na pobreza da experiência de ambos, se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc.” (SANTIAGO, 2012, p. 44).

Entre os narradores contemporâneos, estaria, segundo Santiago (2012, p. 39-42), o narrador do romance (literário) que quer ser impessoal e objetivo diante da coisa narrada (utilizando-se da voz da personagem para contar sua história), mas que, no fundo, se confessa em sua narrativa. Ou seja, suas experiências estão em seus relatos, apesar da evidente e necessária preocupação da literatura em diferenciar narrador e autor.

Já o jornalista que se comporta como narrador literário ou de romance não deixa de ser um narrador midiático porque se utiliza da experiência do outro para construir sua narrativa, mas se torna menos impessoal e distante da coisa narrada e passa a narrar sobre os fatos, e não apenas informá-los. Para isso, busca novos formatos que ultrapassam o jornalismo informativo, como, por exemplo, investindo o foco da

narrativa nas pessoas por meio de marcas textuais literárias, como a caracterização física, moral e psicológica descritas e a preferência por fontes anônimas em detrimento das fontes preferenciais.¹⁰

Neste sentido, para dar conta desta questão, é preciso ver como se dá a interação entre o jornalismo e a literatura e as apropriações que o discurso jornalístico vai fazer para compor suas narrativas. Ou, em outras palavras, observar como os textos jornalísticos utilizam recursos provenientes da literatura para compor suas reportagens, gerando, nesta produção textual, uma condição nova à fonte, que, assim, apresentará características das personagens da ficção.

E, assim, o jornalista, ao se apropriar de alguns recursos da retórica literária, aproxima-se do trabalho realizado pelo autor de ficção para construir suas personagens, ainda que tenha sempre claro que as narrativas – literária e jornalística – são construções baseadas na realidade, mas que possuem finalidades e, principalmente, intenções diferenciadas. Neste caso, do jornalismo, trata-se de outro tipo de pacto (SEARLE, 2002) feito entre o leitor e o escritor, em que a narrativa busque os recursos literários, comprometida com a referencialidade dos fatos.

O jornalista, enquanto narrador literário, ao assumir que constrói o seu texto utilizando recursos da literatura – põe-se distante do jornalismo informativo que se diz imparcial e objetivo e se considera “neutro” frente à realidade descrita. No jornalismo objetivo, o jornalista não assume o seu texto como construção, e sim como um relato objetivo da realidade:

No sentido em que no jornalismo tradicional se coloca o conceito, objetividade seria a capacidade de observar os fatos em sua realidade material, e só, sem ‘deformações’ resultantes da perspectiva individual do jornalista observador. Os fatos jornalísticos seriam, pois, ‘objetos concretos’, livres de componentes abstratos (CHAPARRO, 2007, p. 12).

A suposta capacidade de a observação ser neutra em relação à realidade pelo jornalista é um dos princípios defendidos pelo *segundo jornalismo*¹¹ (MARCONDES

¹⁰ A discussão sobre fontes anônimas e fontes preferenciais no jornalismo será realizada posteriormente.

¹¹ O *segundo jornalismo* é sucedido pelo *primeiro jornalismo* (de 1789 à metade do século XIX). O *primeiro jornalismo* representou uma época de ebulição do jornalismo político-literário (fortemente opinativo), em que as páginas impressas funcionam como caixa acústica de ressonância de programas político-partidários e plataformas de políticos de todas as áreas (MARCONDES FILHO, 2000, p. 11). Já o *terceiro jornalismo* (no século XX) representou para o jornalismo o desenvolvimento e o crescimento das empresas jornalísticas. Além do desenvolvimento da indústria publicitária e de relações públicas como novas formas de comunicação (MARCONDES FILHO, 2000, p. 14). Já o *quarto jornalismo* (fim do século XX) representou para o jornalismo a era tecnológica. As novas tecnologias virtualizaram o trabalho jornalístico impresso e interferiram radicalmente em seu conteúdo (MARCONDES FILHO, 2000, p. 30).

FILHO, 2000), período que surge o ideário da objetividade e imparcialidade para que a empresa jornalística utilize a notícia como mercadoria para garantir a autosustentação. A produção jornalística passa a ter o caráter de atualidade e a aparência de neutralidade – características mantidas até os dias atuais (MARCONDES FILHO, 2000, p. 13).

Para Sodré (2009), no entanto, o discurso jornalístico não assume a aparente neutralidade jornalística apenas como estratégia para a comercialização da notícia. O autor explica que o discurso jornalístico defende a objetividade para atingir a neutralidade como forma de diferenciar o jornalismo da ficção.

[A notícia] supostamente neutra e infensa às técnicas de manipulação da verdade [força] a separação entre jornalismo e ficção, isto é, entre a atividade de um tipo de especialista em saber prático [...] e a atividade do escritor, cujo material é a condição humana, problematizada por uma intervenção especial na língua escrita. [...] De um lado ficava, assim, a subjetividade do escritor, e do outro, a objetividade jornalística, que consiste no fundo em uma estratégia retórica, destinada a garantir ao discurso do jornalista um reconhecimento de neutralidade ou isenção frente à realidade descrita (SODRÉ, 2009, p. 143).

Traquina (2005) aponta o positivismo,¹² pensamento que predominou no século XIX, como um dos principais determinantes para a formação do jornalismo de caráter objetivo que, assim como a ciência, filosofia, sociologia e outras disciplinas, “ambicionavam imitar esse novo invento – a máquina fotográfica – que parecia ser o espelho, há muito procurado, capaz de reproduzir o mundo real” (TRAQUINA, 2005, p. 148).

O pensamento positivista, analisa Medina (2008, p. 24-25), deixou suas marcas na “formação do fazer cotidiano do jornalista e na doutrina presente na formação universitária (que data também do fim do século XIX)”. Além da afirmativa de ser o espelho do real, o jornalismo utilizou-se de outros pressupostos dogmatizados pelo positivismo:

Tendência para diagnosticar o acontecimento social no âmbito da invariabilidade das leis naturais; a ênfase na utilidade pública dos serviços informativos; o tom afirmativo perante os fatos jornalísticos; a busca obsessiva pela precisão dos dados como valor de mercado; a fuga das abstrações; a delimitação de fatos determinados (MEDINA, 2008, p. 24-25).

Como herança daquele período, o jornalista busca ser a princípio, imparcial, e justamente, a partir desta perspectiva de distanciamento do texto, ele é reconhecido na

¹² Regime definitivo da razão, em que a observação é a única base possível dos conhecimentos acessíveis à verdade (MEDINA, 2008, p. 18).

qualidade do seu trabalho. Portanto, ele quer ser um simples mediador que “reproduz” o acontecimento na notícia.

No entanto, para Resende (2009, p. 36), é autoritária a forma de narrar histórias pautadas pela imparcialidade e objetividade. Segundo o autor, o discurso do jornalismo objetivo, aquele que pretende ser imparcial, dispõe ao jornalista escassos recursos para narrar os fatos do cotidiano. Ele defende a impossibilidade de um isolamento por parte do jornalista em sua produção, o que gera a relativização da ideia de um discurso jornalístico imparcial e objetivo. “Os jornalistas são personagens do texto, participam da cena sem que haja qualquer interferência no fato propriamente dito. [...] Não há possível isolamento, homem e mundo são partes do todo” (RESENDE, 2009, p. 39).

Assim, o jornalista ao assumir uma postura diante de seu texto – neste estudo, quando se apropria dos recursos da literatura sem restrição – torna-se um narrador literário:

deixa de ocupar o lugar de dono da lei, para tornar-se um observador, tanto quanto o é àquele para quem escreve. Ainda que seja dado ao primeiro o privilégio da escrita, ele não faz sua a voz do outro e nem se propõe, tão-somente, a parafrasear suas fontes (RESENDE, 2009, p. 38).

Também para Motta (2009, p. 12), a ideia da narrativa jornalística como construção da realidade e não como um simples relato objetivo dos fatos, permite ao leitor enxergar as estratégias discursivas utilizadas pelo repórter ao construir seu texto. Possibilita ao leitor, portanto, observar marcas subjetivas, já que não haverá uma “verdade absoluta”, e sim uma construção de “verdades”.

Apesar de a teoria de uma “verdade absoluta” no jornalismo ser bastante discutida, pelo menos no meio acadêmico, conforme Martinez (2008, p. 30-31), ainda há muita polêmica sobre o fato de o repórter interpretar a realidade de maneira subjetiva, utilizando, para isto, suas impressões e seus pontos de vista. Ou seja, levando em consideração que cada pessoa tem sua própria versão da verdade, o que não pode ser entendido como mentira, porém como uma interpretação individual do evento. No entanto, segundo a autora, muitos jornalistas, especialmente os da prática do jornal diário, ainda defendem a verdade absoluta.

Traquina (2008, p.17) endossa a teoria quando afirma que o jornalista, muitas vezes, tem aversão à afirmação: “notícia não é relato, mas uma construção”, porque isso ataca ou mina o sentido de legitimidade profissional dos jornalistas, que insistem em transmitir autenticamente tanto quanto possível um relato sobre um acontecimento.

Chaparro avalia que a tentativa do jornalismo de relatar imparcialmente a realidade é questionável, já que “não é possível à mente humana escolher ou determinar ‘o mais importante’ sem o exercício subjetivo da valorização dos fatos a narrar” (CHAPARRO, 2007, p. 12). O autor conclui que a objetividade, neste sentido, simplesmente não existe. “Porque a observação e o relato estão no espaço estético da intervenção individual, sob a perspectiva escolhida pelo sujeito narrador. Não há como ser objetivo no exercício criativo de escolher ângulos, enfoques e relevâncias” (CHAPARRO, 2007, p. 12-13).

Martinez complementa dizendo que “a comunicação social é feita por humanos e para seres humanos. Assim [...] as histórias e os depoimentos centram-se nas narrativas de seres humanos. Nada mais natural que a defesa da humanização da narrativa para atingir um público em potencial” (MARTINEZ, 2008, p. 32).

Assim, uma alternativa à forma de narrar a realidade de maneira objetiva pode dar-se por meio de uma narrativa centrada em pessoas, quando o jornalista compreende as ações dos sujeitos para atribuir significado e sentido aos acontecimentos e, assim, proporcionar ao público, mais que a explicação, a compreensão das ações humanas (IJUIM, 2012, p.133), sobretudo a partir da fonte que, nessa perspectiva, alcança o *status* de personagem na narrativa literária.

2.1 A valorização do humano na reportagem

Por conta da discussão gerada sobre o quanto o jornalismo pode ser ou não objetivo ao relatar os fatos, ou até que ponto ele está envolto em seu relato, comportando-se como um narrador literário, os teóricos Marques de Melo e Assis (2010) propuseram uma classificação funcional relativa à produção jornalística em cinco gêneros: *informativo*, *opinativo*,¹³ *diversional*, *interpretativo* e *utilitário*.¹⁴ Os

¹³ No gênero opinativo há a intenção de “ler” o real, ou seja, há a análise e a avaliação (atribuição de valor) possível da realidade baseada no desejo da coletividade de “saber o que se pensa sobre o que se passa” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 63). Segundo Marques de Melo, o gênero aparece de maneira isolada e demarcada no espaço do jornal diário. A opinião poderá partir da empresa jornalística, do jornalista e do leitor. O posicionamento da empresa se encontra na parte do jornal impresso denominada “editorial”. A opinião do jornalista está demarcada nos comentários, nas resenhas, nas colunas, nas crônicas, nas caricaturas e nos artigos. Também o leitor pode expressar sua opinião no jornal através do espaço destinado às cartas (MARQUES DE MELO, 2003, p. 102). Contemporaneamente, as versões digitais dos jornais recebem a opinião de leitores/internautas através de espaços destinados a comentários (blogs).

¹⁴ Segundo os autores Marques de Melo e Assis (2010, p. 125), o gênero utilitário ou de serviço é classificado como aquele que tem o propósito principal de orientar o receptor com informações úteis que

autores explicam que a divisão em gêneros tem a intenção de classificar o jornalismo em categorias e representar uma tentativa de legitimação da área no ambiente acadêmico e nas redações, embora corra o risco de o estudo sistematizado ser direcionado para uma leitura reducionista das formas de se fazer jornalismo.

No que diz respeito ao gênero informativo, sua “promessa” é relatar os fatos de maneira imparcial, sem a interferência do jornalista. Para isso, produz relatos informativos que reproduzem o real a partir da observação de um acontecimento com base no desejo da coletividade de “saber o que se passa” (MARQUES DE MELO, 2003, p. 64). A definição para o gênero informativo, muitas vezes, torna-se sinônimo do próprio jornalismo – principalmente no jornal diário – devido ao discurso mercadológico ter convencionado para si a capacidade de reproduzir os fatos (o real) de maneira imparcial para, assim, tornar o seu produto com uma maior amplitude no mercado.

Para Marques de Melo (2003, p. 66), o gênero informativo aparece nos formatos de nota, notícia, reportagem e entrevista. Todos eles, conforme o autor, pretendem apresentar os fatos para o leitor de maneira imparcial:

A distinção entre a nota, a notícia e a reportagem está exatamente na progressão dos acontecimentos, sua captação pela instituição jornalística e acessibilidade de que goza o público. A nota corresponde ao relato de acontecimentos que estão em processo de configuração e por isso é mais frequente no rádio e na televisão. A notícia é um relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social. A reportagem é o relato ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que já são percebidas pela instituição jornalística. Por sua vez, a entrevista é um relato que privilegia um ou mais protagonistas do acontecer, possibilitando-lhes um contato direto com a coletividade (MARQUES DE MELO, 2003, p. 66).

É importante diferenciar os termos jornalísticos notícia e reportagem e os sentidos de relatar e narrar. Relatar ou narrar a realidade? A notícia é um relato e a reportagem é uma narrativa? Os termos estão relacionados e até são confundidos. Assim, por notícia, o jornalismo entende um relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social, enquanto a reportagem seria o relato ampliado de um acontecimento

ele necessita de imediato ou que pode necessitar em algum momento. Exemplo: indicadores meteorológicos.

que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que já são percebidas pela instituição jornalística (MARQUES DE MELO, 2003, p.66).

Lage (2002, p. 16-21) complementa ao afirmar que “a notícia se define no jornalismo moderno como o relato de uma série de fatos a partir do aspecto mais importante ou interessante [...] não se trata de narrar os acontecimentos, mas de expô-los”. A notícia é um relato, e não uma narração porque, primeiramente, para narrar, é necessário organizar eventos em sequências, de modo que o primeiro antecede o segundo, o segundo o terceiro, e assim por diante e são registrados na mesma ordem em que teriam ocorrido, no tempo.

A notícia prioriza a seleção dos eventos a partir do aspecto mais importante e não, necessariamente, o que ocorreu primeiro. “[Em uma notícia] [o]s eventos estarão ordenados não por sua sequência temporal, mas pelo interesse ou importância decrescente, na perspectiva de quem conta e, sobretudo, na suposta perspectiva de quem ouve” (LAGE, 2002, p. 21). Já na reportagem “Podem-se dispor as informações por ordem decrescente de importância, mas também narrar a história, como um conto ou fragmento de romance” (LAGE, 2002, p. 47).

Medina (1988) classifica de “ilusão cronológica” ou tentativa de recomposição do real ao se referir à estruturação de informações mais frequente na notícia para a cronologia do acontecimento, a chamada pelos teóricos do jornalismo como “pirâmide invertida”.¹⁵

As unidades se seguem, não no tempo real, mas num tempo ficcional cuidadosamente gradativo. A seleção dos momentos, por si, já mereceria uma pesquisa à parte, porque reflete todo o esquema de substituição do real pelo real representado e a valorização do que se extrai como momentos significativos para comporem a cronologia da notícia (MEDINA, 1988, p. 102-103).

Para Sodré e Ferrari (1986), a reportagem – onde se contam, narram-se as peripécias da atualidade – afirma-se como o lugar por excelência da narrativa jornalística. Conseqüentemente, seria por meio de uma reportagem que o jornalista teria a possibilidade de ampliar o conhecimento do leitor, já que ela lhe daria mais fôlego e amplitude de conteúdos a serem comunicados, diferentemente do espaço ofertado pela notícia. “O universo das notícias é o das aparências do mundo; o noticiário não permite

¹⁵ Técnica de estruturação do texto jornalístico que privilegia a disposição das informações em ordem decrescente de importância. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Pir%C3%A2mide_invertida> Acesso em: 07 jan.2013.

o conhecimento essencial das coisas” (LAGE, 2002, p. 22). Diferentemente da reportagem que, como afirma Lage (2002, p. 46-47):

[...] não cuida da cobertura de um fato ou de uma série de fatos, mas do levantamento de um assunto conforme ângulo preestabelecido. Noticia-se que um governo foi deposto; fazem-se reportagens sobre a crise político-institucional, econômica, social, sobre a reconfiguração das relações internacionais determinada pela substituição do governante, sobre um ou vários personagens envolvidos no episódio etc.

Na reportagem, há espaço para a ação dramática e descrições de ambientes e pessoas, características que se assemelham à narrativa literária. Ainda segundo Sodré e Ferrari (1986), a reportagem é um desdobramento da notícia, mas com foco no “quem” e no “o quê” entre as perguntas clássicas do jornalismo: quem, o quê, como, quando, onde, por quê. Ou seja, muito mais do que alongar a notícia, o essencial da reportagem está no interesse humano.

Nas condições de sofrimento de um indivíduo, filtradas pelas impressões de um outro indivíduo, projetavam-se as dificuldades de uma nação em luta pela vida. A humanização do relato, pois, é tanto maior quanto mais passa pelo caráter impressionista do narrador. Diretamente ligada à emotividade, a humanização se acentuará na medida em que o relato for feito por alguém que não só testemunha a ação, mas também participa dos fatos. O repórter é aquele “que está presente”, servindo de ponte (e, portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento. Mesmo não sendo feita em primeira pessoa, a narrativa deverá carregar em seu discurso um tom impressionista que favoreça essa aproximação (SODRÉ;FERRARI, 1986, p. 15).

O interesse pelo humano na reportagem assemelha-se à caracterização da personagem no romance e, conseqüentemente, da natureza humana, por meio da descrição física, moral e psicológica do ente da narrativa e, neste sentido, a reportagem possibilita ao jornalista utilizar recursos da literatura para humanizar o seu relato.

A reportagem necessita, então, de características como a predominância da forma narrativa; a humanização do relato; o texto de natureza impressionista e mantendo ao mesmo tempo a busca pela objetividade dos fatos narrados. Neste caso, o sentido da palavra objetividade é sinônimo de precisão: “[R]esultado do uso competente de um conjunto de técnicas (de observação e captação) que servem aos fundamentos da linguagem jornalística, para que nela seja preservada a natureza asseverativa, sua principal característica” (CHAPARRO, 2007, p. 13).

No Brasil, Cremilda Medina (1988, p. 63) indica a década de 1960 como a época de maior incidência da reportagem como uma possibilidade de interpretação da realidade através da humanização e, portanto, de aproximação do jornalismo com a literatura, ou seja, individualizando um fato social através de um perfil representativo. A função de interpretar um fato por meio da atuação da pessoa na narrativa jornalística se assemelha ao que Brait (1985) apontou como característica da personagem na narrativa literária. Para a autora, uma das funções do ente ficcional é caracterizar social e culturalmente um determinado espaço e carregar em si uma crítica ao momento\acontecimento histórico de uma época, o que permite concluir que é na reportagem que o jornalismo dialoga mais frequentemente com os recursos literários.

2.2 Diversional e interpretativo: uma classificação

Já a classificação proposta pelos teóricos Marques de Melo e Assis (2010) e Medina (2003) para os gêneros diversional e interpretativo é que interessam a este estudo porque incluem textos jornalísticos que se utilizam recursos da literatura. Sobre o gênero diversional, Francisco de Assis (2010) escreve: “a estrutura do gênero diversional ancora-se no estilo apregoado pela literatura, fazendo uso de recursos utilizados comumente por escritores de ficção, a fim de humanizar o texto jornalístico e torná-lo agradável aos leitores” (ASSIS, 2010, p. 145).

Para o autor, o gênero diversional aborda histórias de interesse humano que dão um enfoque diferenciado à pauta e oferecem uma releitura de um acontecimento a partir de detalhes que possam suscitar a emoção do leitor com a adição de descrições de cenários onde os fatos ocorrem, suas cores e sensações percebidas pelo repórter. O gênero é caracterizado também por aprofundar uma temática que não tem em geral ligação direta com a factualidade (ASSIS, 2010, p. 151). O gênero diversional pode ser encontrado no jornal impresso, revista e em veículos eletrônicos e digitais nos formatos de notícia, reportagem e perfil.¹⁶ O texto a seguir – trecho do perfil “Solista da história gaúcha” sobre o escritor Luiz Antonio de Assis Brasil – é um exemplo do gênero:

Ele é baixo, grisalho, calvo e de cavanhaque espesso; leva óculos de lentes grandes, mas não grossas; está elegante em um trivial casaco de *tweed* cinza sobre um pulôver vinho; e parece confortável dentro da calça lã e do

¹⁶ Sérgio Vilas Boas (2003, p. 13) descreve o perfil como a possibilidade de o jornalista focalizar apenas alguns momentos da vida de uma pessoa. Para o autor, o que se deve ter em vista no perfil é a pessoa e a experiência humana. O tema será retomado adiante.

mocassim supermácio; nasceu em Porto Alegre, descendente de açorianos; professor universitário, colecionador de arte sacra; apaixonado por Lisboa; gentil; pensativo; cartesiano [...] Refiro-me a Luiz Antônio de Assis Brasil, ex-violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (Ospa) – um músico de estante, como ele recobra aquele tempo. Assis (como conveio chamá-lo) virou solista na literatura depois de uma guinada radical, mas sem grandes traumas (VILAS BOAS, 2003, p. 45).

Na obra *Perfis e como escrevê-los* (2003), Sérgio Vilas Boas traça perfis de escritores como Assis Brasil (trecho acima), João Ubaldo Ribeiro, Lya Luft, entre outros. O autor compôs o seu texto utilizando-se de recursos da literatura. No trecho destacado do perfil de Assis Brasil, é perceptível a descrição física e moral do escritor gaúcho. Já no seguinte trecho do perfil “Alma de relojoeiro”, a descrição do ambiente da residência do escritor Cristovão Tezza ajuda a compor o perfil do curitibano:

O apartamento de Cristovão Tezza, no bairro Alto da Glória, onde ele mora com a esposa Beth e os filhos Felipe e Ana, está imerso numa atmosfera de cautelas. Curitiba, que entrou em evidência nos anos de 1980, mais por suas soluções urbanas que por sua literatura, deve ter exigido de Tezza um exercício de observação fabuloso. Seus romances lidam com a estreiteza do dia a dia sereno, repleto de rigores e disciplinas; com a trivialidade de indivíduos cultos podados em sua auto-afirmação. Certa vez, ele escreveu que ‘Curitiba é uma senhora bastante reservada, muito consciente do seu espaço, entre as casas, as árvores e as pessoas’ (VILAS BOAS, 2003, p. 79).

