

Comunicação

32

Centro de
Linguagem e Comunicação

PUC
CAMPINAS
PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA

COMUNICARTE

Revista semestral do Centro de Linguagem e Comunicação da
Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Integrante da Rede Ibero-Americana de Comunicação e Cultura
ANO XXIV número 32 2006

DIRETOR FUNDADOR: Mário de Lucca Erbolato (1982-1990)

EDITORA-CHEFE: Cleonice Furtado de Mendonça van Raij

EDITOR ADJUNTO: João Baptista de Almeida Júnior

TRADUTORA: Nair Leme Fobé

ESTAGIÁRIA: Ana Carolina Momesso

CONSELHO EDITORIAL: Amarildo B. Carnicel, Ângela Maria C. Furlani (Instituto Agrônômico, revista Bragantia), Cleuza G. Gimenes Cesca, Dulce Adélia Adorno Silva, Flailda Brito Garboggini, José Benedito Pinho (Universidade Federal de Viçosa), Karina Toledo Solha, Marcel José Cheida, Márcia Fantinatti, Paulo Rogério Tarsitano (Universidade Metodista de São Paulo) e Paulo de Tarso Cheida Sans.

Projeto gráfico: Amarildo B. Carnicel

Capa: Agência Experimental de Publicidade e Propaganda

Editoração eletrônica: Danilo Sanches

COMUNICARTE é uma publicação do Centro de Linguagem e Comunicação da Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), voltada para a divulgação de assuntos relacionados às ciências da Comunicação, Jornalismo, Publicidade e Propaganda, Relações Públicas, Turismo e Artes.

COMUNICARTE aceita artigos não só de professores do Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas, mas também de outras instituições de ensino e pesquisa nas áreas de Artes, Comunicações e Turismo, não se responsabilizando pelos conceitos emitidos pelos seus autores.

**COMUNICARTE publica artigos, resumos de dissertações e de teses, comunicação de pesquisas, resenhas de livros.

** Todos os artigos recebidos para publicação são submetidos ao Conselho Editorial, que pode sugerir ao autor alterações em seus textos ou ainda recusá-los por não se ajustarem às normas da revista.

** Os textos devem seguir as diretrizes da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). ** As comunicações devem ter no mínimo de dez e no máximo 20 laudas, digitadas em Word, corpo 12, fonte times new roman, espaço 1,5, com um máximo de 70 toques por linha. Ilustrações deverão ser fornecidas pelos autores. Os textos devem ser enviados para o endereço eletrônico clc.comunicarte@puc-campinas.edu.br. É permitida a transcrição de artigos de autoria de professores do Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas, desde que citada a fonte. ** COMUNICARTE é enviada gratuitamente às escolas de Artes, Comunicação e Turismo (sempre que possível na forma de permuta), às entidades das respectivas áreas e também a professores e pesquisadores, mediante solicitação por escrito.

ISSN 0102-0242

COMUNICARTE

R. Comunicarte	Campinas	v. 25	n° 32	p. 1 - 80	2006
----------------	----------	-------	-------	-----------	------

**Comunicarte, v. 1, n. 1, 1982 - Campinas:
Pontifícia Universidade Católica (PUC-Campinas)
Centro de Linguagem e Comunicação
Faculdades de Artes, Jornalismo, Publicidade, Relações Públicas e Turismo**

22 cm

Semestral

ISSN 0102-0242

1-Comunicação - Periódicos; 2-Artes - Periódicos. 3-Turismo - Periódicos

O

CDD 001-51

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
(Sociedade Campineira de Educação e Instrução)**

Grão-Chanceler: Dom Bruno Gamberini

Reitor: Prof. Pe. Wilson Denadai

Vice-Reitora: Profª Ângela de Mendonça Engelbrecht

Pró-Reitor de Graduação: Prof. Germano Rigacci Júnior

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Profª Vera Engler Cury

Pró-Reitor de Extensão e Assuntos Comunitários: Prof. Paulo de Tarso Barbosa Duarte

Pró-Reitor de Administração: Prof. Marco Antonio Carnio

CENTRO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO

Diretor: Prof. Wagner José Geribello

Diretora Adjunta: Profª Karina Toledo Solha

Faculdade de Artes: Prof. Flávio Shimoda

Faculdade de Jornalismo: Profª Denise Tavares da Silva

Faculdade de Publicidade: Profª Fláilda Brito Garboggini

Faculdade de Relações Públicas: Profª Claudia Maria de Cillo Carvalho

Faculdade de Turismo: Profª Laura Umbelina Santi

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
CENTRO DE LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO**