Já sobre o gênero interpretativo, Medina (2003, p. 127) pondera que a reportagem interpretativa é uma narrativa que tem ligação com o factual e é mais tensa e densa ao apresentar os seguintes componentes: o aprofundamento do contexto; a humanização do fato jornalístico (tratamento de perfis, histórias de vida ou protagonismo); as raízes históricas do acontecimento atual e os diagnósticos e prognósticos de fontes especializadas.

[...] a seleção das peças interpretativas que sensibilizavam os pesquisadores era justamente o que denotava aprofundamento temático. A expansão informativa no espaço social e no tempo histórico quase sempre vinha revestida por um estilo comunicativo e vibrante, o que facilitava a revelação do real cifrado (MEDINA, 2003, p. 128).

A cobertura do jornal *Zero Hora* sobre a tragédia de Santa Maria¹⁷ exemplifica o gênero interpretativo. O jornal gaúcho disponibilizou para o leitor – através da página

¹⁷ O incêndio na boate Kiss, que vitimou 239 pessoas na cidade de Santa Maria (RS) no mês de janeiro de 2013, teve repercussão internacional e é considerada a maior tragédia da história do Rio Grande do Sul e o maior número de mortos nos últimos 50 anos no Brasil. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/geral/pagina/tragedia-em-santa-maria.html>>. Acesso em 25 fev.2013.

na *Internet* (<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/geral/pagina/tragedia-em-santa-maria.html>) – diversos conteúdos sobre a tragédia que deram conta de um aprofundamento sobre o tema. A humanização do fato jornalístico – um dos componentes do gênero interpretativo – é identificada, neste espaço, por meio dos relatos das histórias das vítimas. Como exemplo, a reportagem “As noites das chamadas em vão” da repórter Letícia Costa. Nela, é identificável o uso de recursos da literatura e, conseqüentemente, a humanização da narrativa. O texto narra o momento em que os pais de uma das vítimas, a jovem Jennefer Mendes Ferreira, tenta em vão falar com a filha que estava na boate. Para contar essa história, a repórter, inicialmente, realiza uma descrição do ambiente da narrativa, ou seja, o local da tragédia:

O alarido de duas centenas de celulares ecoa durante toda a madrugada de 27 de janeiro. Caídos no piso da boate incendiada, dentro do bolso das vítimas estiradas na Rua dos Andradas ou sobre os corpos enfileirados no ginásio municipal, os aparelhos vibram e gritam sem parar, implorando por serem atendidos. Nos visores piscam, de minuto a minuto, nomes como "Mãe", "Pai", "Mano", "Amor". Entre os telefones que tocam está um Galaxy Y Pro Duos preto. Ele pertence à estudante de Psicologia Jennefer Mendes Ferreira, 22 anos. Poucas horas antes, na noite do sábado, a jovem havia sido levada de carro pelo pai, Adherbal Alves Ferreira, 48 anos, até a Kiss. Na despedida diante da boate, combinaram que Jennefer telefonaria para casa por volta das 3h, para que o pai a buscasse e desse carona às amigas Luana Behr Vianna, colega no 7º semestre da Unifra, e Mariana Pereira Freitas, vizinha (COSTA, 2013).

Em outro momento da reportagem, a jornalista descreve um diálogo – outro indicador literário – para representar a procura do pai por notícias da filha:

— Tio, a Jennefer está em casa? Liguei para o celular dela e só ouvi um sussurro. — Não, ela não está. — É que houve um incêndio na boate — explica. Adherbal acorda a mulher, Maria Elizabete Mendes Ferreira, 45 anos. Instantes depois, em outro ponto de Santa Maria, o visor do Galaxy Y preto acende. Nele, começam a se alternar os nomes ‘Mãe’ e ‘Pai vivo’ (COSTA, 2013).

Além da humanização da narrativa, são identificáveis na página da *Internet* outros componentes do gênero interpretativo: um estudo detalhado dos eventos que culminaram na tragédia e depoimentos de especialistas sobre a estrutura da boate. Ou seja, o jornalismo aprofundou o fato para compreendê-lo, criando uma narrativa mais densa, como preconizou Medina (2003).

Assim como o interpretativo, o gênero diversional também teria a característica de ampliar a notícia ao “aprofundar e apurar o olhar a respeito do cenário social, retirando dele o que mais de interessante e curioso possa haver, mesmo que isso não represente dar um ‘furo’ de reportagem” (ASSIS, 2010, p. 159). O fato de o gênero diversional não se preocupar com o “furo” de reportagem é o que o diferencia do gênero interpretativo que tem o compromisso com o factual, ou seja, representa um fato por meio do acontecimento jornalístico. Assim, a reportagem do jornal *Zero Hora* é factual porque relata sobre um acontecimento – a tragédia de Santa Maria, por exemplo. Já nos perfis produzidos por Vilas Boas não há essa preocupação com o factual.

Ainda conforme Marques de Melo e Assis (2010, p. 151-159), o gênero diversional está mais comumente associado a conteúdos destinados à distração do leitor, algo que ele se ocuparia apenas no seu tempo livre. E, por isso, os autores afirmam que seria pequeno o espaço para o gênero diversional na mídia. Ou seja, o gênero diversional estaria em um segundo plano diante de outros, como o informativo e o opinativo. Entretanto, conforme Soster et al. (2010, p. 1-2), o atual momento evolutivo do jornalismo, marcado por uma profunda imersão tecnológica da sociedade, permitiu uma maior visibilidade à produção classificada como gênero interpretativo e diversional.

Isto acontece porque, segundo o autor, as duas formas tornaram-se elementos de constituição identitária e diferenciadora diante de um sistema midiático-comunicacional que potencializou a prática do jornalismo *online*, preocupado com a atualização contínua e com a instantaneidade (SOSTER et al., 2010, p. 2). Em outras palavras, a intensa produção jornalística de caráter acelerado e instantâneo, resultou em um material homogêneo e sem uma marca identitária que chamasse a atenção do leitor. O que resultou na exigência de uma produção diferenciada como aquela que está incluída nos gêneros diversional e interpretativo justamente porque faz a diferença dentro do universo do jornal, tanto em relação à maioria das matérias, como em relação ao restante do universo midiático.

É o que pode ser visto, por exemplo, por meio do trabalho da jornalista Eliane Brum – objeto de estudo deste trabalho – seja em termos de jornal, texto online ou livro,

ou dos também jornalistas¹⁸ Caco Barcellos e Fernando Morais, que se dedicam a grandes reportagens e livro-reportagens. Sobre Eliane Brum, o autor afirma:

Suas reportagens, à revelia do suporte que se esteja falando, elevaram-na à categoria de uma das profissionais mais premiadas do Brasil, com 40 reconhecimentos desta natureza. Seus relatos empregam, na mesma proporção, recursos literários e jornalísticos, e podem ser classificados tanto como jornalismo interpretativo ou diversional (SOSTER et al., 2010, p. 2).

No caso, o objeto de estudo – a obra *A vida que ninguém vê* (2006) – está inserido no gênero diversional por trabalhar a partir de reportagens com temáticas não factuais, mas que buscam aprofundamento sobre temas humanos, como será observado adiante neste trabalho.

2.3 A simbiose entre o Jornalismo e a Literatura

Para compor reportagens humanizadas e, conseqüentemente, transformar suas fontes em personagens, o jornalista tem ao seu dispor técnicas literárias. Essa possibilidade vem de uma relação, como se viu, muito frequente entre o jornalismo e a literatura com bastante evidência no século XIX,¹⁹ quando muitos jornais abrem espaço para a arte literária ao produzirem folhetins e crônicas e ao ter como colaboradores escritores que ocupavam a função de jornalista (PEREIRA LIMA, 2009, p. 174).

Com isso, ganhou o jornal, pois “a presença de escritores favoreceu o aparecimento de um jornal informativo e atraente, com assuntos mais variados – formato que se fixa no século XX e que existe até hoje” (ARNT, 2002, p.8). Ganhou a literatura: “[...] muitos escritores encontraram no jornalismo, dessa época pioneira, tanto um eventual meio de subsistência quanto um canal para o aprimoramento literário” (PEREIRA LIMA, 2009, p. 174).

Em seus estudos, Hohlfeldt (2012) situa o leitor sobre a elasticidade da classificação/análise de narrativas ficcionais (literatura) e de narrativas factuais (jornalismo). Conforme o autor, serão sempre discutíveis e relativas as fronteiras entre estas narrativas. Assim, ele propõe a análise de textos literários que podem ser lidos enquanto narrativas jornalísticas e textos jornalísticos propriamente ditos, em especial reportagens e entrevistas, como narrativas literárias. “Assim, fui constituindo,

¹⁸ Caco Barcellos é autor dos livros-reportagens *Rota 66: a história da polícia que mata* (1992) e *O abusado: o dono do morro Santa Marta* (2003). Fernando Morais é autor de biografias como *Olga* (1985), *Chatô, o Rei do Brasil* (1994) e *O mago* (2008).

¹⁹ Conforme Ciro Marcondes Filho (2000, p. 11), a época de intensa interação entre o jornalismo e a literatura é datada de 1789 à metade do século XIX.

gradualmente, buscando através do tempo, alguns textos que poderiam formar um conjunto de textos sugestivos a mostrar o quanto o Jornalismo foi se desenvolvendo e se diferenciando – ou às vezes, nem tanto – da Literatura” (HOHLFELDT, 2012, p.113).

O folhetim – narrativa literária publicada de forma parcial e sequenciada em periódicos – representou bem o hibridismo entre o jornalismo e a literatura. Gênero específico do Romantismo europeu que foi importado pelo Brasil, tornando-se um dos atrativos do jornal impresso. Foi uma forma encontrada pelos autores de divulgação de seu trabalho, uma vez que a impressão de livros no país era uma raridade (CUNHA SANTOS, 2009, p. 12).

A publicação de folhetins está diretamente ligada à demanda de leitores de jornais que ansiavam por literatura. Nos jornais, eles puderam ter acesso mais barato aos romances e aos contos. A França foi a primeira que compreendeu essa demanda e os escritores passaram a fazer parte da rotina dos jornais. Consequentemente, melhoram a qualidade do texto, levando os jornais a aumentarem as tiragens e criando um público para a literatura.

Durante o século XIX, o fenômeno se expandiu por toda a Europa e chegou ao Brasil com textos de Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar. Posteriormente, o folhetim possibilitou o aparecimento de Machado de Assis, Aloísio de Azevedo, Raul Pompeia e Euclides da Cunha no cenário nacional. No espaço internacional, as obras de Charles Dickens e Honoré de Balzac foram originalmente publicadas gradativamente em jornais (ARNT, 2002, p. 9, 10-17).

As crônicas também têm espaço nos jornais do século XIX e representam, juntamente com o folhetim, um importante espaço de interação entre o jornalismo e a literatura.

A crônica, devido ao seu hibridismo, tornou-se um gênero literário e informativo. Se este aspecto de fonte de informação liga intrinsecamente a crônica ao cotidiano, à cidade, o estilo literário lhe garante perenidade. Na pena de grandes escritores, torna-se um gênero em que se mesclam a informação factual e a cotidiana, a visão de mundo e o estilo de cada escritor (ARNT, 2002, p. 14).

No Brasil, um dos principais nomes da crônica é o escritor João do Rio, pseudônimo para João Paulo Barreto, que escrevia sobre *a vida encantadora das ruas* do Rio de Janeiro:

João do Rio não foi, em verdade, um comentador grave de homens e coisas, sendo muito embora um observador, por vezes agudo demais. Dir-se-ia que, a despeito da percuciência da sua visão, ele se comprazia em deixar de lado, propositalmente, tudo o que não encontrasse de banal ou grotesco no seu exame, para, assim, melhor dar expansão às suas tendências incontrastáveis de espírito entre leve e picaresco, e sempre bem-humorado demais para desdenhar das glórias de crítico de futilidades. A esta conformação consigo mesmo deveu, sem dúvida. João do Rio os seus inextinguíveis triunfos de cronista mundano e repórter (WEGUELIN, 2007, p. 13)

Voltando à participação de escritores nos jornais, Bulhões (2007, p. 83) afirma que muitas páginas de grandes jornais, durante o século XIX e início do XX, faziam conviver pacificamente as narrativas que representavam o mundo dos chamados fatos verídicos com as narrativas de um mundo imaginado. Além da publicação de folhetins e de crônicas, os escritores contribuíram também ao assumir a função de jornalista e reportar a realidade, como fez Honoré Balzac, Machado de Assis e José de Alencar:

Os jornais ainda não têm o compromisso com a informação objetiva e imparcial, que seria o sonho perseguido no século XX pelos homens da imprensa, mas começam a se afastar do pasquim de opinião tendenciosa de grupos e facções. O jornal do século XIX era aberto a debates; discutiam-se temas políticos e filosóficos. Os escritores elevaram os debates para o nível das ideias [...] Enquanto Machado de Assis, em tom irônico, penetrava nas entranhas de nossa vida política, fazendo a cobertura do Senado, Dickens fazia o mesmo no Parlamento inglês [...] Balzac desdenhava do governo da Restauração. [...] José de Alencar [...] foi um intelectual que refletiu sobre a sociedade e as suas crônicas, que contribuíram para uma compreensão do Brasil de seu tempo (ARNT, 2002, p. 50).

Outra contribuição da literatura para o jornalismo seria “uma nova feição ao jornal, introduzindo alguns dos norteadores do jornalismo moderno, ou seja, um meio no qual se imiscuem notícia, opinião, divertimento e cultura” (ARNT, 2002, p. 15). Após a época efervescente do século XIX, a literatura não desaparece dos jornais – as crônicas permanecem até hoje – porém o espaço literário é reduzido ao passo que o jornalismo ganha um caráter mais objetivo. Marcas da literatura são vistas no jornalismo a partir da reportagem, quando o repórter utiliza um tom romanesco e compõe sua história com técnicas literárias, tais como: a narratividade, a descrição física, moral e/ou psicológica de pessoas, a descrição de ambientes. Ou seja, características que estão presentes na narrativa literária.

À medida que o texto jornalístico evolui da notícia para a reportagem, surge a necessidade de aperfeiçoamento das técnicas de tratamento da mensagem. Por uma condição de proximidade, estabelecida pelo elo comum da escrita, é

natural compreender que, mesmo intuitivamente ou sem maior rigor metodológico, os jornalistas sentiam-se então inclinados a se inspirar na arte literária para encontrar os seus próprios caminhos de narrar o real (PEREIRA LIMA, 2009, p. 174).

Pereira Lima (2009) denomina o uso de técnicas da literatura na captação, redação e edição de textos jornalísticos, como Jornalismo Literário ou Literatura da Realidade. Ao olhar de Necchi (2009, p. 103), as reportagens ou perfis produzidos por um jornalista literário surpreendem a partir de uma pauta que rompe com visões óbvias ou hegemônicas sobre a realidade. Para isso, utiliza-se de recursos típicos da literatura – profunda observação, imersão na história a ser contada, fartura de detalhes e descrições, texto com traços autorais, reprodução de diálogos e uso de metáforas. É por meio das técnicas literárias que o jornalista poderá transformar sua fonte em personagem.

[...] a gama de recursos é ampla para que a realidade seja expressa de maneira elaborada e sob os mais variados aspectos. Na linha dessa vertente, vigora um profundo humanismo e sepultam-se definitivamente alguns mitos do jornalismo, como impessoalidade, imparcialidade e a primazia do *lead* – as seis perguntas (O quê? Quem? Como? Onde? Quando? e Por quê?) (NECCHI, 2009, p. 103).

Necchi aponta alguns momentos cruciais para o desenvolvimento deste tipo de jornalismo no Brasil, apesar de afirmar que ele não é recorrente na imprensa do país e que o modelo que preconiza a objetividade vigora desde os anos 1950. O autor exemplifica ações como o lançamento da coleção intitulada Jornalismo Literário pela editora Companhia das Letras, que reuniu algumas obras assim classificadas como *A sangue frio*, de Truman Capote; *Hiroshima*, de John Hersey, entre outras; o surgimento da disciplina Jornalismo Literário em faculdades espalhadas pelo país e a criação da Revista *piauí*,²⁰ que presenteia o leitor com um jornalismo que interage com técnicas literárias.

Quando não é representado por um suporte como a *Revista piauí*, onde são encontrados textos de diferentes autores no mesmo estilo, este tipo de jornalismo que dialoga com a literatura é revelado na autoria do jornalista. Como é o caso de Christian

²⁰ *Piauí* é uma revista mensal, idealizada pelo jornalista João Moreira Salles. Lançada em 2006, a revista se diferencia das outras publicações brasileiras pelo seu formato (26,5cm x 34,8cm) e, principalmente pela valorização de narrativas extensas que se utilizam, muitas vezes, de técnicas literárias.

Carvalho Cruz, repórter do caderno *Aliás* do jornal *O Estado de S. Paulo*. O jornalista reuniu textos produzidos no jornal no livro *Entretanto, foi assim que aconteceu* (2011), cuja principal marca é o uso de técnicas literárias para mais do que noticiar, contar uma boa história. O trecho a seguir mostra o potencial do escritor ao escrever a história de mais uma vítima de atropelamento em São Paulo, que seria “apenas” a fonte, não fosse o uso de recursos da literatura:

No dia em que se tornaria estatística de trânsito, Adriano da Fonseca Pereira, de 20 anos, acordou mais agitado que de costume, às seis e meia da manhã. Se sonhou, não comentou. Sentado à pequena mesa redonda da sala, de costas para a máquina de costura da mãe e de cara para a parede, engoliu o pãozinho com manteiga de todos os dias e tomou chá com açúcar. Nunca gostou de café. [...] Em menos de 24 horas Adriano estará morto, jogado no asfalto, o tronco voltado para o meio-fio, as pernas finas retorcidas para trás e os olhos abertos, vítima de mais um atropelamento em São Paulo (CARVALHO CRUZ, 2011, p. 33)

Os autores Sodré e Ferrari (1986, p. 75) defendem que a reportagem que incorpora recursos da literatura se assemelha ao conto literário e que alguns jornalistas vão buscar neste gênero literário, o modelo condutor de seus textos. Os jornalistas utilizam diálogos, descrições e a própria narração dos fatos, além da escolha do enfoque em uma pessoa para ilustrar a história – como forma de captar a atenção do leitor e aproximá-lo de uma situação vivenciada.

Além desses recursos, a pessoa na narrativa jornalística encaminha o leitor para o acontecimento assim como a personagem envolve o leitor para a trama ficcional. Tanto a narrativa literária quanto a jornalística costumam evidenciar a personagem e a pessoa que estão em conflito ou situação-limite para que, assim, possam representar aspectos da vida humana.

Ainda conforme Sodré e Ferrari (1986, p. 75-76), outras características evidenciam a semelhança entre a literatura (conto) e o jornalismo (reportagem): a força, a clareza, a condensação, a tensão e a novidade:

Força – O texto tem força quando arrebatava o leitor e faz com que ele chegue ao fim da narrativa. [...] Esse efeito pode ser de ordem emotiva ou racional. [...] *Clareza* – é um atributo indispensável ao jornalismo, diz respeito à objetividade narrativa, com vistas à compreensão imediata. [...] No conto, a objetividade e economia são necessários em função do tamanho e da unidade de efeito [...] *Condensação* – [...] diz respeito não apenas ao acúmulo, mas à concentração e síntese com que se manipulam os recursos narrativos e descritivos. [...] *Tensão* – Está ligada à dosagem com que os elementos são disponíveis em sequência [...] mas fazendo com que essa dosagem sirva a um

clímax [...] *Novidade* – [...] pode estar ligada ao acontecimento inédito [...] mas também diz respeito à observação diferente de qualquer assunto.

Olinto (2008) também relaciona o conto literário com a reportagem, levando em conta a parte de estilo, de ritmo e de linguagem. “O conto sempre foi esse trabalho de seleção, esse foco de uma atenção sobre um pedaço do tempo. E a reportagem também. Há uma secreta e íntima relação entre o conto concebido literamente e a reportagem comum de jornal. Em ambos, existe um corte no tempo” (OLINTO, 2008, p. 41).

2.4 O *New Journalism*

O *New Journalism*, um dos pontos altos da interação entre o jornalismo e a literatura, foi influenciado pelo movimento literário Realismo, que predominou a partir da segunda metade do século XIX, como já foi apresentado no primeiro capítulo deste trabalho. O Realismo tinha como característica principal a ideia de criação literária inspirada em fatos reais e o rompimento de ideais do movimento literário Romantismo, que tinha a imaginação do autor como principal fonte de criação. Outra característica da literatura realista é o afastamento da caracterização da figura do herói e a busca por pessoas comuns, o que aproximou o movimento literário ao jornalismo, já que muitos autores de ficção procuraram sua inspiração no cotidiano.

[...] no século XIX, a transição do movimento literário romântico para o realista, que desejava mostrar o ser humano não em sua versão idealizada, mas imerso na vida como ela é, incita os escritores do período a mergulharem no cotidiano para trazerem elementos para sua obra ficcional. Nesse contexto, os protagonistas deixam de ser heróis para surgir como pessoas comuns, com altos e baixos, problemas e soluções. A adúltera Emma, protagonista de *Madame Bovary*, do francês Gustave Flaubert (1821-1880), inaugura o movimento, numa transição tão forte do romantismo que levou seu autor a julgamento por ter ofendido os costumes da época (MARTINEZ, 2009, p. 74).

Também no século XIX, o movimento literário Naturalismo valorizou a realidade e suas figuras humanas. “À maneira do cientista, o escritor naturalista deveria trabalhar como se realiza uma experiência: depois de observada a vida social, dispor personagens em um campo de ação no qual suas relações demonstrem a validade dos fenômenos observados na vida concreta” (BULHÕES, 2007, p 65). Autores como

Gustave Flaubert e Émile Zola são os grandes representantes do Realismo e Naturalismo respectivamente.

Bulhões (2007) observa que as atribuições dos realistas e naturalistas ao se inspirar na realidade para compor suas criações eram parecidas com a atividade jornalística de reportar o dia a dia. Algo como sair às ruas, visitar os locais que dão os episódios da narrativa, conhecer os espaços que serão descritos, contemplar os rostos de homens e mulheres e sentir os cheiros dos ambientes.

O movimento contrário também aconteceu. O jornalismo pôde observar nos romances realistas, técnicas literárias que ajudavam na descrição fiel da realidade. Como verificou Pereira Lima (2009, p. 181), o romance do Realismo do século XIX exercia o papel de reprodução do real, algo à semelhança do que faria a reportagem mais tarde.

Essa influência do romance realista no jornalismo vai culminar no movimento que se tornou um marco na diluição das fronteiras entre o jornalismo e a literatura. Foi o movimento americano chamado *New Journalism*, que, ao longo dos anos 1960, teve os jornalistas Gay Talese, Hunter Thompson e Truman Capote escrevendo suas reportagens utilizando técnicas do romance realista. Tom Wolfe, um dos representantes, evidencia a influência do movimento literário na composição de reportagens que marcaram o Novo Jornalismo:

Se se acompanha de perto o progresso do Novo Jornalismo ao longo dos anos 60, vê-se acontecer uma coisa interessante: os jornalistas aprendendo do nada técnicas do realismo – especialmente do tipo que se encontra em Fielding, Smollett, Balzac, Dickens e Gogol. Por meio da expectativa e erro, por “instinto” mais que pela teoria, os jornalistas começam a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu ‘imediatismo’, sua ‘realidade concreta’, seu ‘envolvimento emocional’, sua qualidade ‘absorvente’ ou ‘fascinante’ (WOLFE, 2005, p.53).

As marcas da literatura realista identificadas por Tom Wolfe nas reportagens produzidas por seus contemporâneos eram a construção cena a cena, ou seja, contar a história passando de cena a cena e recorrendo o mínimo possível à narrativa histórica. O registro do diálogo completo dos envolvidos na história da reportagem e o uso do “ponto de vista da terceira pessoa”, que o autor explica como uma técnica que apresenta cada pessoa em cena ao leitor por intermédio dos olhos de uma personagem particular

(o narrador observador em terceira pessoa). Outro recurso apontado foi a descrição de gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos e outras características das pessoas na reportagem para o conhecimento “total” da pessoa descrita, como propõem autores de ficção (WOLFE, 2005, p. 53-55), oportunizando, portanto, mais uma vez, a fonte alçar-se à condição de personagem.

Por meio das técnicas inspiradas na literatura realista, os jornalistas relatavam intimidades das pessoas, ação permitida apenas aos romancistas, como a descrição de sonhos, alegrias e tristezas. Ou seja, um lado da natureza humana que era retratado apenas na ficção. Gay Talese (2009), representante do Novo Jornalismo, descreve o seu processo de criação, evidenciando alguns dos recursos apontados por Tom Wolfe. O autor escreve no prefácio da obra *Fama e anonimato*:

Eu procuro seguir os objetos de minha reportagem de forma discreta, observando-os em situações reveladoras, atentando para suas reações e para as reações dos outros diante deles. Tento apreender a cena em sua inteireza, o diálogo e o clima, a tensão o drama, o conflito, e então em geral a escrevo do ponto de vista da pessoa retratada, às vezes revelando o que esses indivíduos pensam durante os momentos que descrevo (TALESE, 2009, p. 10).

No trecho abaixo sobre o cantor Frank Sinatra – *Frank Sinatra está resfriado* – que Talese escreveu para a revista *Esquire*, o jornalista constrói um texto descrevendo cena a cena e compondo características psicológicas de Sinatra:

Frank Sinatra, segurando um copo de *bourbon* numa mão e um cigarro na outra, estava num canto escuro do balcão entre duas loiras atraentes, mas já um tanto passadas, que esperavam ouvir alguma palavra dele. Mas ele não dizia nada; passara boa parte da noite calado; só que agora, naquele clube particular em Beverly Hills, parecia ainda mais distante, fitando, através da fumaça e da meia-luz, um largo salão depois do balcão, onde dezenas de jovens casais se espremiavam em volta de pequenas mesas ou dançavam no meio da pista ao som trepidante do *folk-rock* que vinha do estéreo (TALESE, 2009, p. 257).

A expressão “parecia ainda mais distante” é uma marca textual para uma caracterização psicológica, algo permitido, em tese, aos ficcionistas para escrever sobre pensamentos e sentimentos não externalizados pelas suas personagens. Tom Wolfe levantou a questão da capacidade de o autor escrevendo não ficção, “penetrar acuradamente os pensamentos de outra pessoa” (WOLFE, 2005, p. 55). Talese responde que essa capacidade “depende da cooperação total da pessoa sobre a qual se escreve,

mas se o escritor goza de sua confiança, é possível, por meio de entrevistas, fazendo as perguntas certas nas horas certas, apreender e reportar o que se passa na mente de outras pessoas” (TALESE, 2009, p. 10).

Outras marcas da literatura são identificadas no texto de Talese sobre Frank Sinatra. Na descrição física do cantor: “como sempre, estava vestido de forma impecável. Colete, terno, *Oxford* cinza de corte tradicional, mas forrado com uma seda vistosa; os sapatos, ingleses, pareciam estar engraxados até o solado” (TALESE, 2009, p. 260). Em outro trecho, uma descrição moral:

O mesmo Sinatra [...] de uma hora para outra [pode] explodir numa terrível fúria de intolerância se alguns de seus chapas cometer algum pequeno deslize no cumprimento de uma tarefa. Por exemplo, quando um de seus homens lhe trouxe um cachorro-quente com ketchup, que, como se sabe, Sinatra abomina, ele jogou o frasco no homem, cobrindo-o de ketchup (TALESE, 2009, p. 265).

No entanto, apesar da tendência à ficcionalidade ou ao uso de recursos literários, a definição para o tipo de texto produzido por Talese foi sugerido por ele mesmo como reportagem no estilo do Novo Jornalismo:

Embora muitas vezes seja lido como ficção, o novo jornalismo não é ficção. Ele é, ou deveria ser, tão fidedigno quanto a mais fidedigna reportagem, embora busque uma verdade mais ampla que a obtida pela mera compilação de fatos passíveis de verificação, pelo uso de aspas e observância dos rígidos princípios organizacionais à moda antiga. O novo jornalismo permite, na verdade exige, uma abordagem mais imaginativa da reportagem, possibilitando ao autor inserir-se na narrativa se assim desejar, como fazem muitos escritores, ou assumir o papel de um observador neutro, como outros preferem, inclusive eu próprio (TALESE, 2009, p. 9).

Por utilizar as técnicas literárias, o texto jornalístico passa a “não ter data de validade”, termo utilizado por Humberto Werneck no texto “A arte de sujar os sapatos” ao se referir às reportagens de Gay Talese: “São textos que falam ao leitor de hoje, sem rouquidão, com a mesma voz límpida com que falavam ao das revistas para as quais foram originalmente escritos, tanto tempo atrás” (WERNECK, 2009, p. 524). Ou seja, o texto de Talese não tem compromisso com o factual, em contrariedade ao jornalismo dito informativo, enquadrando-se, por isso, no gênero diversional.

As características de perenidade e de universalidade – já que os textos podem ser lidos e apreciados não apenas por leitores da revista *Esquire* – aproximam o jornalismo

da literatura e o afastam da outra forma de fazer jornalismo que se baseia no imediatismo da mídia. “Nenhuma daquelas histórias [textos de Gay Talese] exigia ser publicada no dia seguinte” (WERNECK, 2009, p. 534).

Nessa perspectiva, vê-se que a grande preocupação do narrador literário é a descrição e valorização da fonte/personagem na narrativa ou, por outras palavras, o momento em que a fonte, ao se humanizar, ganha outro estatuto, o de personagem. No Novo Jornalismo, há a valorização da fala, pensamento e atitudes de pessoas para compor o seu texto, como pode ser identificado em Gay Talese e em outros.

Marcas como a humanização, descrições detalhadas de pessoas e lugares foram vistas nas publicações brasileiras por meio das reportagens da revista *Realidade* (1966-1970), para citar um exemplo mais evidente. A revista foi considerada um expoente brasileiro do movimento americano *New Journalism* ao apostar em reportagens em profundidade que lançavam mão de técnicas literárias.

Realidade abre-se para o Brasil e para o mundo com uma proposta de cobertura ambiciosa. Realiza mês a mês, em suas edições, a construção somativa de um novo mapa da realidade contemporânea [...] *Realidade* ajuda o leitor a descobrir o Brasil em suas múltiplas facetas nos diversos campos da atividade econômica, da produção artística, da existência social, do comportamento humano [...] *Realidade* não se prende ao fato do dia-a-dia, propõe sair da ocorrência para a permanência. Seus temas não são os fatos isolados imediatos, mas a situação. O contexto em que esses fatos se dão. Poderíamos dizer que sua concepção do presente é a de um tempo atual dilatado em estendida presentificação (PEREIRA LIMA, 2009, p. 224-226).

A *Realidade* tinha, muitas vezes, o caráter documental e, para isso, valorizava o depoimento de pessoas para contar uma boa história. Em alguns casos, a reportagem ganhava um tom pessoal quando o repórter virava personagem da sua própria história. Como foi o caso do repórter José Hamilton Ribeiro ao relatar sobre a Guerra do Vietnã (1959-1975). Seu trabalho consistia em informar aos leitores sobre um país dividido entre aqueles que estavam em guerra (soldados americanos e os vietcongues) e a população do Vietnã que morria devido às misérias provocadas pelo conflito: fome, prostituição de mulheres, entre outras mazelas.

Não existe, entre o americano e a mulher vietnamita, nenhum ponto comum – os costumes, o idioma, os gostos, tudo é diferente. Pragmático, o americano não quer perder tempo com fazer a corte, iniciar um romance, visitar a família. Ele quer uma noite de amor, tem bastante dinheiro para comprá-la, e isso é tudo. De resto, jamais esconde o retrato da noiva ou da namorada que está esperando em Dallas ou em Pittsburgh (RIBEIRO, 2005, p. 72).

Porém, ao narrar a experiência de pisar em uma mina e ter a perna explodida quando acompanhava uma operação americana em uma região controlada por vietcongues, Hamilton mesclou experiências pessoais, utilizando a primeira pessoa, ao relato sobre a guerra. “Senti na boca um gosto ruim, como se tivesse engolido um punhado de terra, pólvora e sangue – hoje eu sei, era o gosto de guerra. [...] Então senti um repuxão violento na perna esquerda. [...] A perna esquerda da calça tinha desaparecido” (RIBEIRO, 2005, p. 20).

Assim, a revista explorou bem a reportagem, utilizando-se, principalmente, da narrativa para ampliação dos fatos e da humanização, ou seja, o foco nos depoimentos de pessoas para contar temas, muitas vezes, polêmicos que marcaram a época.

Por fim, sobre a interação entre a literatura e o jornalismo, pode-se afirmar que os jornalistas nunca deixaram de se valer da literatura para compor suas histórias e este exercício de intersecção com a arte da narrativa é precisamente feito para além do efeito apenas estético (PICCININ, 2012, p. 82). O efeito de intensificar a identificação do leitor com o texto – através da valorização da figura humana – gerando o aumento de seu interesse pela narrativa, pode ser um dos fatores positivos para a prática desta interação.

2.5 A pessoa na narrativa jornalística

A principal questão levantada neste trabalho é o tratamento dado à pessoa (fonte) nos textos produzidos pelo jornalista narrador literário que se assemelha à personagem da literatura. Assim, a partir das considerações sobre a personagem e a sua relação com a narrativa literária, vai se destacando a semelhança entre o ser de ficção e o ser real.

Do mesmo modo que a personagem representa um papel de primeira ordem na estrutura narrativa literária e é a partir dela que se organizam os outros elementos da narrativa (TODOROV, 1970, p. 220), no jornalismo, a fonte desempenha semelhante grande papel e importância. Isto é, a narrativa jornalística é composta, principalmente, pela seleção das falas e ações de fontes escolhidas. Ou seja, não há notícia/reportagem nem texto jornalístico sem as vozes e as performances de pessoas.

Uma conceituação imediata dá conta de que fonte no jornalismo é qualquer pessoa que presta informação ao repórter para a construção da notícia (ERBOLATO,

1985, p. 160), além de ser uma base informativa do processo de apuração/investigação jornalística (ORLANDO, 2010, p. 4). O que também pode ser observado, logo de imediato, na definição de fonte é que ela é naturalmente um fator determinante para a qualidade da informação produzida pela mídia (WOLF, 2001, p. 222).

No jornalismo dito informativo, as fontes são, principalmente, aquelas que refletem a estrutura social do poder existente. As fontes que estão à margem disso, dificilmente, influenciariam em tese a cobertura informativa (WOLF, 2001, p. 224). O que se transforma em um círculo vicioso dos meios de comunicação que geram uma imensa quantidade de informações focadas nas pessoas que detêm o poder – seja político, social ou cultural. E, assim, as mesmas figuras são ouvidas, reduzindo o exercício do jornalista de buscar diferentes histórias e a fonte torna-se somente uma mera “passadora” de informações, suficiente para produzir os caracteres necessários de uma pauta preestabelecida (MAIA, 2005), sem o envolvimento profundo entre repórter e entrevistado.

O jornalismo costuma denominar as fontes reconhecidas e que possuem informação digna de divulgação como as fontes essenciais, que são as preferidas e as mais utilizadas. Para isso, segue a lógica de que quanto mais alta for a posição social de uma pessoa ou instituição mais confiável será a fonte (KUNCZIK, 1998, p. 259). Logo, os jornalistas preferem fazer referência a fontes que ocupam posições institucionais de autoridade com o argumento de que essas representam o ponto de vista oficial (WOLF, 2001, p. 226).

Os jornalistas (repórteres, correspondentes) cultivarão contatos com pessoas de influência porque é mais provável que tomem parte em eventos notáveis e porque é mais provável que suas opiniões e ações interessem a outros indivíduos, ou seja, aos receptores. [...] Este estilo de coleta de informações significa, por sua vez, dependência em relação a esse meio (perda de autonomia) (KUNCZIK, 1998, p. 259).

Como afirma Medina (1986), já estão à disposição do editor, chefe de reportagem, repórter ou pauteiro aqueles nomes, endereços e telefones dos entrevistados habituais. “Outras possíveis fontes são descartadas ou porque não servem (não se explica o motivo), [...] ou por desconhecimento total” (MEDINA, 1986, p. 35).

É o que Pierre Bourdieu (1997, p. 41) classifica como os *habitués* da mídia. Para o autor, o que a mídia prioriza são os falantes habituais, assim como os temas

escolhidos que viram notícia que são sempre pré-digeridos e pré-pensados. Bourdieu afirma que é devido à urgência e à pressa (características de um ambiente jornalístico) que fazem com que os profissionais utilizem sempre os mesmos contatos da agenda e não procurem a fonte que tenha algo novo a dizer, já que isso demandaria tempo. “Há também o fato de que, para ser capaz de ‘pensar’ em condições em que ninguém pensa mais, é preciso ser pensador de um tipo particular” (BOURDIEU, 1997, p. 41), ou seja, é melhor utilizar o que já tem à mão.

Assim, na acelerada rotina jornalística, especialmente para o jornalismo informativo, o contato com as fontes assume um caráter estritamente utilitário, buscando-se somente os resultados que esse contato pode “render”. Ou seja, retira-se da fonte apenas o fragmento que faltava para completar o texto pré-concebido. Então, no processo de interação que ocorre entre jornalista e fonte, há lugares bem marcados, papéis a serem desempenhados, que compreendem, de certa forma, relações de força (DIONÍZIO, 2009, p. 7-8).

Além da utilização de fontes habituais ou de pessoas ou instituições que detêm poder político e/ou econômico, o jornalista tem o costume de utilizar o outro jornalista como fonte, além de outros meios de comunicação – muitas vezes concorrentes – para alimentar suas produções cotidianas. O que para Wolf (2001, p. 229) conserva a tendência para a homogeneidade da produção jornalística, garantindo, assim, um acordo geral acerca da seleção das notícias.

Assim, fazendo um panorama da classificação das fontes como premissa para a representação dos “sujeitos sociais” que são consideradas fundamentais para expressar a polifonia do texto jornalístico, exemplifica-se: a fonte oficial (pública)/privada (“respondem por”); a fonte testemunhal (ocular)/independente (“dão verificabilidade a”); o expert (“explica e contextualiza”) (ORLANDO, 2010, p. 12-13).

No entanto, Chaparro (2007) chama a atenção para o fenômeno que ele descreve como “Revolução das Fontes”, que seria, na opinião do autor, um problema que se coloca no jornalismo atual, gerado pelas tecnologias de informação.

As fontes, hoje sujeitos institucionalizados, se capacitaram para produzir acontecimentos noticiáveis. Aprenderam a gerar conteúdos e a interferir na pauta jornalística. E transformaram o jornalismo em espaço público dos conflitos em que se movimentam, usando-o para agir e interagir no mundo, a luz dos seus interesses (CHAPARRO, 2007, p. 14).

Em outra situação, a pessoa se torna fonte ao passo que suas ações produzam efeitos noticiáveis positivos ou negativos. Ou seja, o jornalista terá apenas uma visão dualista sobre a fonte. Então, será sempre observado pelo jornalista o que a pessoa faz e não o que a pessoa é.

O jornalista deverá (re)pensar-se neste processo, pois é importante que ele reconheça que existe um 'outro', que pode pensar diferente, que pode ter contribuições desafinadas com o coro do consenso, que pode fugir da visão dualista do certo e do errado e levantar questões diferentes das que estão em pauta, mesmo levando-se em consideração os limites de sua atuação. Se o repórter não consegue tentar entender quem é o outro neste processo, corre o risco de tornar-se um ser 'asséptico', desprovido de sua própria humanidade. O que distingue o homem da inteligência artificial, que tem se tornado uma referência essencial da sociedade atual é justamente a capacidade de se emocionar (MAIA, 2005).

Para fugir da visão dualista sobre a fonte, Medina (1986) aponta para a possibilidade de o leitor construir sua própria interpretação da figura humana. Por meio da pluralidade de vozes (fonte de informação-repórter-receptor) pode-se concretizar essa dinâmica pelo uso do diálogo entre a fonte jornalística e o repórter para compor as reportagens e tratar das questões humanas nas narrativas jornalísticas:

Um leitor, ouvinte ou telespectador sente quando determinada entrevista passa emoção, autenticidade, no discurso enunciado tanto pelo entrevistado quanto no encaminhamento das perguntas pelo entrevistador. Ocorre com limpidez, o fenômeno da identificação, ou seja, os três envolvidos (fonte de informação-repórter-receptor) se interligam numa única vivência. A experiência de vida, o conceito, a dúvida ou o juízo de valor do entrevistado transformam-se numa pequena ou grande história que decola do indivíduo que a narra para se substanciar em muitas interpretações. A audiência recebe os impulsos do entrevistado, que passam pela motivação desencadeada pelo entrevistador, e vai se humanizar, generalizar no grande rio da comunicação anônima. Isto, se a entrevista se aproximou do diálogo interativo (MEDINA, 1986, p. 5-6).

No diálogo, os três protagonistas (fonte, repórter e receptor) interagem e se modificam após a experiência. Eles se revelam e crescem no conhecimento do mundo e deles próprios (MEDINA, 1986, p. 8). Por meio do diálogo, o jornalista tem a possibilidade de humanizar a narrativa e, como afirma Maia (2005), ter uma visão polissêmica da realidade:

Assim, ao estabelecer dialogias no interior da produção jornalística, o profissional contribuirá para mostrar uma visão polissêmica da realidade. [...]

Se o legado para o futuro se pautar somente pelas fontes oficiais, recorrentes, a realidade não poderá ser vista de maneira mais rica, diversificada.

No entanto, no jornalismo informativo, o diálogo não é uma prática recorrente. O repórter recorre à entrevista com as fontes oficiais – muitas vezes aquelas que detêm o poder político, econômico, científico ou cultural – para obtenção de informações. “Enfatiza-se, com isso, a unilateralidade da informação: só os poderosos falam através das entrevistas” (MEDINA, 1986, p. 18). Por meio do diálogo proposto por Medina, a fonte ganha outras feições, em que afloram traços de sua personalidade para revelar comportamentos e valores. Algo que geralmente é encontrado na narrativa literária e não é comum no texto objetivo jornalístico.

É justamente aí que o narrador literário comumente encontrado nos gêneros diversional e interpretativo poderá se apropriar de recursos da literatura para apresentar a pessoa na narrativa, fugindo da forma tradicional de olhar a fonte apenas pelo o que ela faz. O olhar será para o que ela é. Para isso, o jornalista narrador literário capta elementos que o ajudarão a caracterizar fisicamente, moralmente e psicologicamente a pessoa, o que humanizará a sua narrativa e a aproximará da narrativa literária e, portanto, da personagem.

Como afirma Ijuim (2012, p.133) “[t]ratar a pessoa mais do que como uma fonte, mas como personagem de uma história, sim, é uma das possibilidades de humanizar o relato jornalístico”. Para isso, muitas vezes, como estratégia deste narrador, são utilizadas pessoas anônimas porque elas ampliam a identificação com o leitor. Sai-se, assim, do paradigma da fonte reconhecida em busca da fonte anônima.

2.6 A fonte anônima e a mudança de paradigma

Em um rápido olhar para a literatura, focando nos romances, percebe-se que, muitas vezes, o protagonista da narrativa é uma pessoa comum, que poderia, facilmente, ser reconhecida ou confundida com qualquer outra, mas que ganha vida própria nas mãos do romancista. A personagem Macabéa, da obra *A Hora da estrela* (1999), de Clarice Lispector, é um exemplo da representação de um ser anônimo que ganha vida no enredo de romancistas. Em um trecho do livro, o narrador caracteriza Macabéa como: “Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava

conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma” (LISPECTOR, 1999, p. 24).

Ou seja, a personagem anônima tem o poder de humanizar o texto e é justamente este enfoque que produz um efeito de universalidade ou pluralidade de sentidos na literatura capaz de gerar identificação. Qualquer leitor poderá se identificar e encontrar características de si próprio ao se deparar com a história de vida da personagem.

A identificação é um ponto forte para a receptividade de uma narrativa literária e jornalística, como afirma Medina (2003, p.52) ao observar a construção de narrativas do cotidiano:

[...] pesa para o leitor de uma narrativa o grau de identificação com os anônimos e suas histórias de vida. De certa forma a ação coletiva da grande reportagem ganha em sedução quando quem a protagoniza são pessoas comuns que vivem a luta do cotidiano.

Porém, a representação da figura humana no jornalismo informativo é traduzida, muitas vezes, apenas pelas aspas das fontes habituais. Ou seja, o que é buscado durante a execução da matéria são as falas de fontes que já são conhecidas pelo público. O foco em pessoas anônimas possibilitaria a quebra da homogeneidade na construção da notícia, citada por Wolf (2001), quando afirma que o jornalista produz notícias semelhantes aos seus colegas de profissão ao utilizar as mesmas fontes.

Para fugir da convencionalidade, o jornalista precisa romper com os modelos hegemônicos. “Para oxigenar a pauta viciada, nada melhor do que ir à rua. Dos convivas do cotidiano podem surgir vetores de renovação na atmosfera claustrofóbica de uma redação” (MEDINA, 2003, p.79). Ir atrás da notícia nas ruas poderia parecer redundante para a profissão de jornalista, mas a imagem do repórter como um andarilho em busca de informações já não faz parte do cotidiano das redações movidas pelas novas tecnologias:

Novas e bem-vindas tecnologias, como a internet, que deveriam ser manejadas como ferramentas adicionais, têm sido frequentemente usadas, nessa busca [de informação], como ferramentas preferenciais, quando não únicas, dispensando o jornalista de respirar outro ar que não seja o condicionado das redações. Tudo, ou quase tudo, se resolve ali, por telefone ou diante da tela do computador. [...] uma explicação para o conteúdo monocórdio que nivelou, por baixo, boa parte dos jornais e revistas. Se as fontes são iguais, por que também os frutos não seriam? (WERNECK, 2009, p. 525).

Ao evitar as fontes oficiais e optar pelas anônimas na tentativa de um texto humanizado, o jornalista poderá se aproximar do seu leitor e, assim, despertar o seu interesse por sua produção. Como afirma Olinto (2008, p. 43): “O importante é que o repórter conquiste uma linguagem pessoal e consiga libertar-se da imitação, porque a obra de arte – seja conto, romance ou reportagem – tem de ser uma mensagem individual, extraída de uma realidade comum a todos”. Assim, o jornalista poderá “descobrir uma linguagem sua [...] colocar-se em posição de escrever páginas que o futuro poderá guardar como documentos importantes de uma época” (OLINTO, 2008, p. 46).