Rodovia D. Pedro I, km 136 - Parque das Universidades - CEP 13086-900

Caixa Postal 317 - CEP 13012-970

Tel.: (0XX19) 3756-7164 / Fax:: 3756-7197

Site: www.puc-campinas.edu.br

E-mail: clc.comunicarte@puc-campinas.edu.br

Campinas - SP - Brasil

ÍNDICE

Apresentação	5
José Benedito PINHO	
Tipografia: da prensa de Gutenberg à internet	7
<i>Typography: from Gutenberg's printing press to the internet</i>	
Paulo Cezar Barbosa MELLO	
Interfaces digitais: design? Onde?	21
<i>Digital interfaces: design? Where?</i>	
Isabel TRAVANCAS	
O jornalista e suas representações literárias	31
<i>The journalists and their literary representations</i>	
Marta Regina MAIA, Felipe RODRIGUES	
A narrativa jornalística anticonvencional de Gay Talese	43
<i>Gay Talese's anti-conventional journalistic narrative</i>	
Márcia FANTINATTI	
Leitura crítica das recentes versões da Rede Globo sobre a cobertura do 'Diretas já'	61
<i>A critical reading of Globo's recent versions about the covering of 'Diretas já'</i>	

A P R E S E N T A Ç Ã O

AO LEITOR

Comunicarte: opinião e debate; pesquisa e documentação. Esta edição traz artigos que versam conhecimentos multidisciplinares, o que favorece, na diversidade dos enfoques, o debate como característica da instituição universitária.

José Benedito Pinho ressalta a evolução tecnológica nos processos e sistemas de produção e reprodução gráfica; Paulo Cezar Barbosa Mello pontua questões de ordem prática e contemplativa sobre o conceito de “interface”; Isabel Travancas analisa as representações do jornalista na literatura; Marta Regina Maia e Felipe Rodrigues apresentam uma leitura sobre a construção de narrativas não-convencionais no jornalismo; Márcia Fantinatti reflete acerca da versão atual da Rede Globo de Televisão sobre a cobertura jornalística do “Diretas já” (1984).

Comunicarte agradece àqueles que fortalecem, com sua contribuição, este espaço de expressão.

Boa leitura!

TIPOGRAFIA: DA PRENSA DE GUTENBERG À INTERNET

José Benedito PINHO^o

RESUMO

Desde os seus primórdios, a tipografia experimentou visível influência dos variados fatores culturais, estéticos e técnicos próprios de cada época. Depois de descrever os principais métodos de composição utilizados ao longo dos tempos, este ensaio identifica e discute questões de estilo e tecnologia presentes na tipografia digital. O pressuposto é que a questão técnica, sobretudo, tem sido determinante para saltos significativos nos processos e sistemas de produção e reprodução gráfica. Ao final, o autor destaca a tendência de que a contínua evolução tecnológica, em futuro próximo, poderá permitir que a escolha da tipografia seja determinada pelo projeto em si, e não pelo fato de ser ou não destinado à web.

Palavras-chave: Tipografia digital; design tipográfico; Internet.

^oProfessor Associado no Departamento de Economia Rural (DER), área de Comunicação e Marketing Rural, do Centro de Ciências Agrárias da Universidade Federal de Viçosa (UFV). A partir de dezembro de 2004, Chefe do DER. Doutor e Mestre em Ciências da Comunicação (ECA-USP). E-mail: jbpinho@ufv.br.

ABSTRACT

Since early times, typography has been visibly influenced by several cultural, aesthetic and technical factors peculiar to each era. After describing the major composition methods utilized along the time, this essay identifies and discusses style and technological issues present in digital typography. The presupposition is that the technical issue, especially, has been determinant in the production and graphic reproduction processes and systems. The author concludes by highlighting the idea that continuous technological evolution may tend in a near future to allow typography choice to be determined by the project itself rather than by the fact that it will or will not be used in the web.

Key words: Digital typography; typographic design; Internet.

INTRODUÇÃO

No sentido original de sistema de impressão direta, com pressão da matriz em clichê sobre o papel, a tipografia está com os dias contados, dado o surgimento de outros processos tecnológicos e, principalmente, a partir do advento do computador. Entretanto, o uso desse termo, em detrimento de tipologia, é feito neste ensaio devido ao entendimento do seu renascimento, com a atual concepção da tipografia como o estudo sistematizado dos caracteres tipográficos, especialmente no que se refere ao desenho das fontes ou famílias de tipos (ANATEC, 2007, p. 332) [1]. Ressalta-se, ainda, que a presente re-significação da tipografia, agora como arte e processo de criação de caracteres, respeita a origem etimológica da palavra, surgida da implantação da impressão por tipos móveis na Europa, a partir do século XV.

EVOLUÇÃO DO DESIGN TIPOGRÁFICO

Desde o início, a tipografia manteve relações com aspectos culturais, estéticos e econômicos de diferentes épocas, mas, sobretudo, priorizou

as questões técnicas. O surgimento de novas tecnologias determinou saltos significativos, com sistemas de produção e reprodução mais ou menos revolucionários. Segundo Santa Maria (2007, p. 52), os fatores básicos que influenciaram a escrita (e posteriormente a tipografia), desde seu aparecimento na Mesopotâmia, são três: "... o estilo, diretamente influenciado pela cultura, moda e arte; a tecnologia, ou mais precisamente a ferramenta de escrita e, finalmente, o suporte ou meio no qual se escreve (ou imprime)."