É o que Ijuim denomina de “vivência alheia”, quando o jornalista tem a possibilidade de vivenciar a reportagem sob uma perspectiva ampla, construindo o seu relato a partir de experiências singulares e de ter a sensibilidade de captar nuances muitas vezes ignoradas com as mesmas possibilidades de quem escreveria um livro de literatura (IJUIM; VALENTINI, 2011, p.105). Papel semelhante ao do romancista que recolhe os elementos do seu romance mediante o estudo e a observação direta e intencional da realidade, de modo a conhecer com exatidão as condições de trabalho, os anseios e os dramas das suas personagens (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 239).

Um dos grandes nomes da revista *The New Yorker*²¹, o jornalista Joseph Mitchell, tinha como uma das suas características peculiares a escolha de suas fontes. Muitas vezes, optava pelas anônimas. Foi assim que escreveu *O segredo de Joe Gould*, a história de um homem excêntrico que vivia nas ruas de Nova York. Sobre Joe Gould, o jornalista escreve:

Embora se esforce para dar a impressão de que é um vagabundo filosófico, Gould tem trabalhado muito durante sua carreira de boêmio. Todos os dias, mesmo quando está com uma ressaca das bravas, ou com tanta fome que se sente fraco e desanimado, passa ao menos duas horas trabalhando num livro sem forma e misterioso que chama de ‘Uma história oral de nossa época’. Começou a escrevê-lo 26 anos atrás e está longe de concluí-lo. A preocupação com essa obra parece ser o motivo principal de seu estilo de vida; um emprego fixo, qualquer que fosse, atrapalharia suas reflexões, diz ele (MITCHELL, 2003, p. 14-15).

A história de Gould por Mitchell rendeu dois perfis: “O Professor Gaivota”, escrito em 1942 e o “O segredo de Joe Gould”, publicado em 1964. Os perfis foram

²¹ A revista americana *The New Yorker* foi a responsável pelo lançamento de jornalistas como Truman Capote (*A sangue frio*) e John Hersey (*Hiroshima*). Autores das principais reportagens no gênero *New Journalism*.

reunidos no livro publicado pela editora Companhia das Letras para a coleção *Jornalismo Literário* e são considerados obras-primas do gênero.

No posfácio da edição, João Moreira Salles ressalta a característica peculiar de Mitchell na escolha de seus entrevistados. Para Salles (2003, p. 150-151), o autor nos mostra que vidas anônimas podem ser extraordinariamente belas e que cabe ao jornalista saber observá-las.

Mitchell é um recenseador, um observador. Nesse sentido, seu jornalismo é o inverso da veneranda e heroica tradição do jornalismo investigativo, no qual o trabalho de apuração busca descobrir o que está guardado a sete chaves. Mitchell, ao contrário, escreve sobre o que está diante dos olhos de todos, mas sem que ninguém preste muita atenção.

O olhar do jornalista Gay Talese (2009) também se voltou para as figuras anônimas quando caracterizou a cidade de Nova York. O autor explica:

Comecei a escrever na *Esquire* em 1960, com um ensaio sobre pessoas anônimas de Nova York, uma série de vinhetas sobre aqueles que ninguém vê, fatos estranhos e acontecimentos bizarros que me seduziram durante minhas andanças pela cidade como jornalista. [...] Há também nesses escritos os primeiros sinais de meu interesse pelo uso de técnicas de ficção, um desejo, de certa forma, de dar à reportagem o tom que Irwin Shaw e John O'Hara deram ao conto (TALESE, 2009, p. 11).

O trecho seguinte, extraído de “Nova York: a jornada de um serendipitoso”, representa bem a preocupação do autor em retratar pessoas anônimas para caracterizar a cidade:

Nova York é a cidade de Jim Torpey, que opera as lâmpadas do painel de notícias de Times Square desde 1928, sem nunca ter figurado nele uma vez sequer; e de George Bannan, o cronometrista oficial do Madison Square Garden, que se manteve como um impávido relógio de pêndulo ao longo de 7 mil lutas de boxe e tocou o sino 2 milhões de vezes (TALESE, 2009, p. 37).

Na experiência brasileira, autores como João do Rio e Euclides da Cunha valorizaram a voz anônima em detrimento da figura heroína, sinalizando um movimento contrário ao jornalismo informativo. Euclides da Cunha escreveu a obra *Os Sertões* (1902) para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1897, sobre o conflito de Canudos, no sertão baiano. Um dos fundamentos da obra de Cunha é a tentativa de, em lugar de heróis, dar voz às pessoas comuns. Conforme Hohlfeldt (2009, p. 146), a leitura da obra permite verificar práticas jornalísticas de Cunha, como a não utilização de apenas as fontes oficiais; entrevistar as pessoas mais variadas; a transcrição de diálogos numa

prática de entrevista extremamente moderna e eficiente e a utilização da primeira pessoa do singular, com o que enfatiza o depoimento que suas reportagens traduzem.

É o que também fez o jornalista João do Rio, nas crônicas publicadas na obra *A alma encantadora das ruas* (1908), que registra a transformação que o Rio de Janeiro, a então capital brasileira, vivenciava por meio de pessoas anônimas que circulavam pelas ruas cariocas (MARTINEZ, 2009, p. 77). O enfoque em pessoas anônimas na construção de textos jornalísticos é observado no objeto deste estudo – a obra *A vida que ninguém vê* (2006), de Eliane Brum, como será observado posteriormente.

Assim, observando as obras de João do Rio e de Eliane Brum, pode-se afirmar que, mesmo com um hiato temporal de quase um século, há uma destacável semelhança entre as obras porque “os autores são profundos observadores de um cotidiano singular, ao representar, por meio de suas crônicas, a poesia das personagens anônimas e o espaço narrativo criado nas ruas. Eles constroem o que denominamos de estética do miúdo” (DOS ANJOS; DOS SANTOS, 2010, p.30). Diante desta observação, “podemos afirmar a existência de uma continuidade, consciente ou não, do modo como a personagem e o espaço são trabalhados por esses autores” (DOS ANJOS; DOS SANTOS, 2010, p. 31).

Atualmente, os leitores podem acompanhar, nas páginas de grandes jornais, exemplos de narrativas que são centradas em pessoas desconhecidas, o que evidencia a regularidade da produção de notícias com anônimos, ainda que não hegemônicas. Essas matérias representam a tentativa desses jornais de se diferenciarem – e assim chamar a atenção do leitor – da padronização do uso das fontes ditas oficiais. A reportagem “Poeta de rua imprime seus versos pela Oscar Freire, em SP” do jornal Folha de S. Paulo – que conta a história de um morador de rua da cidade – é um exemplo deste movimento nos grandes jornais:

Na esquina com a Peixoto Gomide, os poemas de Ronaldo se destacam do resto do ambiente, numa rua em que o metro quadrado comercial custa, em média, R\$ 22 mil. Os versos não estão em nenhuma livraria, galeria, ou coisa que o valha. Foram gravados em pedaços de papelão, isopor e numa porta caprichosamente colocada na calçada, em frente a um prédio abandonado, fechado por blocos de concreto da Subprefeitura de Pinheiros. Este é o endereço de Ronaldo, que calcula ter 60 anos. O ‘Poeta dos Jardins’, como é conhecido, é um dos 14.478 moradores de rua de São Paulo, segundo dados da Secretaria Municipal de Assistência Social (SANT’ANA, 2012)

O contato direto com as pessoas envolvidas em acontecimentos proporciona ao repórter a possibilidade de penetrar nos dramas de uma cidade, assim como ao ouvir pessoas dos mais diferentes tipos falarem de seus desejos, de suas culpas, de seus sonhos desfeitos ou reerguidos pode-se convertê-los em histórias reais capazes de se transformarem em obras de arte de jornalismo (OLINTO, 2008, p. 36).

Assim, quando possível, e necessário que o jornalista busque novas fontes e fugir daquelas oficiais para a produção da notícia do dia a dia ou de grandes reportagens. A inspiração na literatura é um caminho para “superar a superficialidade das situações sociais e o predomínio dos protagonistas oficiais. Há uma demanda reprimida pela democratização das vozes que se fazem representar na mídia. Torna-se necessário mergulhar no protagonismo anônimo” (MEDINA, 2003, p. 93).

Os autores Ijuim e Valentini (2011) analisaram algumas reportagens da revista *piauí* – outro exemplo brasileiro de representatividade da figura anônima no jornalismo – para comprovar a hipótese de que é possível vivenciar a realidade de diferentes formas como alternativa ao jornalismo informativo. Um dos pontos observado pelos pesquisadores foi justamente este protagonismo anônimo na construção dos sentidos da reportagem e, conseqüentemente, da realidade.

Um olhar sobre a revista *piauí* também demonstra que personagens anônimos são colocados em situações semelhantes a celebridades. É o caso de Marinete Campos, protagonista da reportagem *Trilha desmatada com mel*, da edição 37, de outubro de 2009. Ela é depiladora, mas de pessoas famosas ou com alto poder aquisitivo. [...] Outro exemplo é a reportagem *Retrato de um homem livre*, escrita por Roberto Kaz, na edição 7, de abril de 2007 [...] Nesta reportagem, o personagem só ganha nome no terceiro parágrafo. Antes disso, é um senhor trajando um casaco velho, uma gravata de marca, mas desfiada, calça manchada, indo para o chá dos membros da Academia Brasileira de Letras (IJUIM; VALENTINI, 2011, p. 103).

Os autores concluem que, de fato, exemplos como as reportagens ou veículos como a *piauí*, sugerem possibilidades existentes de uma nova forma de fazer jornalismo que valorizam a figura anônima que se torna protagonista na narrativa.

Soster (2011) também aponta a revista *piauí* como um suporte jornalístico que, frequentemente, evidencia a figura anônima para a construção de narrativas do cotidiano. Para o autor, as fontes anônimas representadas na seção “Diário” da revista ganham particular relevância jornalística por meio de estratégias discursivas que as transformam em personagens. “Tem-se, com isso, um deslocamento conceitual, à medida que a fonte se torna personagem, emprestando, nesse momento, uma nova

tessitura à narrativa” (SOSTER, 2011, p. 9). O autor observa que, mesmo diante da transformação de fonte para a personagem – e, conseqüentemente, o uso de um termo literário para designar pessoas da narrativa jornalística –, os vínculos com a realidade não se alteram. “Ou seja, ainda estamos falando de jornalismo; na recriação do ‘real’ pelo viés do uso de narrativas literárias, e não de literatura, que tem seu ponto de partida na ficção” (SOSTER, 2011, p. 9).

O autor conclui que aspectos da narrativa literária aplicados ao fazer jornalismo estabelecem, principalmente, uma autonomia identitária para a narrativa jornalística. “Nesse sentido, opera, antes, como um produtor de diferenças de conteúdos ‘formais’, tais como informações acerca desse ou daquele fato” (SOSTER, 2011, p.15).

2.7 A fonte como personagem plana ou redonda

Para Coimbra (1993), a fronteira entre a narrativa literária e a jornalística não é facilmente demarcável, principalmente se o texto for uma reportagem. Por conta disso, alguns autores já utilizam o termo personagem para designar fontes, especialmente quando estas estão inseridas em textos jornalísticos com marcas da literatura. Coimbra (1993), assim, utilizou-se da classificação do teórico literário E. M Forster para analisar a personagem literária ao observar figuras humanas de reportagens que dialogam com a literatura.

A análise de Coimbra priorizou marcas textuais que evidenciassem a densidade psicológica de uma personagem na narrativa jornalística, como nos moldes propostos por Forster para a literatura no jornalismo. A personagem plana seria aquela construída em torno de uma única ideia ou qualidade. Isto é, com pouco aprofundamento psicológico. “Depois de caracterizada pela primeira vez, ela sempre reincide nos mesmos gestos e comportamentos, repete tiques verbais, diz as mesmas coisas. Enfim, torna-se pouco densa, previsível” (COIMBRA, 1993, p. 73). Para a construção de uma personagem plana, o jornalista se utiliza de uma única visão de seu entrevistado, que pode ser, por exemplo, o lado pitoresco, inusitado.

Já para a construção da personagem redonda nos textos jornalísticos, segundo Coimbra (1993), o jornalista elabora uma personagem bem marcada, dinâmica e multifacetada, garantindo uma maior densidade. “Um dos principais fatores de sua configuração [...] é a revelação gradual dos seus traumas, vacilações e obsessões” (COIMBRA, 1993, p. 73). Para a captação correta de nuances complexas das personagens, afirma Coimbra, é necessária a realização de uma entrevista “que

mergulha no outro para compreender seus conceitos, seus valores, comportamentos e história de vida. O grau de elaboração mais elevado garante a personagem redonda” (COIMBRA, 1993, p. 73).

Coimbra conclui que, assim como na literatura, “é comum que a personagem de determinado texto oscile na sua condição, quando tem características que tornariam possível sua classificação ora como um tipo, ora como outro” (COIMBRA, 1993, p.73).

No jornalismo, quando a narrativa tem o foco em uma pessoa convencionou-se chamá-la de perfil.²² E, quando o perfil utiliza recursos da literatura, a figura humana nele representada é chamada de personagem.

Há muitas maneiras de escrever uma história, mas nenhuma pode prescindir de personagens. Também são inúmeras as formas de apresentá-los, caracterizá-los ou fazer com que atuem. De qualquer modo, existe sempre um momento na narrativa em que a ação se interrompe para dar lugar à descrição (interior ou exterior) de um personagem. É quando o narrador faz o que, em jornalismo, convencionou-se a chamar de *perfil* (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 125).

Neste caso, a narrativa gira em torno de uma ou de várias pessoas e faz o retrato detalhado de seu modo de vista, costumes e sentimentos. Diante da personagem – que pode ser um herói ou um anti-herói – o repórter tem dois tipos de comportamento: ou mantém-se distante, deixando que o focalizado se pronuncie ou compartilha com ele um determinado momento e passa ao leitor essa experiência. Há também o que os autores compreendem como o personagem-indivíduo, quando o jornalista faz um retrato psicológico do entrevistado diante de sua vida, seu comportamento, a peculiaridade de seu modo de atuação (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 126 e 134).

Sérgio Vilas Boas (2003, p. 13) descreve o perfil como a possibilidade de o jornalista focalizar apenas alguns momentos da vida de uma pessoa. Diferentemente das biografias em livro, em que o autor precisa enfrentar os pormenores da história do biografado. Para o autor, o que se deve ter em vista no perfil é a personagem e a experiência humana, além da aproximação do jornalismo com a arte, principalmente, a literatura.

O protagonismo é um ímpeto eminentemente artístico. A arte sempre procurou tratar o personagem como exemplar para o conhecimento da natureza humana. Difícil pensar em literatura, cinema ou teatro sem personagens. Para nos aproximarmos das boas realizações, portanto, nós, jornalistas, deveríamos nos misturar com a arte constantemente, nos expor a

²² Em jornalismo, perfil [mais utilizado no jornalismo impresso] significa enfoque na pessoa – seja uma celebridade, seja um tipo popular, mas sempre o focalizado é protagonista de uma história: sua própria vida (SODRÉ; FERRARI, 1986, p.126).

ela – sobretudo à literatura e suas técnicas narrativas (VILAS BOAS, 2003, p. 18).

A função de um perfil no jornalismo é elucidar, indagar, apreciar a vida num dado instante. Além de provocar reflexão sobre os aspectos objetivos e subjetivos comuns à existência de todos nós (VILAS BOAS, 2003, p. 20).

Considerando a grande representatividade da figura humana nas narrativas literária e jornalística, personagens e fontes (nas mãos do jornalista narrador literário) apresentam consonâncias que foram abordadas aqui como o uso de pessoas anônimas para narrar acontecimentos reais e fictícios, e também a caracterização física, moral e psicológica como forma de conhecer ainda mais a pessoa representada nas narrativas. Todas essas características mostram uma fonte que se comporta como personagem e a construção de um jornalismo que busca, na ação humana, a forma de conhecer o mundo. É o que será observado adiante por meio da análise de reportagens do livro *A vida que ninguém vê* (2006), da jornalista Eliane Brum.

3 OS PROTAGONISTAS DE BRUM

Após a investigação sobre a figura humana nas narrativas literária e jornalística, o próximo passo desta dissertação consiste em identificar como se dá o processo de transformação da fonte em personagem no jornalismo. Para tanto, parte-se da análise de doze reportagens da obra *A vida que ninguém vê* (2006) da jornalista Eliane Brum.

Primeiramente, serão identificadas marcas – ou indicadores textuais – na obra, que fazem a transformação das fontes em personagens. Em seguida, será feita a análise dessas marcas, que, uma vez presentes, dão à fonte o estatuto de personagem, com base na discussão teórica realizada neste estudo. É importante observar que ao serem atribuídos características e comportamento de personagem, à pessoa da narrativa não abandona a sua condição de fonte porque continua inserida em uma narrativa jornalística e, portanto, tem compromisso com a realidade.

3.1 Estratégias metodológicas

Para dar conta de compreender como essas fontes alçam a condição de personagens no livro de Eliane Brum, traçou-se um conjunto de estratégias metodológicas que oportunizam cercar o objeto. Assim, o trabalho utilizou os métodos indicados pela pesquisa qualitativa, cuja preocupação não é com a representatividade numérica, mas com o aprofundamento de uma compreensão interpretativa de experiências dentro de um contexto. Ou seja, a análise é um estudo imersivo, neste caso, nas reportagens selecionadas da obra da jornalista para uma ação interpretativa, mas não objetiva formular leis generalizantes, como fazem as ciências naturais. A pesquisa qualitativa é adequada para o estudo nas ciências sociais, que necessita de um procedimento metodológico diferente daquele utilizado nas ciências físicas e matemáticas. Até porque a ciência natural lida com objetos passíveis de serem conhecidos de forma objetiva, enquanto as ciências sociais lidam com emoções, valores e subjetividades (GOLDENBERG, 1997, p. 14-19).

Assim, na pesquisa qualitativa, a quantidade é substituída pela intensidade para atingir níveis de compreensão que não podem ser alcançados através da pesquisa quantitativa. Na análise, as doze reportagens selecionadas são casos exemplares que podem ser reveladoras do tipo do jornalismo classificado como diversional. Ou seja, são

representações do jornalismo que se utilizam de recursos da literatura para compor suas narrativas e que não têm comprometimento com o factual.

Das vinte e três reportagens contidas no livro-reportagem, a análise utilizará doze, o que representa a metade da produção. Constatou-se que todas as reportagens do livro poderiam ser utilizadas na pesquisa para compor o perfil desejado, cujo objetivo é identificar marcas textuais da literatura que demonstram a fonte adquirindo pela narrativa o *status* de personagem. Entretanto, para fins de operacionalização do trabalho, escolheram-se doze reportagens que garantissem a amostragem e que evidenciassem melhor os indicadores textuais selecionados neste trabalho.

O trabalho de observação destaca como marcas da personagem no texto literário encontradas nas reportagens da jornalista a partir do embasamento teórico: o protagonismo anônimo das pessoas na narrativa; as descrições físicas, morais e psicológicas; posicionamentos críticos do narrador por meio da história da figura humana e a apresentação do enredo e ambiente através da personagem, além do fato de as personagens consistirem em mecanismos que projetam o leitor na narrativa. Ou seja, é por meio delas que o leitor se identifica com a história. Todas essas marcas foram apontadas por teóricos da literatura como indicadores que evidenciam a personagem no texto literário. Na análise, elas foram identificadas nas reportagens de Eliane Brum.

Assim, a investigação empírica foi estruturada a partir do agrupamento de reportagens que apresentam entre si características semelhantes, ainda que todos os indicadores literários estejam presentes nas doze reportagens, em alguns destacando-se mais do que em outros. O trabalho inicia pelo primeiro grupo, que analisa as reportagens “História de um olhar” (ANEXO A), “O chorador” (ANEXO B) e “O gaúcho do cavalo-de-pau” (ANEXO C), e enfatiza marcas textuais que apontam para a caracterização física e moral dos protagonistas que ajudaram a construir a narrativa.

Já a análise das reportagens “Enterro de pobre” (ANEXO D), “O colecionador das almas sobradas” (ANEXO E) e “Eva contra as almas deformadas” (ANEXO F) formam o segundo intertítulo, que sugere que as narrativas de Brum possuem um teor crítico ao contar essas histórias de vida de anônimos. O subcapítulo seguinte mostra a reportagem “O Sapo” (ANEXO G) como a possibilidade de uma leitura ampla no jornalismo com uma maior liberdade interpretativa ao leitor. Mais uma vez, o texto de “O Sapo” e de “O doce velhinho dos comerciais” (ANEXO H) ilustram o próximo item,

que evidencia a presença da personagem “redonda” ou complexa, termo literário proposto por E.M. Forster (1974), na reportagem jornalística.

O próximo intertítulo analisa as reportagens “O homem que comia vidro” (ANEXO I) e “Um certo Geppe Coppini” (ANEXO J) para mostrar que a narrativa jornalística pode representar, assim como a literária, aspectos da intimidade das personagens (caracterização psicológica), para que o leitor possa melhor interpretar a obra.

Já nas reportagens “Frida...” (ANEXO K) e “Dona Maria tem olhos brilhantes” (ANEXO L) a marca literária é a capacidade de identificação do leitor com as histórias de vida apresentadas. Os temas que nelas são narrados são universais e prendem o leitor por ele se colocar no lugar dos protagonistas e se identificar com as suas histórias.

3.2 Brum e o olhar humanizado

As reportagens do livro *A vida que ninguém vê* foram, inicialmente, publicadas por Eliane aos sábados durante o ano de 1999 na coluna “A vida que ninguém vê” do jornal *Zero Hora*²³, de Porto Alegre. Todas as histórias foram ambientadas no estado do Rio Grande do Sul. O objetivo do espaço era apresentar textos de pessoas comuns e situações ordinárias. Após a coluna, as reportagens foram publicadas no formato livro em 2006. A obra venceu o Prêmio Jabuti²⁴ de 2007 como melhor livro-reportagem, suporte pertencente ao gênero diversional, que combina elementos do jornalismo e da literatura para prestar informação ampliada sobre fatos, situações e ideias de relevância social.

O livro-reportagem cumpre um relevante papel, preenchido vazios deixados pelo jornal, pela revista, pelas emissoras de rádio, pelos noticiários da televisão, até mesmo pela *internet* quando utilizada jornalisticamente nos mesmos moldes nas normas vigentes na prática da imprensa convencional. Mais do que isso, avança para o aprofundamento do conhecimento do nosso

²³*Zero Hora* é o jornal com mais leitores do Rio Grande do Sul. Conforme o Portal Imprensa, no ano de 2011 até o mês de agosto, o jornal do grupo RBS registrou recorde histórico de circulação. O veículo alcançou a média diária de circulação paga de 190.761 exemplares. Disponível em: <<http://portalimprensa.uol.com.br/noticias/brasil/44713/zero+hora+do+grupo+rbs+tem+tiragem+de+190+mil+e+quebra+seu+recorde/>>. Acesso em: 21 out. 2012.