Nas primeiras civilizações, o suporte e o instrumental já influenciavam diretamente a escrita. Os sumérios, assírios e babilônios, por exemplo, usavam como suporte o barro úmido, material abundante na região. O instrumento utilizado na gravação dos caracteres era uma ferramenta em forma de cunha, inadequada ao desenho de curvas, círculos e linhas longas. Assim, por conta das características do suporte e do instrumental, a chamada escrita cuneiforme tinha, como características, os traços curtos e estreitos na vertical, horizontal ou em posição oblíqua.

Na Grécia, usando os métodos tradicionais de desenhar, perfurar e cortar da época, os antigos calígrafos experimentavam naturais restrições na construção e desenho dos caracteres. O alfabeto grego, por exemplo, completado no século VI a. C., era constituído de letras claras, de formato definido, sem nenhuma presença das serifas - os pequenos filetes desenhados nas extremidades das hastes dos caracteres.

Posteriormente, no século II d. C., as inscrições encontradas na Coluna de Trajano, em Roma, revelaram o uso de letras que possuíam serifas. A presença desses finos entalhes pode ser resultado de traços a pincel para desenhar as letras no mármore antes de cinzelá-las ou, ainda, serem atribuídas ao próprio cinzel, como marcas do início e do final das incisões. Outra explicação para os tipos terem serifa é curiosa e atribuída ao fato de que, em Roma, a temperatura chegava abaixo de zero no inverno e o solo congelava. Assim, conta Rocha (2002, p. 86):

quando se tinha que gravar letras sem serifa numa pedra durante o período de frio, provavelmente a água de chuva e a neve acabavam entrando nas letras gravadas e a pedra rachava quando a água se congelava... Os romanos, após alguns monumentos inutilizados,

aprenderam a gravar as letras em forma de cunha e a fazer terminações em ângulo reto, com pontas finas. Assim a água reagia de forma diferente quando congelada, saltando de dentro das letras, como um cubo de gelo. Isso acrescenta um sentido adicional às serifas romanas, que não o meramente decorativo.

Na tipografia, uma breve descrição dos principais métodos de composição utilizados - composição manual, a quente, frio e sistema digital -, revela também a forte influência das técnicas e processos que foram empregados ao longo dos tempos pelos tipógrafos e designers.

A composição manual tem sua origem e base no tipo de metal, desenvolvido pelo ourives alemão Johannes Gutenberg, cuja obra-prima foi a tiragem de 200 Bíblias, compostas graficamente em 1455. Embora a invenção do tipo móvel de metal seja, na verdade, atribuída ao chinês Pi Sheng, em 1040, Gutenberg criou o primeiro sistema ocidental de tipos móveis que continuou único e praticamente o mesmo até o final do século XIX.

Cada tipo é fundido a partir de uma matriz, com a imagem do caractere em baixo relevo. Essa matriz é formada a partir de outra matriz em alto relevo, chamada punção, esculpida manualmente. A principal contribuição de Gutenberg foi a invenção do molde ajustável, possibilitando que a matriz com o desenho de uma letra fosse reproduzido milhares de vezes. Para isso, ele precisou de vários anos para aperfeiçoar um refinado sistema, que viria a fundir os seus tipos móveis. (ROCHA, 2002, p. 18-19).

Os caracteres - letras, números e sinais de pontuação - recebem o nome de tipos. As letras maiúsculas são denominadas caixa alta, e as minúsculas caixa baixa [2]. Um alfabeto inteiro, de um só desenho, com caixas alta e baixa, números e sinais de pontuação, é chamado fonte [3]. Quando agrupados, dentro de um mesmo desenho, caracteres de todos os tamanhos (corpos) e estilos (redondo, itálico ou grifo, negrito ou bold etc.) são chamados família de tipos.

A composição a quente teve início em 1884, quando o alemão Ottmar Mergenthaler produziu o primeiro sistema mecânico de composição

e fundição de tipos, o qual trouxe grande aumento na velocidade de composição. Conhecida como linotipo, a máquina era formada por um teclado, um magazine com as matrizes do tipo a ser utilizado e uma fundidora acoplada a esse sistema. Os textos eram digitados linha a linha no teclado e os tipos correspondentes fundidos em uma liga de chumbo, antimônio e estanho, a partir das matrizes do magazine.

A criação de fontes foi um dos principais focos durante o período do predomínio da composição a quente. Fabricantes de linotipos, como Linotype, Monotype e Ludlow, desenvolveram volumosos catálogos de fontes para uso nos seus respectivos equipamentos. Por sua vez, inúmeros designers desenvolveram projetos tipográficos que se tornaram clássicos e, em sua maioria, experimentaram releitura e adaptação a novos sistemas que foram surgindo.

A composição a frio tem base no processo fotográfico, e o primeiro equipamento de fotocomposição surgiu no mercado em 1947. Na década de 60, o sistema atingiu o seu máximo desenvolvimento, graças à evolução da impressão off-set, que permitia melhor definição e, conseqüentemente, maior qualidade final. Os sistemas de composição a frio permitiam, entre outras coisas, melhor definição das letras:

As matrizes traziam os caracteres em negativo, que eram projetados em suportes sensíveis à luz e processados fotograficamente. O sistema funcionava bem para a composição de textos em corpos menores, mas tinha limitações na ampliação dos caracteres e também tinha problemas de kerning [4], mais visíveis em palavras em corpos maiores. (ROCHA, 2002, p. 21-22).

No sistema digital, foco de nosso estudo, a principal característica está no fato de que os tipos deixaram de ser objetos com propriedades físicas, mas passaram, agora, a ser seqüências digitalizadas em código binário, vistas em tela de computador ou em descrições de curvas vetoriais interpretadas por uma impressora. Hoje:

qualquer computador pode permitir a seu usuário a criação e a alteração de formas de letras, dando a qualquer um a possibilidade de inventar alfabetos e aplicá-los. Daí a enorme quantidade de novos tipos nos

últimos tempos. (RADFAHRER, 1999, p.105).

Muitos tipógrafos estão pesarosos com as conseqüências da revolução digital para a tipografia. Para eles, “a arte secular do design de tipos está sendo esquecida, e o computador corrompeu a tipografia no momento em que permitiu que qualquer pessoa se transformasse em designer de tipos” (SANTA MARIA, 2007, p. 52). Ledo engano, acreditamos, caso sejam devidamente conhecidos os aspectos que dizem respeito à natureza do novo suporte, a Internet, e que a tipografia digital realize a correta adaptação da “escrita” ao meio.

GRUPOS DE FAMÍLIAS E LETRAS

Os atuais recursos de composição mais simples e de fácil execução facilitam a criação de infindáveis desenhos de letras, desenvolvidos para transmitir determinada sensação ou impacto. A ampla diversidade de desenhos dos tipos - e suas variações muito sutis - resulta em naturais dificuldades na escolha da letra adequada aos propósitos de comunicação estabelecidos pelo designer.

Entretanto, a maior parte dos caracteres pode ser agrupada em cinco grandes grupos de famílias de letras facilmente compreensíveis: romano, egípcio, sans serif ou grottesca, manuscrita e fantasia. A letra “n” é representada a seguir, de acordo com cada um dos grupos estabelecidos.



Essas famílias de letras fundamentais apresentam características que podem ser descritas a partir de generalizações do desenho de cada um dos seus grupos - romano, egípcia, sans serif (ou grottesca), manuscrita e fantasia.

Romano. As suas modalidades são o Romano Antigo e o Romano Moderno. No Antigo, que teve inspiração nas inscrições da Coluna de Trajano, destacam-se o vigor e a força do traçado, bem como a largura das linhas, relativamente uniforme. A serifa surge do corpo da letra numa curva simples e graciosa. As letras, de traço fino e médio, são fáceis de ler, o que as torna adequadas a livros e a outros suportes em que aparecem textos extensos. Por sua vez, o Romano Moderno designa um estilo de tipos com serifas finas e construção ondulada. Os tipos apresentam clara distinção entre as hastes finas e as mais largas. Nas letras redondas, o peso é distribuído simetricamente. É indicada para textos curtos, como os encontrados em anúncios e folhetos.

Egípcia. O traçado diferencial dessa família está na intensidade das letras, na graça de sua espessura e na pequena diferença entre os traços horizontais e verticais. Os caracteres, de base quadrada, não causam bom efeito em um texto longo, mas são altamente indicados para a publicidade, na qual o efeito que as letras causam é da maior importância.

Sans Serif (ou Grottesca). Os traços dos caracteres costumam ter espessura uniforme. A simplicidade do seu traçado permite a existência de grandes variações em uma família, da mais fina à mais escura. A categoria oferece as mais amplas possibilidades de uso, razão pela qual é empregada em qualquer situação (exceto nos textos muito grandes, em que o traçado marcadamente vertical pode causar cansaço na vista).

Manuscrita. Letra que imita a escrita caligráfica e manual, não é adequada à composição de textos, pois o desenho dos caracteres tem sua origem nos traços do pincel e da pena. A aparência das letras permite seu emprego em certos casos, como nos títulos ou nas pequenas notas em um texto de mala-direta, com o propósito de torná-la mais pessoal ou dotada de um toque personalizado.

Fantasia. Agrupa um número considerável de famílias de tipos, geralmente de construção elaborada e muitas vezes temática: o tipo Néon Lights imita os tubos de néon, o Algerian sugere ser feito de troncos de madeira, o Desdemona lembra o antigo alfabeto grego. Assim, suas possibilidades de uso são bastante limitadas.

ESTILO E TECNOLOGIA DA TIPOGRAFIA DIGITAL NA INTERNET

A Internet é bastante distinta dos meios de comunicação tradicionais - televisão, rádio, cinema, jornal e revista. Entre outros aspectos, a fisiologia é fator crítico e, portanto, fundamental para ser considerada no desenvolvimento adequado do design tipográfico.

A tela do computador afeta a visão humana de maneira diferente do suporte papel. Uma das reações mais óbvias ao se ler à luz do monitor é que os olhos piscam menos do que as 16 vezes por minuto com a vista relaxada, o que pode levar à maior incidência de fadiga visual (ardência, visão embaçada ou embaralhada) e de dores de cabeça. Ao ler um papel, o leitor naturalmente afasta ou aproxima o documento dos olhos, para permitir uma distância correta de leitura. Não é o caso da tela do monitor, que está fixado a uma mesa e força os olhos a se ajustarem ao tamanho do tipo de letra do texto que está sendo visualizado. Por isso, quando as pessoas lêem on-line, elas o fazem mais vagarosamente. Assim, a recomendação é que o texto preparado para a Internet seja cerca de 50% mais curto do que o escrito para papel.