²⁴ Criado em 1958, o prêmio Jabuti é o mais tradicional prêmio do livro no Brasil. Anualmente, o prêmio recebe obras de editoras dos mais diversos segmentos e escritores independentes de todo o Brasil. O Jabuti 2012 contemplou 29 categorias que premiou escritores e o trabalho de todas as áreas envolvidas na criação e produção de um livro. Disponível em: < <http://www.premiojabuti.com.br/> >. Acesso em: 21 out. 2012.

tempo, eliminando, parcialmente, que seja, o aspecto efêmero da informação jornalística (PEREIRA LIMA, 2009, p. 4).

A jornalista trabalhou durante 11 anos como repórter do jornal *Zero Hora*, em Porto Alegre, e dez como repórter especial da *Revista Época*²⁵, em São Paulo. Publicou três livros-reportagens: *Coluna Prestes: o avesso da lenda* (1994); *A vida que ninguém vê* (2006) e *O olho da rua* (2008), além do primeiro romance, *Uma duas* (2011).

No caso da obra em análise, *A vida que ninguém vê*, o olhar da autora foi direcionado para figuras anônimas, algo que é observado na literatura e, com menos frequência, no jornalismo. A reportagem, segundo Sodré e Ferrari (1986), assumiria esta perspectiva de representação da figura humana, pois possui o foco no “quem”, entre as perguntas clássicas do jornalismo: quem, o quê, como, quando, onde e por quê. Assim, o essencial da reportagem está no interesse humano. Como representou Brum, ao relatar mais do que acontecimentos, e sim singularidades de histórias de vida de pessoas desconhecidas em suas reportagens:

Eliane procurava fugir da vala comum da pauta, cavando suas próprias histórias em quebradas escondidas da mídia onde descobriria personagens e assuntos que não estão nas agendas das redações – do solitário enterro do pobre à toca do colecionador das sobras da cidade, do carregador de malas no aeroporto que nunca voou ao cantor cego que inferniza a vizinhança anunciando a mega-sena acumulada (KOTSCHO, 2006, p. 180).

A autora comenta, em um depoimento, sobre o interesse por contar histórias de pessoas anônimas: “Sempre gostei das histórias pequenas. Das que se repetem, das que pertencem à gente comum. Das desimportantes. O oposto, portanto, do jornalismo clássico [...] O que esse olhar desvela é que o ordinário da vida é o extraordinário” (BRUM, 2006, p. 187).

Assim, *A vida que ninguém vê* demonstra, primeiramente, um olhar insubordinado da autora que rompe com o vício e o automatismo do jornalismo que busca um herói do cotidiano:

A rua e seus personagens, suas surpresas diárias, seus anti-heróis, é sua matéria-prima. No livro, Eliane conta a história de pessoas normalmente tidas como párias, ou invisíveis, numa linguagem mais moderninha, ou não-incluídos socialmente, segundo o dicionário do politicamente correto. É o

²⁵A *Revista Época* é impressa pela Editora Globo e, atualmente, é uma das revistas mais representativas publicadas no [Brasil](#), com grande tiragem no ramo, de acordo com a Associação Nacional de Editores de Revistas (ANER), possuindo média de circulação estimada em 420 mil exemplares. Disponível em: <<http://www.noticiaki.com/revista-epoca.html>>. Acesso em: 30 out. 2012.

mendigo que passa o dia inteiro deitado numa rua de Porto Alegre, vendo a vida do rés-do-chão. Ou um pai que acaba de enterrar o filho natimorto. Ou um louco da comunidade. Esses são personagens que vimos no nosso cotidiano, mas fingimos que não os vemos, ou somos levados a achar que sua condição é natural. No máximo, estendemos a mão e derrubamos uma pequena esmola, se for o caso de um mendigo. Mas Eliane é diferente. Ela tem a sensibilidade à flor da pele, e entende que, para descobrir o tema de uma grande reportagem, basta mudar o ângulo, o foco – ou, numa palavra, o olhar (LIMA, 2006).

Ao fugir das fontes convencionais, Brum concretizou a fala de Medina (2003, p. 79) sobre a necessidade de oxigenar a pauta viciada para uma renovação na atmosfera claustrofóbica de uma redação. Assim, o olhar de Brum procurou por pessoas anônimas para traduzir dilemas humanos em reportagens. As narrativas contam histórias de anti-heróis do cotidiano que ganham destaque de Ulisses: “O ser humano, qualquer um, é infinitivamente mais complexo e fascinante do que o mais celebrado herói. [...] Esse [...] é o encanto de *A vida que ninguém vê*. Inverter essa lógica que nos afasta para mostrar que o Zé é Ulisses e o Ulisses é Zé. [...] E cada pequena vida uma Odisséia” (BRUM, 2006, p. 195).

A obra é exemplo de um jornalismo focado em pessoas, por isso, humanizado. Em razão disso, ela se inclui no gênero diversional, que faz uso de recursos utilizados comumente por escritores de ficção, a fim de humanizar o texto jornalístico e torná-lo agradável aos leitores (ASSIS, 2010, p. 145).

Ou seja, “os textos de Eliane Brum revelam um fazer que prioriza a humanização, que significa trazer o ser humano para o foco dos acontecimentos, dando voz aos personagens, mostrando sua índole, suas angústias, os sentimentos” (FONSECA; SIMÕES, 2011, p. 11). Para as autoras, *A vida que ninguém vê* é fruto de um momento de interação, de imersão, de uma realidade que se construiu a partir da participação de Brum. “É o real enquadrado por meio dos olhos e da escrita de Eliane Brum” (FONSECA; SIMÕES, 2011, p. 10).

Com essa característica, as reportagens despertaram o interesse de leitores do jornal gaúcho *Zero Hora* que sinalizaram por meio de e-mails e cartas uma identificação com as histórias de vida narradas por Brum. “Toda semana desembarcavam e-mails e cartas contando sobre vidas próprias, vidas de outros [...] Toda semana me alcançavam relatos que acabavam assim: ‘Descobri que a minha vida é especial. Mudou tudo’” (BRUM, 2006, p. 188).

Provocar a identificação dos leitores e, conseqüentemente, uma reflexão deles por meio de suas histórias é um dos objetivos de Brum. Em um depoimento sobre a reportagem para a *Revista Época* “Mães vivas de uma geração morta” – que contou a história de mães que perdem seus filhos para o tráfico – a autora afirmou que o desafio era aproximar a realidade das suas fontes à realidade do leitor:

O desafio era mostrar uma imagem inteira dessas mulheres – ou pelo menos uma que não ocultasse nenhuma parte essencial. E assim, aproximá-las do leitor, de modo que não pudessem mais ser ignoradas, que se tornasse inescapável reconhecê-las nas ruas, no trabalho, em casa. Acredito que, num país tão desigual como o Brasil, é missão da imprensa aproximar mundos. E só o encontro honesto, verdadeiro, permite o reconhecimento e transformação (BRUM, 2008, p. 243).

Para aguçar a reflexão de seu leitor, Brum constrói fontes/personagens que representam mais de um conceito dentro da narrativa. Diferentemente do jornalismo informativo, que costuma separar suas fontes em conceitos estabelecidos – boas/más; vítimas/culpadas. Por isso, as figuras humanas são complexas ou “redondas”, na concepção de Forster (1974). Esta particularidade é observada nas protagonistas das reportagens de *A vida que ninguém vê* - como será visto na análise – e em outras produções da autora, como, por exemplo, a reportagem para a *Revista Época* “No Brasil do Zé Capeta”, em que a repórter contou sobre a sua construção da figura do garimpeiro:

Garimpeiro é uma figura controversa na história contemporânea do Brasil. Em geral ele é o vilão, associado às grandes mazelas do meio ambiente [...] Essa visão é legítima, mas parcial. É preciso complicar um pouco mais esse olhar. Sempre que aumentamos a complexidade de um personagem todo mundo ganha, especialmente o leitor (BRUM, 2008, p. 274).

O jornalista Caco Barcelos, que também tem produções que fazem parte do gênero diversional, destaca o intenso envolvimento entre Eliane Brum e suas fontes para a construção de personagens complexas, além da preferência da repórter por escrever sobre pessoas anônimas e pautas que estão fora da agenda das redações.

Reportagem, para Eliane, é um ato de entrega, de envolvimento intenso entre quem fala e quem escuta, por meio de uma relação preciosa de confiança mútua entre repórter e personagem. [...] São práticas de conduta simples, mas simbolicamente corajosas por se oporem, nestes tempos, à corrente dominante nas redações brasileiras, reféns da arrogância e maniqueísmos [...] O que mais emociona é o olhar, a sensibilidade da autora para a descoberta

de histórias de um “mundo em dissonância”. Eliane Brum vê grandeza até nos pequenos feitos de pessoas despercebidas (BARCELOS, 2008, p. 10-12).

Para a construção de personagens complexas, Brum busca em suas fontes representações que vão além de suas falas: ela observa profundamente as pessoas para a captação de gestos, comportamentos, linguagem e tudo que ajude na composição da figura que será a protagonista da narrativa. Ou seja, características que tornem a fonte palpável para o leitor:

O que as pessoas falam, como dizem o que têm a dizer, que palavras escolhem, que entonação dão ao que falam e em que momentos se calam revelam tanto ou mais delas quanto o conteúdo do que dizem. Escutar de verdade é mais do que ouvir. Escutar abarca a apreensão do ritmo, do tom, da espessura das palavras – e do silêncio (BRUM, 2008, p. 37).

Todas essas peculiaridades tornaram Eliane Brum a jornalista mais premiada do Brasil. A repórter ganhou cerca de 50 prêmios nacionais e internacionais de reportagem.

3.3 O pacto com o leitor

Partindo dos estudos de Aristóteles (1992), a literatura considera a personagem um ente composto pelo poeta através de uma seleção do que a realidade lhe oferece e é construída a partir dos recursos utilizados para a criação (BRAIT, 1985, p. 31). Esse movimento é observado nas narrativas jornalísticas de Eliane Brum, quando a autora – por meio de um narrador literário – utiliza alguns recursos da criação literária para compor histórias de pessoas reais, ou seja, de suas fontes. A jornalista realizou, portanto, uma seleção da realidade a partir da construção de reportagens com recursos da literatura. Assim, a jornalista assume o seu texto como uma construção, e não como um relato fiel da realidade, como propõe o jornalismo objetivo. Ao dialogar com a arte literária, a autora vai de encontro a este jornalismo que reconhece a neutralidade ou a isenção frente à realidade descrita (SODRÉ, 2009, p. 143).

Ao se comportar como narrador literário, Eliane Brum assume a postura de romancista conceituada por Forster (1974, p. 35):

Tudo o que é observável num homem, quer dizer, suas ações e a parte de sua existência espiritual que pode ser deduzida de suas ações – cai no domínio da história. Mas seu lado romanesco ou romântico [...] inclui as paixões genuínas, isto é, sonhos, alegrias tristezas e meditações que a polidez ou vergonha impedem-no de mencionar; e expressar este lado da natureza humana é uma das principais funções do romance.

No entanto, é importante dizer que as pessoas da obra *A vida que ninguém vê*, ao mesmo tempo que assumem características da personagem de ficção, não perdem seu *status* de fonte, posto que mantêm sua vinculação com o real, comportam-se como personagens, que se tornam protagonistas oportunizando ao leitor experimentar a narrativa. O autor de ficção estabelece com o leitor um conjunto de acordos sobre o grau de fingimento (SEARLE, 2002, p. 114), ou seja, o leitor aceita a ficção e não cobra por fatos reais. Isso permite que se pense que o jornalista também realiza o mesmo acordo com o leitor, só que com o compromisso da referencialidade. Portanto, é travado um pacto entre quem busca uma matéria jornalística e quem a escreve, na medida em que, como reportagem, categoria do jornalismo, o texto de Brum assume esse lugar de não ficcionalidade.

É importante observar que ao caracterizar as fontes como personagens, Brum enaltece a figura humana e inverte a lógica do jornalismo ao não escrever sobre acontecimentos, e sim sobre pessoas. Com isso, além de informar, o texto jornalístico assume para si a possibilidade de fazer refletir sobre temas humanos, algo já evidente na narrativa literária que utiliza a personagem para isso. Como afirma Candido (1998, p.40), a relação entre o ser vivo e o ser fictício é manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

A reflexão do leitor para os temas das narrativas literária e jornalística acontece porque, através da personagem, conforme indica Candido (1998, p. 36), são acionados mecanismos de identificação, projeção e transferência no leitor para que ele contemple a obra e viva, ao mesmo tempo, as possibilidades humanas que a sua vida dificilmente lhe permite viver. Algo que os leitores de Brum vivenciam ao se depararem com as histórias de vidas da obra analisada. Por meio deste tipo de narrativa, o leitor descobre algo sobre ele mesmo, assim, pode-se afirmar que a narrativa da jornalista e a narrativa literária possuem o mesmo objetivo, que é contar histórias sobre pessoas e, assim, aprofundar o conhecimento sobre a natureza humana.

Percebe-se, dessa forma, que a característica principal identificada nas doze reportagens analisadas a seguir é o fato de a jornalista compreender as ações dos sujeitos para atribuir significado e sentido aos acontecimentos e, assim, proporcionar ao público, mais que a explicação, a compreensão das ações humanas (IJUIM, 2012, p.133).

3.4 “Israel, o andarilho de Novo Hamburgo”; “Tierri, o chorador de Quaraí” e “Vanderlei, o autêntico gaúcho”

A primeira reportagem analisada é “História de um olhar”, que narra a vida de Israel Pires, um andarilho da Vila Kephass da cidade de Novo Hamburgo. A reportagem narra o momento em que Israel, um rapaz de 29 anos, que é “desregulado das ideias, segundo o senso comum [e] vivia atirado num canto ou noutra da vila” (BRUM, 2006, p. 22) passa a frequentar a escola e a turma da 2ª série do Ensino Fundamental da professora Eliane Vanti.

Após o acolhimento do jovem pela professora e por seus colegas de turma, Israel, que era excluído, ganha o respeito de todos da Vila Kephass. Antes da escola e do olhar da professora, Israel era “escorraçado como um cão, torturado pelos garotos maus” (BRUM, 2006, p. 22). Depois, Israel torna-se um estudante, e o desfecho da história é a sua participação no desfile de 7 de Setembro, junto com seus colegas, onde foi aplaudido em pé por todos que o rejeitavam. Israel é apresentado na narrativa por um narrador observador em terceira pessoa, que o descreve, inicialmente, como um jovem desfavorecido e rejeitado pelos moradores da Vila Kephass.

O narrador observador em terceira pessoa é um recurso antigo e eficaz da literatura (BRAIT, 1985, p. 55), que se afasta do narrador de Benjamin (1987) – que narra as experiências vividas – e se assemelha ao narrador midiático descrito por Santiago (2012) como aquele que, sem o respaldo da experiência, narra através da observação. “Ele olha para que seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 2012, p. 53). Assim, estes narradores – o jornalista e o da literatura – são observadores que estão fora da história, que em certo sentido, é um artifício para a criação de uma narrativa que deve ganhar a credibilidade do leitor e tornar suas criaturas verossímeis (BRAIT, 1985, p.55-56). Já o narrador de Brum tem essa característica de observador, mas ultrapassa a barreira de apenas apresentar a fonte/personagem ao leitor. Assemelhando-se a outro tipo de narrador da literatura que constrói a personagem por meio de pistas fornecidas pela narração, pelas descrições de traços da figura física, gestos e linguagens (BRAIT, 1985, p. 57).

É o que pode ser visto na história de Israel, quando ele é apresentado por meio de um narrador que o caracteriza fisicamente e moralmente. No primeiro momento, o

narrador constrói o perfil moral de Israel através de depoimentos dos moradores da região. Ou seja, o texto mostra o que os outros achavam de Israel. Assim, a reportagem descreve: “Israel era a escória da escória. [...] A imagem indesejada no espelho [...] imagem acoçada, ferida, flagelada” (BRUM, 2006, p. 22-24). O narrador também utiliza adjetivos como *imundo* e *mal cheiroso*, caracterizando fisicamente a fonte.

As características do andarilho foram fundamentais na narrativa para, assim, o leitor entender a figura de rejeição que Israel representava para os moradores da vila. Se o narrador não apresentasse Israel dessa forma, Brum não poderia contar a história de superação do protagonista. Então, o leitor é apresentado à pessoa na narrativa por meio de suas características: “desajeitado, envergonhado, quase desaparecido dentro dele mesmo” (BRUM, 2006, p. 23). Logo depois, Israel é visto através do depoimento da professora Eliane Vanti, que o fez frequentar a escola e ganhar a amizade dos outros alunos. Israel, como um estudante, passa a ser respeitado por aqueles que o renegaram. O narrador assim o caracteriza:

Terno, especial, até meio garboso. Israel descobriu nos olhos da professora que era um homem, não um escombros. [...] Trazia até umas pupilas novas, enormes em forma de facho. E um sorriso também recém-inventado [...] Israel, o pária, tinha se transformado em Israel, o amigo (BRUM, 2006, p. 23-24).

Por meio da figura física e moral de Israel, o narrador constrói a narrativa. No caso da reportagem “História de um olhar”, as descrições são essenciais para o desenrolar da trama. Brait (1985, p. 27) utiliza a expressão “dar forma ao real” para explicar o uso das descrições na narrativa literária. Algo que o autor de ficção explora para apresentar suas personagens na história e, ao mesmo tempo, aproximá-las do leitor.

No jornalismo informativo, as descrições físicas e morais são restritas ou inexistentes porque o texto não permite o aprofundamento na figura humana, e sim no acontecimento, além do fato de a descrição, principalmente a moral, configurar uma escolha subjetiva do autor. Ou seja, o lado emotivo, representado pela sensibilidade e delicadeza do repórter, deve ser acionado na narrativa para que ele enxergue estas características humanas. Só assim será possível a construção de indicativos morais da fonte, já que eles não são tão fáceis de captar se o profissional apenas seguir o questionário com as perguntas básicas do jornalismo.

Além de a descrição ser um artifício, conforme Tom Wolfe (2005, p. 47), que ajuda o leitor a criar dentro de sua mente um mundo completo da narrativa, que ressoa com as próprias emoções reais deste: “Os eventos estão meramente acontecendo na página impressa, mas as emoções são reais. Daí a sensação única de quando se está ‘absorvido’ num certo livro, ‘perdido’ nele”.

Voltando para a reportagem “História de um olhar”, o espaço da narrativa também é apresentado através de Israel. No caso, o leitor conhece a Vila Kephass por meio da caracterização do jovem:

Porque em todo lugar, por mais cinzento, trágico e desesperançado que seja, há sempre alguém ainda mais cinzento, trágico e desesperançado. Há sempre alguém para ser chutado por expressar a imagem-síntese, renegada e assustadora, do grupo. Israel, para a Vila Kephass, era esse ícone. O enfeitado da vila enfeitada. A imagem indesejada no espelho (BRUM, 2006, p. 22).

Brait (1985) afirma que é premissa da narrativa literária relatar a atuação e participação da personagem em um determinado espaço. Assim, o romance apresenta personagens situadas num determinado contexto, em certo lugar e em certa época, mantendo entre si mútuas relações de harmonia, de conflito etc. (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 240). Algo que é observado no trecho acima, quando, por meio da figura humana, é apresentado o meio social e os hábitos da Vila Kephass e dos seus moradores.

O narrador também se posiciona criticamente diante do comportamento dos moradores da vila que menosprezavam Israel. Para isso, como é observado na citação acima, a vila ganha adjetivações de cinzenta, trágica e desesperançada.

No final, com a transformação do protagonista através dos estudos, ou seja, um sinal de superação diante das dificuldades, a narrativa dialoga com o leitor mostrando que até o mais desajeitado de todos será aplaudido em pé. A superação é, então, o tema de identificação da reportagem com o leitor. Possivelmente, Israel não seria um protagonista em uma narrativa do jornalismo informativo. Caso fosse, seria representado e enquadrado como uma vítima social restrito a apenas uma fala entre aspas. Porém, na narrativa de Brum, a jornalista recupera valores, através da caracterização moral de Israel, que tornam a figura anônima um protagonista.

A cidade de Quaraí também é apresentada por meio de uma figura humana na reportagem “O chorador”. Nela, o leitor conhece Tierri, o chorador da cidade: “Por isso é uma cidade abençoada. Por causa, não de suas glórias passadas, nem de suas lendas contadas nem de seu alardeado sossego. Mas porque é a única onde um cidadão pode

viver com a certeza de que será chorado na morte [...] É essa a missão de Tierri” (BRUM, 2006, p. 81).

O excepcional na vida de Tierri e o motivo de seu protagonismo nesta história é o fato de ele aparecer em velórios da cidade para chorar por todos os mortos de Quaraí. “Tierri chora os mortos não porque alguém tenha pedido nem porque algum parente tenha pago. Não por contrato, mas por gosto. Tierri o faz porque não chorar os mortos é ofender os vivos. Porque chorar a morte é sua missão de vida” (BRUM, 2006, p. 78).

Ao longo da narrativa, a participação do protagonista vai sendo construída através de sua caracterização física e moral por um narrador observador em terceira pessoa. Em um trecho, o narrador afirma:

Fronteiriço feito touro chucro, ele tem a cara talhada em madeira, larga e grossa como um tronco de umbu. Gaúcho como os primeiros, os autênticos, com uns olhos de noite, os cabelos como pelo de bicho e o corpo maciço, feito para a lida de quem não conhece colchão (BRUM, 2006, p. 78).

Em outro trecho, Tierri é caracterizado moralmente: “Tierri, um mestiço que só o pampa é capaz de parir, simples como eram as coisas e as gentes feitas entre o céu e a terra, como no princípio” (BRUM, 2006, p. 78).

O narrador também tem um posicionamento crítico na narrativa para mostrar que Tierri, ao chorar por todos e não distinguir ninguém, pobre, rico, branco ou negro, diminuía a desigualdade social que até ele sofria. O seguinte trecho mostra esta crítica:

Esse Tierri humilde, que muita gente arrelia, entendeu que não havia nada mais nobre do que dar importância na morte mesmo a quem não a teve na vida. Ele, que conhece na pele e na herança a desigualdade da sina, inventou um jeito de igualar a todos pelo menos no último dia (BRUM, 2006, p. 81).

O Tierri que tem “uma cabeça boa para as coisas do coração, desapegada das praticidades da vida” (BRUM, 2006, p. 79) é o que evoca no leitor um carinho em uma narrativa do homem que chorava por todos, dando o tom da condição humana e o medo do desamparo total na hora da morte. É esta característica do protagonista que o aproxima de quem conhece sua história por meio do texto da jornalista. Para isso, mais uma vez, é necessária a sensibilidade da jornalista para enxergar além do óbvio. E, assim, observar a verdadeira intenção do choro de Tierri, que é enaltecer a morte mesmo para aqueles que não tiveram valor em vida.

Situação semelhante acontece com a reportagem “O Gaúcho do cavalo-de-pau”, que tem como protagonista Vanderlei Ferreira, o gaúcho que tinha um cabo de vassoura como cavalo. O protagonista é apresentado na reportagem através do narrador observador em terceira pessoa. A irreverência de Vanderlei é aparecer montado em um cabo de vassoura na Expointer,²⁶ feira agropecuária gaúcha, além de frequentar as aulas do curso de Zootecnia, mesmo sendo analfabeto.