A tipografia também é, em si, um dos fatores determinantes da personalidade de um projeto gráfico, independente de ser executada em mídia impressa ou eletrônica, “ou seja, uma boa tipografia vai garantir unidade gráfica, determinando legibilidade, estilo e originalidade a uma peça gráfica.” (ROCHA, 2006, p. 28).

A influência da tipografia na transmissão da mensagem é outro fator a ser considerado pelo webdesigner. Gui Borchert (cit. em ROCHA, 2006, p. 28) sustenta que a ela é a voz em forma de imagem, pois “não só influencia como também determina o tom e a própria forma de se comunicar uma mensagem.” Voltando-se agora ao receptor, Rafael Apocalypse (cit. em ROCHA, 2006, p. 29) lembra ainda que a interpretação dos tipos leva em conta a bagagem cultural das pessoas:

A interpretação varia de acordo com o contexto no qual ela está inserida e com a carga de informação que o receptor da mensagem tem para associar a fonte a alguma 'lembrança'. Fontes handscript ou handwrite

remetem a coisas infantis. Ao encontrar um texto escrito com esse tipo de fonte, a pessoa 'lembra' da época em que estava na escola, aprendendo a ler, dos livros infantis que usam esse tipo de fonte etc.

Outro recurso para tornar a leitura de uma página agradável está na combinação de tipos. Porém, essa combinação não deve prejudicar o projeto estético do site, com exageros: o ideal é trabalhar com, no máximo, três tipos de fontes em um projeto gráfico. A escolha das fontes ajuda a determinar a identidade do projeto gráfico e, caso sejam adotados muitos tipos diferentes, a identidade visual do site poderá ficar comprometida.

MELHORES FONTES PARA A WEB

As transformações experimentadas pela indústria gráfica, nos últimos dez anos, mostram que a tipografia adquiriu autonomia em relação ao suporte tradicional, o papel. Os atuais recursos de composição também permitem a criação de infundáveis desenhos de letras, mas a tipologia digital requer que as fontes atendam às exigências específicas de legibilidade, tempo e eficiência na leitura de textos que serão mostrados na tela do monitor. Machado (2001, p.180-181) aponta outras razões técnicas que restringem o uso de muitas fontes de texto em um site:

...não adianta montar páginas com fontes fantásticas porque é quase certo que quem vai visitá-las não tem em sua máquina aqueles tipos de letras, isto é, não vai ver nada delas. Além disso, nunca se sabe qual plataforma de hardware e de software o visitante vai utilizar para entrar num site. Essa limitação marca a experiência do webdesigner, que precisa reduzir os textos online ao mínimo de fontes comuns a todos os internautas.

Muitos sites comerciais transformam as fontes especiais com que a empresa identifica os seus produtos e marcas em imagens no formato GIF. Esse recurso deve ser usado com moderação, pois o excesso de imagens torna a página pesada e difícil de ser carregada. O uso de imagens para garantir a exibição de fontes é válido para páginas de sites institucionais e descrições técnicas de produtos que não terão alterações por longo tempo,

mas não serve para sites de atualizações freqüentes, como os de notícias.

Hoje, a preferência por tipos para uso on-line recai em poucas fontes, algumas desenhadas para uso específico em computadores e outras originalmente projetadas para impressão. As serifadas são Century Schoolbook (Schoolbook), Courier New (Courier), Georgia e Times New Roman (Times). Entre as fontes sem serifa figuram Arial, Comic Sans MS (Comic), Tahoma e Verdana (veja Quadro 1).

Quadro 1 - Fontes mais comuns na Web

Fontes com serifa	Fontes sem serifa
Century Schoolbook ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Arial ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
Courier New ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Comic Sans MS ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
Georgia ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Tahoma ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
Times New Roman ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz	Verdana ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Fontes para impressão, como a Times New Roman, foram criadas visando tanto à legibilidade como à economia de espaço. Por sua vez, embora sua aparência seja bastante similar à Times New Roman, a fonte Georgia foi desenhada especialmente para a tela do monitor. As diferenças da Georgia estão nas letras maiúsculas mais arejadas e na maior altura do dorso das minúsculas, como no “x”.

Em estudo comparativo do uso das fontes Times, Georgia e Verdana na tela dos computadores, a Georgia foi considerada pelos usuários como a mais fácil de ser lida, mais definida e ainda mais legível do que a Times New Roman (cf. BERNARD e outros, 2002). Outra fonte com serifa muito usada é a Century Schoolbook, desenhada para o máximo de legibilidade

e, por isso, utilizada em textos e livros infantis. A Courier New, por sua vez, foi originalmente projetada como tipo de letra para máquina de escrever e tornou-se a fonte de tipos de tamanho único mais utilizada na Web.