No texto, há descrições físicas que ajudam ao leitor conhecer a figura: “Chapéu, bombacha e churrasco vai ganhando de outros padrinhos espriados pela exposição. Veste um jaleco branco de veterinário e sai com uma planilha debaixo do braço” (BRUM, 2006, p. 107).

Há também uma caracterização moral: “Dizem que ele é louco. É possível. Da última à primeira cocheira da Expointer, dizem que ele é louco. Os patrões e também os peões dizem que ele é louco” (BRUM, 2006, p. 106). No final, o próprio Vanderlei responde sobre a sua loucura: “A verdade é que quem acha que eu sou louco não raciocina” (BRUM, 2006, p. 110). Assim, as caracterizações falam sobre a fonte para o leitor, nos moldes do que faz a literatura.

Mais uma vez, o narrador utiliza a história de um excluído social para compor um texto crítico sobre uma sociedade que julga pelas aparências. Assim como na reportagem “História de um olhar”, temos uma figura renegada por ser diferente dos demais. Este é o ponto crítico apresentado pelo narrador que também constrói a figura de Vanderlei como um sonhador livre dos julgamentos dos outros. “Se fosse levar a vida a sério, descobriria que é analfabeto. Como decidiu que a distância entre a realidade e a liberdade é um cabo de vassoura, vai se formar doutor” (BRUM, 2006, p. 106). Viver na fantasia é uma válvula de escape para o protagonista que afirma: “Sem invenção a vida fica sem graça. Fica tudo muito difícil” (BRUM, 2006, p. 110).

A imaginação e a fantasia fazem parte da vida racional do ser humano. Algo como ler um livro ou assistir a um filme para fugir da realidade. Todos têm momentos de ficção, e o de Vanderlei é montar em um cabo de vassoura. Este é o ponto de partida para o leitor se identificar com o protagonista.

Vanderlei poderia repercutir no jornalismo informativo devido à sua peculiaridade e à sua excentricidade, porém como uma figura atípica e diferente das

²⁶ Exposição internacional de animais, máquinas, implementos e produtos agropecuários que acontece, todos os anos, na cidade de Esteio, no Rio Grande do Sul. Disponível em: <<http://www.expointer.rs.gov.br>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

demais. Já a proposta de Brum é aproximar Vanderlei de todos por conta do traço excêntrico que, de alguma maneira, cada indivíduo tem e, principalmente, do gaúcho, o primeiro público da reportagem. Para isso, o narrador compara Vanderlei com a representação do gaúcho:

Dizem que ele é louco. O etimólogo Joan Corominas definiu o gaúcho como de origem incerta, guacho órfão, pobre, indigente... Vagabundo, segundo o estudioso José de Saldanha. Homem que não sabe andar a pé, conforme Dom Félix de Azara, fundador de São Gabriel. Vaqueano dos caminhos de horizontes largos, companheiro da liberdade, na prosa de Simões Lopes Neto. Se tudo isso é gaúcho, não há ninguém naquela Expointer mais autêntico do que o chamado louco de Uruguaiana (BRUM, 2006, p. 107).

As narrativas de “História de um olhar”, “O chorador” e “O Gaúcho do cavalo-de-pau” são exemplos de como Brum humaniza suas fontes – uma das características principais dos textos incluídos no gênero diversional – através da caracterização física e moral para aproximá-las dos leitores, algo que se encontra na literatura. Outra característica da literatura observada nestas reportagens, como também será analisada nas outras, é a valorização da figura humana na narrativa da jornalista, já que é através dela que a narrativa se revela.

Assim como na literatura, que advoga a ideia de que não há ação independente de personagem, nem personagem fora da ação (TODOROV, 1970, p. 119-130), o que determina a ação do enredo, nos textos de Brum, é a qualidade conhecida das fontes/personagens. Assim, elas não se tornam apenas um objeto do enredo/reportagem, elas têm consequências, influenciam acontecimentos e criam dificuldades (MUIR, 1975, p. 21).

3.5 Antonio, Oscar, Eva e outros tantos...

A personagem, afirma Brait (1985), também tem a função de significar para a narrativa uma crítica ao momento/acontecimento de uma época. Para isso, o romancista analisa a psicologia individual e social da personagem e insere comentários e reflexões à maneira de quem fosse tirando a “moral da história” (MOISÉS, 1983, p. 93).

Essa característica é predominante nas reportagens de Eliane Brum. Em “Enterro de pobre”, a jornalista conta a história de Antonio Antunes, homem que enterrou a mulher e a filha após a inadequada assistência médica em um hospital de Porto Alegre. A história relata o momento em que Antônio, descascador de eucalipto no município de

Butiá, enterra a filha natimorta, enquanto sua esposa continuava internada no hospital. Posteriormente, a mulher veio a falecer, vítima de um acidente vascular cerebral (AVC), resultado do grande volume de sangue perdido no parto. A reportagem denuncia que a mulher de Antonio não teve a assistência médica necessária para o parto, o que resultou na sua morte e na da criança.

Por meio da história de Antonio, o narrador observador em terceira pessoa realiza uma crítica ao destino de todos brasileiros desfavorecidos economicamente:

Nada se encerrou para Antonio porque ele sabe que em breve estará de volta. [...] Porque a cova de pobre tem menos de sete palmos, que é para facilitar o despejo do corpo quando vencer os três anos do prazo. Então é preciso dar lugar a outro pequeno filho de pobre por mais três anos. E assim sucessivamente há 500 anos (BRUM, 2006, p. 39).

Diferentemente do texto pertencente ao gênero opinativo (MARQUES DE MELO, 2003) em que a opinião do jornalista aparece de maneira isolada e demarcada no espaço do jornal, Brum permeia o texto com posicionamentos críticos por meio da ação e do comportamento de suas fontes. O trecho abaixo sugere isso:

Não há nada mais triste do que enterrar de pobre porque não há nada pior do que morrer de favor. Não há nada mais brutal do que não ter de seu nem o espaço da morte. Depois de uma vida sem posse, não possuir nem os sete palmos de chão da morte. A tragédia suprema do pobre é que nem com a morte escapa da vida (BRUM, 2006, p. 37).

Vê-se que o que está em evidência na reportagem “Enterro de pobre” é, além do destino de Antonio, a desigualdade social vivida por milhares de brasileiros, que assim como a família do protagonista, viveu e morreu de modo desumano. No jornalismo informativo, uma fonte como Antonio seria mais um número na estatística de pobres que morrem pelo fato de serem pobres. Ou seja, por não gozarem de direitos básicos, no caso, o de saúde. Já na narrativa de Brum, a proposta de contar a história de Antonio é evocar a reflexão do leitor para as desigualdades econômica e social no país. A história do protagonista mostra que, para o pobre, o sofrimento é maior durante a vida do que na morte ou de como se deixa de evitá-la, no caso do pobre.

Para demonstrar isso, além de um narrador crítico, a reportagem aproxima Antônio do leitor através de sua caracterização moral: “Um homem esculpido pelo barro

de uma humildade mais antiga do que ele [...] Um homem que tem vergonha até de falar e quando fala, teme falar alto demais. E quando levanta os olhos, tem medo de ofender o rosto do patrão apenas pela ousadia de erguê-los” (BRUM, 2006, p. 36). Assim, por meio da reportagem, o destino de Antonio passa a não ser somente o dele, mas o de todos os pobres e também de todos os outros que sofreram algum tipo de desfavorecimento.

Como Antonio Antunes, a vida do protagonista da reportagem “O colecionador das almas sobradas”, Oscar Kulemkamp, permite que o narrador realize comentários que agregam ao seu texto o caráter crítico. Oscar mora na Rua Bagé, do bairro Petrópolis, em Porto Alegre, e, assim como o nome da reportagem sugere, coleciona objetos descartados por outras pessoas e que são deixados no lixo. O que chama a atenção na história de Oscar é a sua residência, um chalé de madeira onde guarda o lixo que recolhe pelas ruas do bairro. A atitude de Oscar é desaprovada por seus filhos e vizinhos.

Oscar poderia apenas estar reduzido a uma fonte no jornalismo informativo devido à sua excentricidade. Porém, Brum vai além e utiliza a atitude do inusitado colecionador como um protesto à desvalorização do velho ou do inutilizado que sempre é deixado para trás ou jogado no lixo pela sociedade. Assim, o narrador classifica a residência de Oscar como “[o] protesto bruto à sociedade de consumo, descartável e implacável” (BRUM, 2006, p. 48). Em um momento da narrativa, o narrador afirma:

Quando surge lá de dentro, desconfiado e sorridente, Oscar Kulemkamp já vai explicando que um dia, um dia em breve, vai levar tudo aquilo para construir uma casa da praia. [...] Um mundo onde nem coisas nem pessoas sejam descartáveis. Onde nada nem ninguém fique obsoleto depois de velho, quebrado ou torto. Um mundo onde todos tenham igual valor. E a nenhum seja dado uma lixeira por destino (BRUM, 2006, p. 50).

Na citação acima, ao escrever “Onde nada nem ninguém fique obsoleto depois de velho, quebrado ou torto”, o narrador critica a rejeição ao velho – que pode ser entendido por pessoa ou objeto – que é considerado ultrapassado ou sem valor pelo fato de ser velho.

Para a construção de Oscar Kulemkamp, além de características físicas: “Um homem pequeno, não mais de metro e meio de altura, mirrado como um suspiro [...] Veste roupas pobres, puídas e encardidas pela poeira dos dias. Está mais surdo do que

porta de igreja” (BRUM, 2006, p. 48-49), o narrador sugere uma caracterização psicológica da pessoa na narrativa: “Dando valor ao que não tinha, Oscar Kulemkamp deu valor a si mesmo. Colecionando vidas jogadas fora, Oscar Kulemkamp salvou a sua” (BRUM, 2006, p. 50). O narrador analisa o comportamento do protagonista, ao recolher os objetos rejeitados, como forma de resgatar a história dos outros para construir a sua.

No trecho anterior, o narrador parece enxergar o “interior” do protagonista para relatar as mudanças ocorridas em sua vida. Algo permitido ao romancista já que a ficção proporciona ao autor a possibilidade da representação de “certas situações de aparência física e do comportamento – sintomáticos de certos estados ou processos psíquicos – ou diretamente através de aspectos da intimidade das personagens” (CANDIDO, 1998, p. 27). O trecho mostra que a narrativa da jornalista tem a intenção de entender as fontes/personagens além do que o jornalismo informativo estabelece como limite.

Na reportagem de Brum, “Eva contra as almas deformadas”, também é evidenciado um tom dissertativo na narrativa quando o narrador observador se utiliza da história de vida da protagonista para realizar uma crítica aos estereótipos construídos socialmente, como a inferioridade do negro, do pobre e do deficiente físico:

Esta é a história de uma mulher que cometeu um crime que a humanidade na perdoa. Recusou-se a ser vítima. Eva Rodrigues preenchia todos os requisitos. Era negra: coitada. Era pobre: coitada. Ainda não era tudo. Eva nasceu de um parto sofrido. Teve paralisia cerebral. Eva rebelou-se. Decidiu que não seria coitada. Que o mundo se virasse com isso. Que o mundo achasse outras vítimas para preencher seu horror (BRUM, 2006, p 98).

Outro trecho também sugere uma crítica feita pelo narrador através da história de Eva:

Como ousava Eva, justo Eva, ser imperfeita em um mundo onde se paga fortunas para que todos sejam igualmente perfeitos? Como ousava Eva ser diferente em um mundo onde a igualdade das ideias é a única garantia de segurança? Como ousava Eva vencer pelo espírito no mundo da aparência? (BRUM, 2006, p. 98).

A história da reportagem conta as privações que Eva teve que superar para adquirir direitos, como o de estudar e o de trabalhar. A sua principal batalha foi, ao ser aprovada em nono lugar como deficiente em um concurso para servente, não poder assumir porque tremia as mãos. Para apresentar Eva ao leitor, a narrativa utiliza

caracterizações que revelam, mais uma vez, o “interior” da pessoa descrita, sinalizando uma caracterização psicológica: “Suas mãos, assim como sua alma, eram escalavradas por cicatrizes” (BRUM, 2006, p. 100).

Nos moldes do que faz a literatura, a possibilidade de enxergar a alma humana não seria um dos pré-requisitos no jornalismo que se diz objetivo. Porém, o texto humanizado permite a construção de uma reportagem com marcas subjetivas porque o autor realiza uma imersão na vida/história de sua fonte, através da observação e da escuta aprimoradas, para trazer à tona temas que dizem respeito ao humano. Assim, o tom dissertativo e a descrição psicológica são marcas reflexivas no texto que possibilitam a construção de temas sobre a natureza humana em uma narrativa jornalística. Com isso, a identificação do leitor será com o ato de superação de Eva ao enfrentar as barreiras causadas pelo preconceito e pela discriminação.

3.6 Um pedinte que tinha dinheiro no banco

Ao ler a reportagem “O Sapo”, o leitor não terá opiniões definitivas sobre o pedinte das ruas de Porto Alegre. Esta foi a intenção do narrador ao descrever diferentes facetas de uma mesma pessoa, deixando, assim, que o leitor escolha qual deva construir. Sapo, na verdade, se chama Alverindo e é um pedinte da Rua da Praia, no centro de Porto Alegre, há 30 anos. O nome Sapo deve-se à ausência de forças nas pernas, que o faz rastejar pelo chão. A narrativa é construída através de uma conversa entre a repórter e o pedinte. “E há mais de uma década nos cruzávamos na Rua da Praia. Minha cabeça no alto, a dele no rés-do-chão. [...] Só dias atrás tive a coragem de me agachar e nivelar nossos olhares” (BRUM, 2006, p. 60).

Construir textos “abertos” à interpretação, sem formatar um julgamento para o leitor é uma característica de Eliane Brum, como afirma Ijuim:

Quem acompanha o trabalho de Eliane Brum percebe sua postura sempre respeitosa diante das fontes e do público. Esta lhe tem assegurado tratar de qualquer tema sem julgamentos, sem preconceitos, sem correr qualquer risco de estereotipar ou cair em generalizações apressadas. Em seu percurso no jornalismo transparece suas marcas de visão de mundo – abertura de mente e de espírito para compreender a complexidade da vida (IJUIM, 2012, p. 133).

Compreender a complexidade da vida e a de suas fontes é o que faz um simples pedinte, como Sapo, transformar-se em um protagonista de uma narrativa. No texto,

Sapo ultrapassa o conceito de pedinte utilizado pelo senso comum e, conseqüentemente, pelo jornalismo. Assim, ele é apresentado como uma pessoa que trabalha, sustenta uma família e ainda reflete sobre temas existenciais: “O mundo é [bom], as pessoas é que não prestam” (BRUM, 2006, p. 63).

Para isso, Eliane evita reduzir suas fontes a padrões. Tenta entendê-las para, enfim, interpretá-las. Porém, suas interpretações não são fechadas e definidas para permitir que o leitor interprete também, como acontece na literatura e nas personagens redondas de Forster (1974). Brum comenta em uma entrevista²⁷ sobre a possibilidade de uma leitura ampla no jornalismo:

Tu tiveste o privilégio de ir para um mundo que ele [leitor] não foi, seja esse mundo uma pessoa ou uma realidade. Informação, eu considero textura, cheiro, gesto, silêncio, tudo que ele consiga ver. E um ver amplo - tudo aquilo que tu viste - e escutar tudo o que tu escutaste. E, aí, ele faz suas próprias escolhas e não as tuas. Tu não estás dizendo para ele: ‘Você tem que ver isso’. Não. Então ele pode ir por vários caminhos, os caminhos dele. A matéria, assim como a entrevista, acontece no meio, entre você e aquela pessoa. Acho que a leitura também tem que acontecer em algum lugar no meio. É claro que são pessoas, que eu estou naquele texto e o leitor também vai estar naquele texto. Ele também vai fazer a sua leitura a partir do seu mundo. Na verdade, são várias... É a mesma história, mas são várias. Elas vão se recriando também na leitura. (MARIANO, 2011, p. 309).

A partir do diálogo da repórter com a fonte, conhecemos o Sapo, um pedinte que sustenta mulher e filhos e até guarda dinheiro no banco: “Sapo deposita ainda dinheiro no banco, para os dias em que a laje da Rua da Praia ameaça virar lápide, tão gelada está. Quanto ganha é um segredo que prometi guardar” (BRUM, 2006, p. 62).

Ao mesmo tempo, o leitor conhece também o Sapo, pedinte, que não tem pena de si mesmo, e que gosta do mundo em que vive. A repórter pergunta: “O senhor tem pena de estar aqui, deitado na rua?” [Sapo responde:] “Tenho pena dos cegos. [...] Deus me tirou as pernas, mas me deu um ganha-pão” (BRUM, 2006, p. 62).

A impressão é de que os diálogos contidos na reportagem reproduzem fielmente a fala do entrevistado. Segundo Tom Wolfe (2005, p. 54), isso ajuda a estabelecer e a definir com mais eficiência a pessoa que fala. Medina (1986, p. 8) afirma que o uso do diálogo permite que o leitor construa sua própria interpretação da figura humana através da pluralidade de vozes (fonte de informação-repórter-receptor) para compor reportagens quem tratam das questões humanas.

²⁷ Entrevista incluída na edição da revista *Em questão*, do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Por meio do diálogo da narrativa de “O Sapo”, a fonte ganha outras feições, em que afloram traços de sua personalidade para revelar seus comportamentos e valores. Algo que geralmente é encontrado na narrativa literária e não é comum no texto objetivo jornalístico. Através de um diálogo aberto com Sapo, a repórter consegue extrair de sua fonte caracterizações morais e até psicológicas. Em um trecho, Sapo explica: “Sou o tipo mais esquisito do mundo. Sou namorador. Meu único defeito é gostar de mulher” (BRUM, 2006, p. 60). Esse depoimento caracteriza uma descrição moral.

Mais adiante, o narrador comenta: “Sapo ainda conta que seu sonho é ganhar uma cadeira de rodas. Mas com motor, que é para ele conseguir subir as lombadas que hoje escala de quatro, feito bicho. Descubro assim que Sapo quer deixar de ser sapo” (BRUM, 2006, p. 63). O trecho acima sinaliza uma descrição psicológica ao relatar sobre o sonho da fonte de não ser mais sapo. Para Forster (1974, p. 35), é papel do romancista incluir sonhos, alegrias e meditações de suas personagens para expressar a natureza humana. No jornalismo, também é possível incluir sonhos, como fez Brum. Porém, a conversa com a fonte deverá ser aprofundada, para que o repórter possa captar gestos e falas que representem estas marcas subjetivas.

Um olhar diferente para Sapo permite ao leitor se despir da figura típica de um pedinte como uma vítima social sem perspectivas. Conhecer o Sapo na visão de Brum é se identificar com ele. Como o Sapo que afirma ser preguiçoso, mas que precisa trabalhar para sustentar a família. Como o Sapo que bebe nos finais de semana e que faz reflexões sobre a vida. A crítica presente no texto é justamente para o olhar já direcionado e resistente que muitos têm sobre pessoas como Sapo. Esta visão é desconstruída através da narrativa de Brum.

3.7 A complexidade de Sapo e do velhinho dos comerciais

A classificação de personagem em “plana” ou “redonda” de Forster (1974) foi utilizada por Coimbra (1993) para as fontes na narrativa jornalística. Coimbra observou marcas textuais que evidenciassem a densidade psicológica da fonte em reportagens. Ou seja, dependendo de sua complexidade na narrativa jornalística, as fontes seriam planas ou redondas. Para a construção de uma personagem plana, o jornalista se utilizaria de uma única visão de seu entrevistado, o que o torna previsível e pouco denso. Algo que é

observado no jornalismo objetivo, em que a fonte representa o posicionamento sobre algum acontecimento.

Já para a fonte ser redonda, ela precisará ser multifacetada e não ser representada por uma única visão do jornalista. Ela possui densidade que será revelada na narrativa através de descrições de seus valores, comportamento, e história de vida. Assim, como foi observado, o pedinte da reportagem “O Sapo” teria características da personagem redonda porque sua construção o apresenta de maneira não linear na narrativa. Ou seja, apresenta variações de comportamento, que o torna dinâmico e nada previsível para o leitor.

Para uma fonte tornar-se “redonda”, é necessário, como observou Maia (2005), que o jornalista reconheça que existem fontes que fogem da visão dualista do certo ou do errado e levantar questões diferentes das que estão em pauta. Outro protagonista de Brum também teria características de uma personagem redonda. Na reportagem “O doce velhinho dos comerciais”, o narrador em terceira pessoa conta a história de David Dubin, um senhor de idade que é conhecido por sua participação em comerciais de televisão de estabelecimentos de Porto Alegre. Por trás da imagem de um velhinho da TV, David carrega as marcas de um sobrevivente do holocausto.

No início da narrativa, David é caracterizado como um senhor de aparência serena e tranquila: “Você já o viu. O doce velhinho dos comerciais. Cabelos de neve, barba de merengue e olhos azuis faiscantes. Um sorriso que parece refletir a paz que a humanidade sonha para o terceiro milênio” (BRUM, 2006, p. 140). Em seguida, David aparece na narrativa como uma vítima do holocausto: “Você já o viu. Estava esquelético, as costelas esticavam a pele cinzenta. Foi torturado, arrastado pelo chão. Estava nu” (BRUM, 2006, p. 140).

O narrador, assim, apresenta a pessoa David Dubin que é ao mesmo tempo a representação em comerciais de um idoso feliz e uma vítima do holocausto. David, como todo ser humano, é complexo, e a narrativa contempla isso quando o narrador se aprofunda sobre as facetas que o compõe. Sendo assim, David é uma personagem redonda. “Esse é o mistério. Que David Dubin seja ao mesmo tempo aparência e sentença. Que seja ao mesmo tempo o doce velhinho dos comerciais e uma vítima destrocada do holocausto. [...] Esse é o paradoxo de David Dubin” (BRUM, 2006, p. 140).

Assim como na reportagem “O Sapo”, a crítica da narrativa de “O doce velhinho dos comerciais” está em o leitor não se apropriar de apenas uma característica do

protagonista para compor o seu perfil, buscando a verossimilhança da complexidade humana. Então, como na vida e na literatura, as pessoas são complexas e possuem diversas facetas que não são identificáveis com um olhar raso sobre elas. Assim, devido à complexidade de David, o leitor poderá se identificar com ele e sua história.

Para a construção deste tipo de protagonista, ou seja, personagens redondas como na literatura, é preciso captar elementos que possibilitem a construção profunda da fonte ao contemplar não apenas falas, mas sentimentos, pensamentos etc. Brum destaca a escuta no momento da conversa entre jornalista e fonte:

Escutar é estar aberto para o espanto, é estar aberto para se surpreender. É tu te despir. Eu acho que cada reportagem, cada entrevista te exige isso: é tu te despir daquilo que tu és, dos teus preconceitos, da tua visão de mundo e chegar o mais vazia para aquele momento e conseguir realmente escutar com todos os sentidos o que aquela pessoa está dizendo. [...] Quando a pessoa fala, ela fala também com o seu corpo, fala com o seu olhar, fala com os seus gestos, fala com um monte de coisas. A realidade é complexa. E quando ela para de falar, ela não parou de dizer. Ela continua dizendo com o seu silêncio. Ela continua dizendo quando ela hesita. Ela continua dizendo quando ela gagueja. Ela continua dizendo quando ela não consegue falar. Essa escuta que é o nosso trabalho. A gente não está só escutando palavras, a gente está escutando toda a complexidade desse momento. Eu acho que isso é que faz a diferença (MARIANO, 2011, p. 302).