Bastante similares, a Tahoma e a Verdana foram desenvolvidas para a tela do computador e apresentam, como principais características, maior espaçamento entre as letras e grande altura do seu dorso. Bernard e outros (2002) ainda assinalam “que foi feito um grande esforço para tornar as letras minúsculas ‘j’, ‘l’ e ‘i’ mais diferenciadas no monitor”. Mesmo assim, a Arial é a fonte sem serifa mais popular e amplamente disseminada na Web. Outra fonte sem serifa utilizada é a Comic Sans MS, preferida pelo público mais jovem da Internet. Sua denominação vem do fato de ter sido criada para textos das tiras de histórias em quadrinhos (“comics”).

Em que pese ser recomendado o uso preferencial de fontes sem serifa na Web, novos tipos estão surgindo para tornar a visualização da serifa melhor em monitores. O aumento na qualidade da exibição de fontes na tela é resultado da apropriação de técnicas que se fizeram disponíveis mais recentemente, como explica Gui Borchet (cit. em ROCHA, 2006, p. 30):

As técnicas de anti-aliasing [5] estão se desenvolvendo significativamente e a qualidade do texto em tela vem, de certa forma, se aproximando cada vez mais da tipografia impressa. Por isso, acho que o que irá determinar a tipografia escolhida, assim como em outras mídias, será justamente o projeto em si, e não o fato de ser ou não para web.

O webdesigner pode ainda recorrer a algumas ferramentas que possam ajudá-lo na definição de qual será a tipografia utilizada em seu projeto. Uma opção é o *Typetester* (<http://typetester.maratz.com>), um serviço on-line que permite realizar testes com diferentes tipografias e ver como ficaria em um site. Nele, o usuário pode experimentar fontes tipográficas nos mais variados corpos, alinhamentos, cores de fundo etc. Para criação de fontes, existem programas específicos desenvolvidos pela FontLab Ltd. (<http://www.fontlab.com>), a exemplo do *TypeTool*, um editor básico de fontes da empresa para Mac and Windows; e do *Fontographer*, para Windows e MAC OS X, um aplicativo mais robusto e recomendado para profissionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes entendida exclusivamente como um sistema de impressão direta, a tipografia passou por uma re-significação ditada pela obsolescência dos antigos processos gráficos. Na sua concepção atual, é vista como arte e processo de criação de caracteres tipográficos, em especial no que se refere ao desenho das fontes ou famílias de tipos.

Ao longo da evolução do design gráfico, a tipografia manteve estreita relação com aspectos culturais, estéticos e técnicos vigentes em cada época. Desde as primeiras civilizações da Mesopotâmia, os três fatores básicos que influenciaram a escrita e, posteriormente, a tipografia, foram o estilo, ditado pela cultura, pela moda e pela arte; a tecnologia, representada pela ferramenta da escrita; e o suporte ou meio no qual se escreve. Os principais métodos de composição adotados em períodos distintos revelam também a influência desses fatores, principalmente a forte presença da tecnologia nos processos que foram criados e usados pelos tipógrafos e designers.

Hoje, as facilidades propiciadas pela revolução digital e a rápida disseminação dos computadores permitem que qualquer pessoa se transforme em designer de tipos. Uma consequência criticável é o fato de ser comum encontrar fontes como péssimo design e erros grosseiros de elaboração.

A natureza da Internet requer, por exemplo, que as fontes atendam às exigências específicas de legibilidade, de tempo e de eficiência na leitura de textos que serão mostrados na tela do monitor. No entanto, a criação ou a manipulação de desenhos de letras - metálicas ou digitais - deve estar alicerçada em conhecimento aprofundado da anatomia dos caracteres e dos fatores nela presentes ou que a influenciam, para que o design tipográfico seja revestido de um repertório cultural amplo e de uma dimensão estética forte. Tudo, enfim, para que a tipografia digital cumpra também sua função primordial como veículo de conteúdo.

NOTAS

[1] O termo tipologia é evitado por pertencer à Taxinomia, a ciência geral das classificações, constituindo na Biologia o ramo que cuida de descrever, identificar e

classificar os seres vivos; na Lingüística, a tipologia é vista como parte da gramática que trata da classificação das palavras.

[2] As letras minúsculas, conta Radfahrer (1999, p. 104), “foram desenvolvidas entre os séculos VI e VIII para facilitar a escrita à mão: o império de Carlos Magno estava se expandindo e era necessário aumentar o número de Bíblias. Para escrever cada vez mais rápido, os monges foram adaptando os formatos das letras, criando desenhos menores ao longo do texto. Essas letras *minor* (menos importantes) eram chamadas de *minuscule*, deixando as *Majuscule* (de major) para os nomes próprios.”

[3] Fonte vem do latim *fundere* (fundir), a técnica empregada para fazer tipos de metal.

[4] O *Kerning* é o ajuste do espaço entre letras de uma composição, para compensar o excesso ou escassez de espaço entre estas, garantir uniformidade visual em todo o espaçamento e produzir efeitos de design. Alguns conjuntos de letras necessitam de *Kerning* positivo (distanciando), como o par RA; outros, pedem *Kerning* negativo (aproximando), como o par To.

[5] *Aliasing* é o efeito “escada” ou serrilhado que aparece no contorno de fontes ou qualquer outra figura vetorial. Essa distorção pode ser eliminada com uma técnica de *anti-aliasing*, que consiste em introduzir novas cores ou pontos sombreados na imagem, para tornar seu contorno mais suave.

REFERÊNCIAS

ANATEC - Associação Nacional das Editoras de Publicações. *Guia Anatec* 2007. São Paulo: Associação Nacional das Editoras de Publicações, 2007.

BERNARD, M. e outros. *A comparison of popular online fonts: which size and type is best?* Disponível em: <<http://psychology.wichita.edu/surl/usabilitynews/41/onlinetext.htm>> Acesso em: 16.jul.2007].

MACHADO, C. “Qual letra faz o seu tipo?” In: *Info Exame*, São Paulo, ano 16, n° 180, mar. 2001, p.180-181.

PINHO, J. B. *Jornalismo na internet: planejamento e produção da informação on-line*. São Paulo: Summus, 2003.

RADFAHRER, L. *Design/web/design*. São Paulo: Market Press, 1999.

ROCHA, L. (Dir. de redação) “Tipografia na web: como garantir o sucesso estético e funcional de seu projeto”. In: *Design Gráfico*. São Paulo, ano 3, n° 26, fev. 2006, p. 28-33.

SANTA MARIA, L. E. “A tipografia está morta?” In: *Design Gráfico*. São Paulo, ano 4, n° 38, fev. 2007, p. 52-54.

INTERFACES DIGITAIS: DESIGN? ONDE?

Paulo Cezar Barbosa MELLO [□]

RESUMO

Este material não só lança questões de ordem prática e contemplativa sobre o que se entende hoje acerca da interface, mas também vincula a necessidade projetual desse conceito. No entanto é sabido que as questões do Design, já levadas a extremos, deixam de existir para dar espaço às novas regras da “usabilidade”, como se fossem caminhos distintos e desconexos.

Palavras-chave: Design; Contemporaneidade; Tecnologia; Digital; Comunicação.

ABSTRACT

This work focuses not only practical and contemplative issues on what is understood by interface but it also points out the project necessity of such a concept. Nevertheless, it is known that the issues concerning Design, taken to an extreme, stop being to give place to the news rules of “usability”, as they were distinct and disconnected ways.

[□]Professor da Universidade São Judas Tadeu e da Universidade Presbiteriana Mackenzie e diretor de criação/designer na PMStadium Comunicação e Design Ltda. Mestre em Estética e História da Arte (USP), Graduado em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda (Fundação Cásper Líbero) e Especialista em Design de Hipermídia (Univ. Anhembi Morumbi). E-mail: pc@pmstudium.com

Key words: *Design; Contemporary; Technology; Digital; Communication.*

“(...) computador altera a nossa visão do mundo... Para o artista, nasce aí um campo de liberdade, o de uma criatividade por variação, que se encontra ainda largamente por explorar...”
(Abraham Moles)

A modernidade trouxe o conceitual e o experimental para as artes. O experimental permitiu a apropriação de diferentes suportes para a criação, visando leituras mais inovadoras, compreensões e percepções, firmando a obra, cujo material é a linguagem [1].

Os conceitos de renovação modernista impingiram, a todo designer, uma forma nova de pensar e fazer design. A revolução dos suportes - mídias pós-modernas - proporcionou a expansão da percepção, da compreensão visual, mudando a então fruição passiva, para a interação. A preocupação da contemporaneidade, do perceber/criar/recriar no momento, que surgiu nas artes, passou a ser o mote de todas as formas de comunicação interativa.

A interatividade passou a ser condição *sine qua non* para os projetos contemporâneos. Para tanto, a ambientação deve ser muito bem preparada. O controle sobre a mensagem está limitado à percepção do interator, um fruidor que participa ativamente da obra, compondo-a, transformando-a, beirando a co-autoria.

O design, que antes tinha todo seu potencial expressivo, baseado nas perversões dos meios existentes, elocubradas pela engenhosidade criativa do criador, passa a contar com um pouco mais de recursos. A tecnologia cedeu não apenas seu nome, mas principalmente as suas formas, seus meios de produção como recurso extra de expressão e percepção. A tecnologia não se restringe à simples utilização dos recursos em si, mas também aos seus ideais, a suas mídias. Na maioria das vezes, o que antes era apenas uma “extravagância”, é hoje quase uma metodologia.

O que antes era mero registro apoiado na escrita é substituído pelo agora. A tecnologia e a contemporaneidade [2] da informação, que se desviam da escrita para o cálculo, com a informatização das imagens e da informação, geram necessidades de representações que tendem para a presença pura. As informações já não se acumulam, sucedem-se em um fluxo acelerado. É ainda um assunto em torno do qual giram vários pensadores contemporâneos - Régis Debray, Pierre Lévy, Bernard Stiegler, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Kundera, entre outros -: a aceleração e o aperfeiçoamento das formas de comunicação anulam o conteúdo transmitido.

É fato histórico e conhecido que nenhuma técnica/tecnologia substitui por completo sua antecessora, elas se complementam. Longe dos clichês tecnicistas apavorantes que apresentam a tecnologia como substituto da criatividade humana, há que se reconhecer a interatividade homem-máquina, para empregar as novas metodologias como forma estética.