O método de trabalho da jornalista permite o aprofundamento de detalhes sobre a pessoa da narrativa, possibilitando ao narrador compor um perfil complexo e dinâmico do entrevistado e, conseqüentemente, torná-lo uma personagem redonda. A caracterização de uma personagem redonda, seja na literatura ou no jornalismo, revela no texto a natureza humana e a sua complexidade. Com isso, as personagens não serão definidas em padrões fechados.

Pode-se destacar também que a forma de observar a realidade de Brum para compor os textos jornalísticos assemelha-se ao romancista que recolhe os elementos do seu romance mediante o estudo e a observação direta e intencional da realidade, de modo a conhecer com exatidão as condições de trabalho, os anseios e os dramas das suas personagens (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 239). E, portanto, concedendo um status diferente à fonte, não mais restrita a esta, mas na condição de personagem.

3.8 O conflito do homem que comia vidro e a incógnita chamada Geppe Coppini

Frequentemente, o jornalismo utiliza-se de histórias que representam conflitos de pessoas que vivem em situações-limites. A notícia nunca parte de algo que se

encontra estável. Ou seja, a prática profissional é orientada pelo valor da excepcionalidade ou ruptura do padrão rotineiro de expectativas quanto aos fatos sociais (SODRÉ, 2009, p. 21).

Isso também ocorre na literatura, quando o enredo é a representação de uma situação vivida por uma personagem que também passa por situações singulares. Como afirma Candido (1998, p. 35), as personagens em conflito e situações-limites servem para revelar aspectos da vida humana, sejam eles trágicos, grotescos, sublimes etc.

Ainda citando Cândido (1998), é descrevendo aspectos da intimidade das personagens que o autor de ficção consegue representar estas situações. Forster (1974, p. 68) complementa este pensamento ao afirmar que “a particularidade do romance está no escritor poder falar sobre suas personagens, tanto quanto através delas, ou permitir-nos ouvi-las enquanto falam consigo mesmas. O autor tem acesso ao monólogo interior e daí pode ir ainda mais fundo e espiar o subconsciente”.

A reportagem “O homem que comia vidro”, de Brum, representa a tentativa de o jornalismo alçar, além do relato da fala das pessoas, os seus sentimentos e reflexões. Quando o narrador afirma que o homem que comia vidro, um artista de rua que não tinha mais o seu público, estava deprimido, ele rompe com a ideia de que jornalismo não pode construir aspectos subjetivos sobre suas fontes.

Jorge Luiz Santos de Oliveira tinha o sonho de ganhar a vida comendo vidro e, para isso, fazia a sua arte para os transeuntes no centro de Porto Alegre, à espera de colaborações espontâneas. A reportagem relata o momento em que o homem que comia vidro para sobreviver passa por um dilema existencial ao perceber que a sua arte de comer vidro estava ameaçada pela invisibilidade. Os passantes do centro, o seu público, não mais se importavam com a sua habilidade de comer vidro.

Do interior de um círculo de cacos de vidro, em frente ao Mercado Público de Porto Alegre, o homem franzino, pouco mais que um graveto de pele, me fez, à queima-roupa, uma pergunta abissal: - Moça, me diz uma coisa. Tu acha que eu devo continuar comendo vidro ou devo desistir, voltar para a minha terra e plantar uma rocinha? (BRUM, 2006, p. 150).

Primeiramente, o narrador apresenta o protagonista por meio de sua descrição física quando afirma “o homem franzino, pouco mais que um graveto de pele”. Depois, relata o dilema do homem que comia vidro: o medo da invisibilidade, da exclusão e do não reconhecimento, ou até o sentimento de frustração pelo não reconhecimento de

habilidades, talentos etc. O tema central da reportagem é universal, ou seja, poderá atingir qualquer leitor, o que se assemelha a um dos objetivos da literatura que visa à aproximação da narrativa com a vida do leitor.

Outro ponto identificável na reportagem que também dialoga com a literatura é o uso da primeira pessoa do plural, em que o narrador vira personagem. Em toda a narrativa, há o predomínio do narrador observador em terceira pessoa, porém no trecho “Ficamos ali, olhando feio para o lagarto” (BRUM, 2006, p. 151), o narrador utiliza o nós (narrador e o homem que comia vidro). Ou seja, o narrador torna-se participante da história ao também observar o lagarto e ao sofrer junto com a fonte.

Além de ser uma marca literária, o uso da primeira pessoa do plural é um indicativo de que a jornalista participou da cena e que é um agente ativo na construção da notícia. Como afirma Resende (2009, p. 39), o jornalista é personagem do texto e participa da cena sem que haja qualquer interferência no fato propriamente dito. Assim, Brum deixou de ocupar o lugar de dono da lei para tornar-se uma participante e, conseqüentemente, deixou uma marca impressionista em seu texto. As impressões do narrador – marcadas pelo uso da terceira pessoa do plural – são mais um indicativo da humanização da reportagem:

A humanização do relato, pois, é tanto maior quanto mais passa pelo caráter impressionista do narrador. Diretamente ligada à emotividade, a humanização se acentuará na medida em que o relato for feito por alguém que não só testemunha a ação, mas também participa dos fatos. O repórter é aquele ‘que está presente’, servindo de ponte (e, portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento. Mesmo não sendo feita em primeira pessoa, a narrativa deverá carregar em seu discurso um tom impressionista que favoreça essa aproximação (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 15).

Na posição de observador ativo, o jornalista sugere a sua visão sobre os fatos, e não uma verdade absoluta. Algo que liberta o leitor para realizar diversas interpretações do texto, que é outra característica que demonstra a proximidade das reportagens de Brum com a narrativa literária. A possibilidade de o leitor interpretar a narrativa e, assim, construir conceitos sobre as figuras humanas apresentadas é evidente na reportagem “Um certo Geppe Coppini”, quando o narrador afirma: “Vou contar, então, a história desse tal de Geppe. E quando eu terminar me digam vocês quem é, afinal, Geppe Coppini. [...] Quem é Geppe Coppini? Vocês decidem” (BRUM, 2006, p. 42-45). No caso, o narrador questiona ao leitor e indica possibilidades de respostas, mas

deixa claro que é ele que decidirá no final. A conversa com o leitor é uma marca literária e é encontrada em alguns textos de escritores como Machado de Assis.

Então, ao longo da reportagem, o narrador compõe o perfil de Geppe sempre deixando em aberto algumas possibilidades para, ao final, o leitor decidir em qual irá acreditar. Em um trecho, o narrador afirma: “Geppe é um mendigo, dizem. [...] Geppe Coppini é uma incógnita porque nunca pediu nada. [...] O que seria Geppe então? [...] Vocês acham que Geppe Coppini é louco? – Pois eu digo. Geppe Coppini é o maior vivaldino que Anta Gorda já criou” (BRUM, 2006, p. 42).

Assim, a história de Geppe é apresentada ao leitor: um descendente de italiano que vive em Anta Gorda, que é considerado um pedinte por alguns e, por outros, um louco porque vive nas ruas, mas nunca pediu nenhuma esmola. Mais uma vez, Brum utiliza a figura humana como protagonista de uma história que não é fechada nela mesma, e sim aberta às possibilidades.

3.9 Todos nós somos uma Frida e uma Dona Maria

O leitor sempre se identificará com algum personagem da ficção. Talvez a identificação não seja plena porque o ente ficcional viverá, muitas vezes, em histórias que “só existem em livros”. Entretanto, sempre há traços no mocinho ou vilão que se encaixam perfeitamente no modo de ser do leitor, caso contrário, ele não acreditaria na leitura que tem em mãos.

É o que Aristóteles (1992) classificou como a verossimilhança interna de uma obra. Na literatura, é humanizando a personagem, que o autor tem a possibilidade de tornar o seu texto verossímil para o leitor e, assim, aproximar-se do real. O ente ficcional recebe caracterizações humanas para provocar no leitor um sentimento de identificação. Foi no Realismo que o autor de ficção investiu em personagens que representavam ainda mais o ser humano por, frequentemente, não ser superior à média humana nem por nascimento nem por destino, nem superior por rebeldia ou por complexidade psicológica, mas um homem qualquer, que carrega o peso das misérias e das injustiças sociais (D’ONOFRIO, 1995, p. 95). Dessa forma, o escritor realista pôde apresentar as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima.

No jornalismo, o autor também provoca o efeito de verossimilhança ao humanizar sua narrativa que já tem o compromisso com o real. É o que lembram Sodré e Ferrari (1986, p. 107), para a reportagem “não é bastante ser verdadeira; reportagem

tem que parecer verdadeira – ser verossímil. Isso exige certa técnica na dosagem da seleção e combinação de elementos”.

Nos textos de Eliane Brum, as fontes são humanizadas e, por isso, as suas histórias de vida aproximam ainda mais o leitor pelo mecanismo de identificação. É o que acontece com as reportagens de “Frida...” e “Dona Maria tem olhos brilhantes”. Como afirma Medina (2003, p. 52), pesa para o leitor de uma narrativa o grau de identificação com os anônimos e suas histórias de vida. De certa forma, a ação coletiva da grande reportagem ganha em sedução quando quem a protagoniza são pessoas comuns que vivem a luta do cotidiano.

A reportagem “Frida...” conta a história de Nilsa Lydia Hartmann, que sofre de esquizofrenia e, após ser costureira, mãe de seis filhos e casar-se com um marceneiro, decidiu criar a Frida e ter como nova moradia a Câmara de Vereadores de Porto Alegre. Assim, Frida se torna a cidadã mais assídua do local, e o seu trabalho é acompanhar bem de perto as atividades dos políticos. Porém, sempre que a protagonista percebe que os vereadores não cumprem com seus deveres públicos, ela não poupa crítica aos representantes do poder.

Fontes como Frida e Dona Maria – como será visto mais adiante – são mais comuns no jornalismo diversional, gênero que oportuniza este tipo de construção. No jornalismo informativo, este tipo de fonte, provavelmente, não se tornaria alvo do jornalista porque não está ligada a nenhum acontecimento jornalístico. No texto de Brum, Frida é apresentada como um exemplo de cidadã que participa com assiduidade às sessões da Câmara e que acompanha as ações dos vereadores. No caso de Frida de uma forma bem particular: “Frida entendeu que o Legislativo é a sua casa. Interpretou o conceito de cidadania de uma forma tão radical que mais de uma vez foram avistadas suas calcinhas recém-lavadas estendidas sobre as folhagens do jardim” (BRUM, 2006, p. 91).

No texto de Brum, a situação da narrativa é descrita de forma leve sem pré-julgamentos e estranhezas. Além de um ponto de vista crítico do narrador em relação à opinião dos vereadores sobre a protagonista: “Sempre que alguém não se encaixa no mundo da maioria, é logo chamado de maluco. É o que acontece com Frida. É o que dizem dela quando grita lá do plenário” (BRUM, 2006, p. 90). O mecanismo de identificação do leitor com a narrativa é acionado quando o narrador afirma que todos têm o sentimento de indignação diante do descaso com ações de interesse público. Então, pensa-se igual à Frida, porém só se pensa:

Frida olha para os vereadores da Câmara de Porto Alegre. E não acredita no que vê. Nem no que ouve. Contraí o olho doente, caído, e aperta as bochechas com as mãos. Grita, com forte sotaque alemão: - Não aguento mais. Mas que coisa horrível! Só fazem projetos que não prestam. [...] Frida é assim. Aos 68 anos, diz o que muitos apenas pensam (BRUM, 2006, p. 90).

Brum mostra, em sua narrativa, que havendo a identificação com a protagonista, o comportamento “estranho” seria, então, dos vereadores que não cumprem com o esperado pela sociedade. Durante toda a narrativa, há marcas deste posicionamento crítico do narrador: “Porque uma sessão da Câmara, com exceção dos projetos polêmicos, é um sono só. Tem sempre alguém discursando para ninguém, uma turma conversando de frente para a tribuna [...] e outra conversando de costas para a tribuna. Prestando atenção, só a Frida” (BRUM, 2006, p. 90).

Mais adiante, o narrador afirma: “Frida cumpre expediente. Ela gostaria de ser vereadora. [...] prepara um projeto de lei para doar malotes de dinheiro aos amigos. Ninguém imagina onde Frida viu algo parecido” (BRUM, 2006, p. 91).

Já na reportagem “Dona Maria tem olhos brilhantes”, a história da protagonista evoca no leitor os sentimentos universais de determinação e superação para a realização de objetivos que parecem inacessíveis. Para o narrador, a adjetivação “olhos brilhantes” é o que diferencia a protagonista das outras pessoas que não buscam realizar os seus sonhos:

Você já reparou nos olhos das pessoas na rua? Muitas têm pupilas opacas [...] esculpem a imagem de uma infelicidade crônica, venenosa e que mata devagar. Têm olhos de seca, olhos assassinos. [...] Quando aparece alguém de olhos brilhantes, dá vontade de parar, pedir licença e intimar: o que você está escondendo atrás dessas pestanas? [...] Dona Maria tem olhos brilhantes porque corre atrás do seu [sonho]. E desde então, deu para ficar com os olhos em facho por aí, alumando o caminho (BRUM, 2006, p. 132).

O sonho de Maria Alícia Freitas, a dona Maria, seria, aos 55 anos de idade, aprender a ler e escrever. Durante a infância, ela teve a primeira dificuldade: “Letras distantes como a lua, porque a mãe garantiu que Maria era burra demais para alcançá-la. Aos nove anos, com o peito estourando, Maria jurou: meus filhos vão estudar” (BRUM, 2006, p. 132). Dona Maria teve nove filhos e garantiu para eles o estudo antes mesmo de realizar o seu desejo de estudar. Quando eles estavam criados, dona Maria abandonou o segundo marido para ir atrás do seu objetivo:

Um belo dia, pouco mais de um ano atrás, ela cravou o olho no amado e sentenciou: Eu vou pra perto da capital procurar as letras. Se tu quiser vir comigo, tu vem porque eu te amo. Se não quiser, eu vou sozinha. Meu sonho é maior que tudo. O amado ficou. [...] De segunda a quinta-feira, depois de trabalhar como doméstica e babá, dona Maria pega a trilha da escola ao anoitecer. Encara 45 minutos de caminhada lombada acima, porque dinheiro para o ônibus não tem. Vai para dentro do seu sonho. Vai com os olhos alumando o caminho (BRUM, 2006, p. 133-134).

Além da temática universal, os recursos literários utilizados na reportagem aproximam ainda mais o leitor da narrativa, já que, assim, são acionados os mecanismos de identificação indicado por Candido (1998). Como a presença de caracterização moral da fonte: “Dona Maria, que ainda nem era dona, era pobre. De bens, não de espírito” (BRUM, 2006, p. 132). O uso de diálogos entre a repórter e a fonte também é utilizado para complementar o entendimento do leitor sobre a pessoa da narrativa. No caso de Dona Maria, a transcrição de sua fala na reportagem revelou a beleza e a simplicidade [caracterizações morais] da protagonista:

E afinal, o que é ler? [Brum pergunta] É assim. Eu achava que letra era letra. Era como uma toalha de mesa. Não tinha vida. Esses dias tava no colégio, olhei e descobri que as letras têm vida. Eu leio e elas conversam comigo, me dizem o que eu preciso. Contam coisa que eu nem imaginava. Tipo “M” de Maria, né? É só um “M”, mas quando junta tudo, a Maria fala comigo. A Maria fica viva (BRUM, 2006, p. 136).

Além de o diálogo representar a fala transcrita da fonte, o que provoca no leitor a sensação de estar presente na cena descrita. Por meio das falas da protagonista, o texto de Brum transmite uma maior veracidade da narrativa e, assim, o processo de identificação do leitor se concretiza, num processo similar ao que acontece na literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, neste trabalho, a personagem foi observada como uma construção do autor de ficção que utiliza a figura humana como referência, obedecendo às leis de criação do texto literário. Ou seja, o autor não narra sobre uma pessoa real e nem sobre a realidade em si, mas constrói um texto que transfigura a realidade e personagens que representam possibilidades humanas. Para isso, observa a realidade sem ter o compromisso de descrevê-la fielmente, mas termina por representá-la por meio de recursos literários²⁸ e de uma linguagem poética.

Tais recursos foram apropriados e utilizados em reportagens pertencentes aos gêneros diversional e interpretativo para o relato de fatos do cotidiano e de histórias de vida, o que mostra a interação entre as narrativas literária e jornalística justamente porque ambas têm a realidade e o ser humano como subsídios para a narração.

Essa aproximação entre a realidade e a ficção foi o ponto de partida para o estudo da personagem na concepção de teóricos da literatura utilizados nesta pesquisa. O trabalho dialogou, principalmente, com o pensamento de Brait (1985), Forster (1974) e Candido (1998), que teve como referência o pensamento pioneiro de Aristóteles (1992).

O pensador grego foi o principal expoente no estudo da personagem como o reflexo do real. Em sua *Poética*, Aristóteles utiliza o termo *mimesis* que se refere, justamente, à transfiguração da realidade a partir da criação do poeta. Nos estudos do pensador grego, há também a menção ao termo verossimilhança interna de uma obra, que representa a coerência que a arte literária deve ter com a realidade para que seus relatos sejam aceitáveis ao leitor.

Os autores que seguem a teoria de Aristóteles apontam para a importância da personagem na literatura, além do seu papel de provocar a identificação do leitor com a narrativa e garantir a verossimilhança interna em uma obra. A personagem, então, é um ente construído pelo autor que dá vida à narrativa por ela ser o principal elo com o real. No jornalismo, a fonte também desempenha este papel quando o seu depoimento é utilizado para provocar o efeito de verossimilhança na reportagem. Como afirmam Sodré e Ferrari (1986, p. 107), para a reportagem “não é bastante ser verdadeira; reportagem tem que parecer verdadeira – ser verossímil. Isso exige certa técnica na

²⁸ Os recursos literários são utilizados pelos romancistas para compor suas histórias: narratividade; descrições de pessoas e lugares, a reprodução de diálogos, o uso de metáforas, entre outros. O presente trabalho se aprofundou naqueles que marcavam a participação da personagem na narrativa literária.

dosagem da seleção e combinação de elementos”. A principal diferença para a personagem é que a pessoa na narrativa jornalística não é, em tese, uma criação pura do autor do texto, já que o jornalista tem o compromisso com a referencialidade dos fatos. Como foi visto, a jornalista Eliane Brum se utilizou da retórica literária, mas a partir de dados fornecidos pelo próprio real. É o que frisam Sodré e Ferrari (1986, p. 123) ao afirmarem que “é preciso não perder de vista a diferença de projeto entre literatura e jornalismo: na primeira predomina o imaginário; no segundo, deve-se impor a realidade (histórica, atual) dos fatos narrados”.

A partir de um olhar literário, a produção jornalística torna-se criativa e sensível, principalmente, para o conhecimento sobre o humano. É o que fez Eliane Brum quando suas fontes do livro-reportagem *A vida que ninguém vê* (2006) se caracterizaram como personagens. As semelhanças da pessoa do jornal com o ente ficcional é uma das estratégias da jornalista, que se comporta como narrador literário para humanizar a narrativa jornalística e trazer o conhecimento sobre a natureza humana.

Como foi visto neste estudo, o jornalista que se comporta como narrador literário (SODRÉ, 2009) estaria entre o narrador de Benjamin (1987), que narra as experiências vividas, e o narrador midiático (SANTIAGO, 2012), que se utiliza das experiências de terceiros para a construção de histórias. O jornalista como narrador literário utiliza as vozes de terceiros, mas também é pessoal ao acrescentar marcas de subjetividades em seu relato, a partir de indicadores que ele busca na narrativa literária.

Mediante estes narradores, observa-se que a narrativa, ficcional ou não, representa uma forma de entrar-se em contato com as experiências para a construção de uma realidade. Na literatura, é através da experiência da personagem que a história se concretiza. Já no jornalismo, são as pessoas e suas histórias de vida que assumem este papel.

Nas reportagens de Brum, as pessoas são protagonistas, função também desempenhada pela personagem na ficção. E é através destas que o livro-reportagem ganha vida para os leitores. No jornalismo informativo, a fonte pode até se tornar protagonista da narrativa porque não há produção jornalística sem a fala de pessoas. Porém, elas, frequentemente, são a representatividade de poderes institucionalizados. São as fontes essenciais para quais os jornalistas recorrem quando necessitam de um posicionamento oficial sobre algo. Nessa perspectiva, a relação entre o repórter e a fonte limita-se às perguntas básicas para a construção de uma notícia (o quê, quem, quando,

onde, por que e onde) e, conseqüentemente, gera um texto asséptico, em que é evidenciado o distanciamento do repórter de sua narrativa.

No caso de Brum, as fontes viram protagonistas não por representarem, apenas, um fato, mas por significarem, para a narrativa, uma reflexão sobre elas mesmas e suas vidas. Assim como na literatura, as protagonistas das histórias de Brum são pessoas anônimas, para compor histórias que vão além do acontecimento, por meio de um pacto com o leitor (SEARLE, 2002) de compromisso com a realidade.

Assim, a análise das reportagens mostrou que o jornalismo produzido por Brum é humanizado devido ao comportamento de suas fontes, que não representam o estatuto proposto no jornalismo informativo. O Antonio que enterrou esposa e filha, o pedinte Sapo e os outros protagonistas da obra de Brum não representam o que se convencionou por uma fonte clássica no jornalismo. Porém, ao mesmo tempo, não perderam sua classificação de fonte porque foram entrevistados por uma jornalista que construiu um texto a partir de seus relatos, comportando-se como personagem ao serem humanizadas na narrativa jornalística.

As fontes de Brum adquirem características de personagem, a jornalista se qualifica para escrever sobre temas humanos. Esta afirmativa é justificada por suas escolhas ao compor as doze reportagens da obra analisada neste trabalho, que permitiu a aproximação de seus textos com a literatura – uma das artes responsáveis por provocar reflexão sobre temas da condição humana. Primeiramente, uma das escolhas de Brum foi a seleção de fontes anônimas. O protagonismo anônimo ajuda na humanização do texto porque aproxima o leitor através do mecanismo de identificação, citado por Candido (1998), ao falar sobre a personagem e seu poder de produzir o efeito do real em um texto de ficção.

No jornalismo informativo, as pessoas comuns também são participantes da notícia, porém de uma forma diferente porque, o foco da narrativa está no fato de o papel das pessoas envolvidas ser o de narrar sobre um acontecimento. Caso a fonte não seja um porta-voz oficial de algo ou alguém, ela será participante do ato sendo uma vítima ou o acusado. Ou seja, ela será um herói ou um bandido, algo que lembra a figura da personagem romântica e ao mesmo tempo a torna plana (FORSTER, 1974).

Outra escolha de Brum foi a complexificação da pauta e, conseqüentemente, a conversão da atuação da fonte em personagens nas reportagens. Ou seja, a jornalista se permitiu não evidenciar o óbvio para buscar diferentes concepções de suas fontes e apresentar diferentes visões para o leitor. Assim, as protagonistas da repórter tinham a

capacidade de surpreender o leitor: o pedinte que tinha dinheiro no banco ou o velhinho feliz dos comerciais que era vítima do holocausto.

O olhar multifacetado respeita a complexidade da pessoa, que, como todo ser humano, não se define apenas por características dicotômicas: acusado ou vítima; classificação esta usual no jornalismo informativo, em que há geralmente um reducionismo ao errado e ao certo. A construção do olhar amplo é permitida em uma narrativa que busca interpretar a realidade de diferentes formas e que, principalmente, deixa o leitor interpretar também. Narrar sobre o fato inusitado é uma marca jornalística, mas, nas histórias contadas por Brum, o inusitado estará em uma das características da fonte. Devido ao olhar multifacetado da jornalista, o leitor poderá construir uma fonte múltipla com características mais humanas, por isso, indefinidas e, consequentemente, complexas.

Assim, a personagem e a fonte complexas permitem o questionamento do leitor sobre suas possíveis ações durante a trama. A intenção do autor de ficção ou não, com isso, é a representação do ser humano e sua complexidade já que o ser humano não conhece a si mesmo nem aos outros por completo, inteiramente. Na literatura, personagens complexas mostram que nem o autor da obra tem o controle sobre suas criaturas, quando é dado o poder ao leitor para a interpretação.

Ou seja, no texto ficcional, não são todas as personagens que assumem este papel. Aquelas que desempenham tal postura foram chamadas de “redondas” por Forster (1974). São personagens de ação imprevisível, que tendem a surpreender o leitor durante a trama. Estes entes ficcionais se aproximaram bem mais que outros tipos de personagens da natureza humana e de sua complexidade. No jornalismo, essas fontes/personagens aparecem na construção de narrativas com o foco na figura humana, e não em acontecimentos. Ou seja, a narrativa foge da regra jornalística da cobertura do factual para narrar sobre pessoas e seus desejos, pensamentos, e, assim como na literatura, a história de vida da pessoa irá conduzir a reportagem.

Outra escolha da autora é escrever sobre temas que ultrapassam as histórias das fontes para alçar temáticas da natureza humana. Ou seja, os temas abordados são universais. Um exemplo é a história da reportagem “Dona Maria tem olhos brilhantes”, que conta sobre uma mulher em busca da realização do seu sonho de estudar. A história é a de dona Maria, mas poderia ser de qualquer um que almeja alcançar algo desejado.

Assim, as reportagens deixam de ser factuais para serem atemporais, a exemplo da narrativa literária.

Brum escolheu também utilizar-se de recursos da literatura que são usuais na composição da personagem nas narrativas literárias. Os textos da jornalista apresentaram características típicas que os teóricos identificaram na prosa literária como marcas da personagem. Ou seja, através de artifícios da literatura, Brum construiu um texto com informações que iriam além das aspas, contendo as falas das pessoas entrevistadas. A utilização de recursos literários permitiu a sofisticação da narrativa.

A primeira marca literária identificada no texto da jornalista foi a caracterização física e moral das pessoas para que o leitor pudesse melhor visualizar e entender as ações delas nas reportagens (BRAIT, 1985). Esta caracterização foi representada pela descrição de aspectos, como fisionomia, vestuário, personalidade, caráter e modo de vida das pessoas. Ação frequentemente realizada pelos romancistas para apresentar suas personagens. O resultado deste efeito na literatura e na reportagem é a “ampliação” do real, já que o leitor terá mais artifícios para conhecer a história. A caracterização também permite a humanização da personagem e da fonte para aproximá-las ainda mais do leitor através do mecanismo de identificação.

Além de caracterizar o que é visível, como a descrição física, Brum arrisca uma construção psicológica das pessoas na narrativa, outra marca da literatura no texto da repórter. O relato de pensamentos, desejos e sonhos, em tese, é permitido apenas aos romancistas, que podem ter o controle de seus personagens, já que são suas criaturas, frutos de sua criação.

Na literatura, as descrições da personagem, ao mesmo tempo que revelam detalhes sobre a figura humana, permitem a complexificação do ente da ficção, o que evita o seu reducionismo. Ou seja, quanto mais diferentes facetas o autor revelar sobre a personagem, mais o leitor construirá diferentes perfis de uma mesma personagem. Ela poderá ser boa ou má ao mesmo tempo e será tão complexa quanto são as pessoas “reais”. Assim, quanto mais aberta for a narrativa, maior será a possibilidade de relativizações, interpretações e complefixações. Por ser uma marca subjetiva, a descrição psicológica não seria permitida em um jornalismo que se diz objetivo, ao descrever a realidade com uma suposta precisão.

Porém, Brum, ao modo da literatura, aposta em uma escuta e em uma observação aprimoradas para a interpretação daquilo que foi manifestado por suas

fontes por meio de gestos e palavras, além da imersão no ambiente da narrativa para melhor conhecer a pessoa e aqueles que convivem com ela. O que remete ao trabalho dos realistas e naturalistas que realizavam uma observação profunda da realidade e das pessoas. O diálogo entre Brum e suas fontes – que foi utilizado na íntegra em algumas reportagens – é outro recurso literário empregado pela jornalista na tentativa de transpor para o leitor o momento da conversa entre a repórter e seu entrevistado, o que provoca no leitor a sensação de também estar presente na cena, intensificando o efeito do real (CANDIDO, 1998).

A interação entre repórter e fonte percebida nos textos de Brum contradiz a realidade aparente das redações, principalmente com o uso das novas tecnologias na produção jornalística e na produção do dito jornalismo informativo, comprometido com o factual. O meio digital facilita e conduz o processo de produção do jornalismo para que ele seja realizado sem o contato direto do repórter com a sua fonte, se assim ele desejar. Isso se constitui em algo que inviabiliza uma observação profunda e uma posterior interpretação do jornalista para a construção da caracterização da pessoa na narrativa.

Ao mesmo tempo que se constata a produção jornalística imersa nas novas tecnologias, observar-se a ascensão de produções do gênero diversional e interpretativo. Conforme Soster (2010 et al., p.1-2), as representações desses gêneros se tornam elementos diferenciadores – diante da prática do jornalismo *online* e sua produção homogênea – ao prender a atenção do leitor por meio de narrativas estruturadas com recursos literários.

Outra escolha de Eliane Brum foi a narração da atuação e participação da figura humana em detrimento de um acontecimento jornalístico. Na literatura, a atuação da personagem é essencial no desenrolar da trama. Muitas vezes, é através da história da personagem que são apresentados outros componentes da narrativa, como o enredo e o espaço. E, principalmente, pelo fato de que não há narrativa literária sem personagem. O espaço na narrativa de Brum, todas as fontes viraram protagonistas das histórias e, por meio delas, foram apresentados outros componentes da narrativa, o que mostra que a pessoa é mais importante do que o fato, como foi o caso de Israel da reportagem “História de um olhar”. Através da história de vida dele, o leitor conhece a Vila Kephas e seus moradores.

Outra característica importante diz respeito ao fato de Brum ter um estilo dissertativo para construir o seu texto, o que se assemelha à prosa literária. A jornalista

faz a sua interpretação da realidade que observa e, por meio de críticas, analisa o comportamento humano diante de situações vividas nas narrativas. Mais uma característica que se assemelha às narrativas literárias, quando o narrador apresenta seu ponto de vista na narrativa e direciona o leitor para um caminho ou caminhos. Assim, por meio das histórias das fontes/protagonistas, Brum – através do narrador – permite que o leitor refletir ao criar um efeito de “moral da história”.

O que também remete à literatura é o fato de as reportagens dizerem respeito às protagonistas que estão em um momento de conflito em suas vidas. Assim, o autor consegue revelar aspectos psicológicos e sociológicos da vida humana. A história do homem que comia vidro e a sua dúvida existencial diante da dor da invisibilidade é uma das narrativas analisadas que melhor demonstra esta característica em comum entre as narrativas realista e a do jornalismo. O jornalismo informativo também tem o costume de trazer ao conhecimento público fontes que passam por situações-limites, porém a diferença é que a narrativa de Brum, a partir desta construção psicológica e sociológica e de recursos literários, consegue avançar nisso propondo a reflexão sobre o assunto e não apenas a sua exposição.

Assim, as escolhas de Brum demonstram a possibilidade de o repórter tornar-se um narrador literário e utilizar-se de estratégias já reconhecidas por romancistas para melhor apresentar a realidade ao leitor. Atitude esta que vai de encontro ao jornalismo que se diz por princípio neutro e imparcial em seu relato e à ideia de que o jornalista não pode interpretar a realidade, apenas informar sobre ela, principalmente na categoria do gênero informativo. O jornalista, como narrador literário, amplia a visão do leitor sobre os fatos e pessoas e, assim, pode – como fez Eliane Brum – ter uma fonte complexa que engloba valores, posicionamentos e atitudes para desmistificar a figura humana.

Ou seja, como se verificou ao longo do texto, é o gênero diversional que valoriza a pessoa na narrativa por meio do uso dos recursos literários nas produções no formato de reportagem e livro-reportagem. Como foi observada nesta dissertação, a reportagem é o espaço onde o jornalista poderá narrar – utilizando recursos literários – sobre histórias de vida, valorizando a figura humana em seu relato. Atualmente, a reportagem e o livro-reportagem são os mais beneficiados da relação entre jornalismo e literatura, até porque é neste espaço que o jornalista terá maior liberdade para utilizar o recurso literário e melhor apresentar e interpretar a realidade e a figura humana. Os textos surpreendem, principalmente, por sua força, que arrebatam o leitor e faz com que ele chegue ao final da narrativa independente do tamanho que ela apresente.

Com a padronização do jornalismo com prática corrente nas redações, principalmente, por textos enxutos sem indicadores subjetivos, as reportagens que se inspiram na literatura poderiam se tornar inviáveis, porém, muitas vezes, os leitores são tomados pela criatividade e sensibilidade dessas narrativas, que ainda resguardam da tradição jornalística características como a clareza, condensação e novidade. Assim, essas narrativas tornam-se únicas e se sobressaem sendo diferentes de outras produções.

A jornalista Eliane Brum é um exemplo de que este tipo de reportagem pode ser construída no jornal, já que as histórias aqui apresentadas foram, primeiramente, publicadas no jornal gaúcho Zero Hora. Posteriormente, as reportagens ganharam um novo suporte, o livro-reportagem.

Apesar de o jornalismo ser marcado pela rapidez e aceleração do processo produtivo e, por consequência, as produções, geralmente, não serem pautadas por uma preocupação estética, as reportagens do gênero diversional são representações importantes porque buscam narrativas humanizadas, que conduzem ao leitor para um conhecimento reflexivo sobre a realidade e sobre a natureza humana.

Além da reflexão, as reportagens possibilitam a apreciação por parte do leitor da forma como foi conduzida a narrativa pelo jornalista. Já que ao dialogar com a literatura, a narrativa jornalística se torna criativa e singular. O texto não seguirá um padrão preestabelecido. Ou seja, o leitor poderá identificar quais foram as estratégias narrativas escolhidas pelo autor – através das impressões subjetivas no texto que são adicionadas as informações objetivas – para interpretar a história e, assim, sua participação será mais efetiva.

A aproximação com a literatura é o que garante para a reportagem sua permanência para além de uma semana ou um dia no suporte impresso ou até alguns minutos, como é mais evidente no jornalismo *online*, além de garantir mais qualidade ou densidade à narrativa jornalística. O jornalismo encontrado em livro-reportagem exige ainda mais o comportamento diferenciado do leitor e do autor, que deverá produzir uma narrativa de fôlego.

O fato de a jornalista Eliane Brum ter suas produções reconhecidas e premiadas mostra que a recepção do leitor para o gênero diversional é positiva e estimulante. Ou seja, é uma diferença que estabelece diferença (SOSTER et al, 2010). A resposta para tal sucesso seria a temática que acompanha todas as produções da jornalista: a natureza humana. A possibilidade de reflexão sobre temas humanos é uma necessidade já suprida pela literatura, mas que ganha espaço também no jornalismo.

Pode-se afirmar que o jornalista, que já é um observador da realidade, poderá adquirir um *status* de analista da natureza humana ao ter como inspiração o trabalho do romancista. Para tal, será necessária a construção de uma narrativa com aprofundamento nos temas e na psique da fonte/personagem sem comprometer a objetividade/precisão necessária ao texto jornalístico.

A transformação da fonte em personagem é um indicativo para a construção de uma narrativa com profundidade. Outros elementos da narrativa literária podem também ser explorados pelo jornalista. Como exemplos, citam-se: a) o narrador será em terceira pessoa do singular ou narrará a história em primeira pessoa?; b) a composição do tempo: a reportagem será cronológica ao fato narrado ou o ápice da narrativa virá em seu início?; e c) o espaço da reportagem: a narrativa terá descrições de ambientes? Todas essas características apontam para a qualificação do trabalho do jornalista no aprimoramento da narrativa jornalística e nos temas que nela são abordados. Alguns textos jornalísticos já exploram estes elementos da narrativa literária. Cabe ao pesquisador a análise, e aos leitores, a oportunidade de acompanhá-la em suportes midiáticos.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- ALENCAR, José. *O gaúcho*. Disponível em: <http://www.sacocheio.com/livros-gratis/jose-de-alencar-o-gaучo.pdf>. Acesso em: 02 ago.2012.
- ARNT, Hérís. *A influência da Literatura no Jornalismo*. O Folhetim e a Crônica. Rio de Janeiro: e-papers, 2011.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- ASSIS, Francisco de. Gênero diversional. In: MARQUES DE MELO, José; ASSIS, Francisco de (Org.). *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo, SP: Universidade Metodista de São Paulo, 2010. p. 141-162
- BALZAC, Honoré de. *As ilusões perdidas*. São Paulo: Globo, 1978.
- BARCELOS, Caco. Prefácio. In: BRUM, Eliane. *O olho da rua*. São Paulo: Globo, 2008. p.9-12.
- BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago, 2006.
- _____ O olhar insubordinado. In BRUM. Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago, 2006.
- _____ *O olho da rua*. São Paulo: Globo, 2008.
- BRUNER, Jerome. *Realidade mental, mundos possíveis*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e Literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 1998. Disponível em: <<http://fl.grp.yahoofs.com/v1/YDLETuKbyI0sR-F26NI0-iOWCiRq9H-PvzDF2WXnCpBMwh6IUZAFTgaXepdOggQYmTewDNhnTiYz6UuJalcpdTXfNeH-UJTK5ytMMg/A%20personagem%20de%20ficc%80%A0%A6%E7%E3o.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2011.
- CHAPARRO, Manuel Carlos. *Pragmática do jornalismo: buscas práticas para uma teoria da ação jornalística*. São Paulo: Summus, 2007.

COIMBRA, Oswaldo. *O texto da reportagem impressa: um curso sobre sua estrutura*. São Paulo: ática, 1993.

COSTA, Letícia. *A noite das chamadas em vão*. Disponível em: <<http://zerohora.clicrbs.com.br/rs/geral/noticia/2013/02/a-noite-das-chamadas-em-vao-4057672.html>>. Acesso em: 02.mar.2013.

CUNHA SANTOS, Jeana Laura da. *Do folhetim à crônica: gêneros fronteiros entre o livro e o jornal*. Revista Estudos em Jornalismo e Mídia, ano VI, n.1, p. 11-22, jan./jun.2009.

CARVALHO CRUZ, Christian. *Entretanto, foi assim que aconteceu: quando a notícia é só o começo de uma boa história*. Porto Alegre: Arquipélago, 2011.

DIONÍZIO, Priscila Martins. *O encontro com o outro no processo de produção do jornalismo*. In: Encontro dos Programas de Pós-graduação em Comunicação de Minas Gerais, 2, 2009, Belo Horizonte. *Anais...Minas Gerais: ECOMIG*, 2009. 13p.

DOS ANJOS. Estêvão Belarmino Ribeiro; DOS SANTOS, Kassia Nobre. “Estética do miúdo: a crônica de João do Rio e Eliane Brum”. TCC. Academia Alagoana de Letras (AAL), 2010.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto I: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura. Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de codificação em jornalismo: redação, captação e edição no jornal diário*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

FONSECA, Isabel de Assis; SIMÕES, Paula Guimarães. *Alteridade no jornalismo: um mergulho nas histórias de vida do livro “A vida que ninguém vê”*. In: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação, 16, 2011, São Paulo. *Anais...São Paulo: Intercom*, 2011. 15p.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.

GAI, Eunice Piazza. *Narrativa e conhecimento*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo, v.5, n.2, p. 137-144. jul./dez. 2009. Disponível em <<http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/1247>>. Acesso em: 04 dez. 2011.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa, Portugal: Vega, 1976.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

HOHLFELDT, Antonio. Uma experiência pessoal: disciplina “leituras em jornalismo”, em nível de graduação. In. PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio de Azeredo (Org).

Narrativas comunicacionais complexificadas. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012. p.111-135.

_____. *O repórter Euclides da Cunha em Canudos*. Revista Estudos em Jornalismo e Mídia, ano VI, n.2, p. 131-147, jul./dez. 2009.

IJUIM, Jorge Kanehide. *Humanização e desumanização no jornalismo: algumas saídas*. Revista Comunicação Midiática, v.7, n.2, p. 117-137, mai./ago. 2012.

_____; VALENTINI, Gêssica Gabrieli. *A vivência do cotidiano como forma de construção da realidade*. Revista Comunicação Midiática, v.6, n.1, p.100-117, jan./abr.2011.

KOTSCHO, Ricardo. A vida que ninguém vê como eu vi. In: BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago, 2006. p. 177-184.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo: Norte e Sul*. São Paulo: Edusp, 1998.

LAGE, Nilson. *A estrutura da notícia*. São Paulo: Ática, 2002.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Afiliada, 2000.

LIMA, Paulo. *O olhar redentor*. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/o-olhar-redentor>>. Acesso em: 21 out. 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. Disponível em: <http://www3.universia.com.br/conteudo/literatura/A_moreninha_de_joaquim_manuel_de_macedo.pdf>. Acesso em: 02 ago.2012

MACHADO DE ASSIS. *Dom Casmurro*. Disponível em: <<http://www.fuvest.br/download/livros/casmurro.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2012.

MAIA, Marta Regina. *A História Oral como recurso metodológico na entrevista jornalística*. Disponível em: <http://www.martamaia.pro.br/pesquisas_historal.asp>. Acesso em: 10 nov. 2012.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker, 2000.

MARIANO, Agnes Francine de Carvalho. *Eliane Brum e a arte da escuta*. Revista Em Questão, v. 17, n.1, p. 307-322, jan./jun.2011.

MARQUES DE MELO, José. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MARQUES DE MELO, José; ASSIS, Francisco de (Org.). *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo, SP: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

MARTINEZ, Mônica. *Jornada do herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo*. São Paulo: Fapesp, 2008.

_____. *Jornalismo literário: a realidade de forma autoral e humanizada*. Revista Estudos em Jornalismo e Mídia, ano VI, n.1, p.71-83, jan./jun.2009.

MEDINA, Cremilda. *A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano*. São Paulo: Summus, 2003.

_____. *Entrevista: O diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Notícia: Um produto à venda*. São Paulo: Summus, 1988.

_____. *Ciência e jornalismo: da herança positivista ao diálogo dos afetos*. São Paulo: Summus, 2008.

MITCHELL, Joseph. *O segredo de Joe Gould*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*, São Paulo: Cultrix, 1983.

MOTTA, Luís Gonzaga. *Narrativas: representação, instituição ou experimentação da realidade?* In: Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 7, 2009, São Paulo. *Anais...*São Paulo: SBPjor, 2009. 13p.

_____. *A Análise pragmática da narrativa jornalística* In: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 28, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...*Rio de Janeiro: Intercom, 2005. 16p.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1975.

NECCHI, Vitor. *A (im)pertinência da denominação “jornalismo literário”*. Revista Estudos em Jornalismo e Mídia, ano VI, n.1, p.99-109, jan./jun.2009.

OLINTO, Antonio. *Jornalismo e literatura*. Porto Alegre: JÁ, 2008.

ORLANDO, Simone Mattos Guimarães. *Clivagens teóricas em torno da categoria “fonte jornalística”: considerações a partir das classificações existentes*. In: Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 8, 2010, São Luís. *Anais...*Maranhão: SBPjor, 2010. 14p.

PEREIRA LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri, SP: Manole, 2009.

PICCININ, Fabiana. *O narrador benjaminiano na mídia contemporânea: notas sobre o documentário “Nós que aqui estamos por vós esperamos”*. Revista Sessões do Imaginário, vol. 1, n 22, dez. 2009.

_____. *O (complexo) exercício de narrar e os formatos múltiplos: para pensar a narrativa no contemporâneo*. In: PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio de Azeredo (Org.). *Narrativas comunicacionais complexificadas*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012. p. 68-88

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1984.

RESENDE, Fernando. *O jornalismo e suas narrativas: as brechas dos discursos e as possibilidades do encontro*. Revista Galáxia, n.18, p-31-43, dez. 2009.

- RIBEIRO, José Hamilton. *O Gosto da Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- RÓNAI, Paulo. Nota introdutória. In: BALZAC, Honoré. *As ilusões perdidas*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- SALLES, João Moreira. O homem que escutava. In: MITCHELL, Joseph. *O segredo de Joe Gould*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 139-157.
- SANT'ANA, Emílio. *Poeta de rua imprime seus versos pela Oscar Freire, em SP* Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1131964-poeta-de-rua-imprime-seus-versos-pela-oscar-freire-em-sp.shtml>>. Acesso em: 05 ago. 2012.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.
- SEARLE, John R. *Expressão e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- SODRÉ, Muniz. *A narração do fato*. Petrópolis – RJ: Vozes, 2009.
- _____; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.
- SOSTER, Demétrio de Azeredo; PICCININ, Fabiana; HAAS, Joel; GARCIA, Pedro Piccoli; KANNENBERG, Vanessa. *Jornalismo Diversional e Jornalismo Interpretativo: diferenças que estabelecem diferenças*. In: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 33, 2010, Caxias do Sul. *Anais...Rio Grande do Sul: Intercom, 2010. 15p.*
- _____. *A midiáticação das narrativas jornalísticas na seção Diário da Revista Piauí*. In: Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 9, 2011, Rio de Janeiro. *Anais...Rio de Janeiro: SBPJor, 2011. 18p.*
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Madri, Espanha: Gredos, 1978.
- TALESE, Gay. *Fama & anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2005.
- _____. *Teorias do jornalismo: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional*. Florianópolis: Insular, 2008.
- VILAS BOAS, Sergio. *Perfis e como escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003.
- WEGUELIN, João Marcos. João do Rio através dos jornais. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2007. p. 11-16.

WERNECK, Humberto. A arte de sujar os sapatos. In: TALESE, Gay. *Fama & anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 523-535.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Lisboa: Portugal: Presença, 2001.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.