Limitar a análise ao contexto técnico é fechar os olhos para o que a história da tecnologia e da comunicação há trinta anos vem ensinando. O ponto de maior destaque não é o que as novas tecnologias têm a oferecer, mas, sim, quais subsídios elas oferecem para sua apropriação generalizada e ainda mais, o quão é grande a intenção de apropriação dessas tecnologias por parte da sociedade. Com base nessa idéia é que o designer se apropria, não apenas dos recursos materiais, mas da representatividade de seu tempo, do ponto mais alto de sua época, construindo não apenas o agora, mas influenciando um futuro, ampliando sua abrangência em todos os sentidos (passado, presente e futuro).

A ampliação das potencialidades da atuação humana, principalmente nos meios de comunicação, resultou em novas formas de conceber o pensamento. A linearidade do pensamento já não é mais uma alternativa. A semiótica Pierciana contribui com a nova forma de pensar e ver o pensamento. A leitura não está mais restrita a uma única direção, mas, sim, a múltiplas direções. A multimídia, utilização de vários recursos (visual e sonoro, simultaneamente) evolui, o assunto é hipermídia, na qual a preocupação é a informação percebida, não apenas recebida. Em um mesmo “ambiente” é possível expor o “receptor” às mais diversas

formas de informação, pela união de diversas linguagens (escrita, visual, sonora etc.). A exposição à informação em muitos níveis de apresentação e aprofundamento privilegia outros modos de cognição que não apenas o textual. A ênfase em conceitos como a não-linearidade, a utilização de objetos visuais e a preocupação com a interface reforçam o caráter projetual da hipermídia, confirmando a preocupação cognitiva.

Pierre Lévy afirma na coletânea *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality* [3]:

Ao invés de distribuir uma mensagem para receptores que estão fora do processo de criação e convidados a dar uma interpretação para uma obra de arte posteriormente, o artista agora tenta construir um ambiente, um sistema de comunicação e produção, um evento coletivo que implica seus receptores, que transforma intérpretes em atores, que habilita a interpretação a entrar no loop com ação coletiva.

A cena pós-moderna é essencialmente tecnológica (leia-se cibernética, informática e diversos outros rumos tecnocratas). A tendência das releituras pelo tecnológico permite a migração do real para o virtual, recriando ou mesmo criando uma nova realidade sobre a obra e sua percepção - “Quando a informação se move a uma velocidade elétrica, o mundo das tendências e dos rumores torna-se o mundo real” (MACLUHAN *apud* Kerckove, 1997, p.179).

Outra característica fundamental da hipermídia é a comunidade à qual ela proporciona conectividade, cooperatividade. Nicholas Negroponte comenta em seu livro *A Vida Digital*: “Comunica-se, coopera-se, cria-se em escala mundial e num espaço cibernético, onde o próprio espaço e o próprio tempo não são mais os mesmos.” (NEGROPONTE, 1995 p. 108).

A hipermídia permitiu a criação em grupos e em tempo real sem qualquer limitação de tempo ou espaço. O hiperespaço [4] funciona como um enorme banco de dados, com referências cruzadas e informações vinculadas, acessível a um número ilimitado de artistas (ou não), que podem se ater à passiva fruição ou à autoria da obra. Uma rede que permite, e por que não dizer estimula a interatividade entre milhares de pessoas nos pontos mais remotos.

Com certeza a hipermídia é um suporte digital que clama por um designer - engenheiro / programador ou não, mas um designer - de mente aberta. A tecnicidade / tecnologia que a contemporaneidade nos presenteia, abre debates para questões estéticas infundáveis, novos paradigmas devem ser observados. Esse novo suporte não restringe a participação do computador como mero distribuidor de informação, mas como um provedor de conhecimento utilizado como um meio para expansão e apreciação da comunicação. O pensamento sobre essa comunicação digital incita a revisão da filosofia do conhecimento, como sugere Pierre Lévy (1993) em seu livro *As Tecnologias da Inteligência*. A estética já não está mais atrelada à técnica, mas, sim, ao meio.

O processo cognitivo nessa realidade interativa é uma nova questão a ser debatida e verificada. Até agora o espaço visual digital da hipermídia conheceu apenas a metáfora como forma de comunicação visual. É fato que a semiótica trouxe muitos recursos para o design e que a tecnologia se apropriou sabiamente dessa situação. No entanto, esse recurso serve como “muletas” de comunicação para um sistema dialógico desconhecido. Os conceitos visuais e comunicacionais das novas tecnologias já extrapolaram os recursos mínimos da estética, criando uma nova linguagem muito específica. Falta, dentro desse pensamento projetual, uma nova caracterização uma representação visual e mesmo conversacional própria do meio. Não há mais a necessidade de se representar uma lata de lixo para de desfazer de algo, ou mesmo uma seta como apontador, sem mencionar diversos outros moldes.

Não é pretensão desse material estipular novas regras, mas sim de pelo menos incitar um pensamento um pouco mais inovador, diferente dos apregoados pelas normas da usabilidade, da funcionalidade, da amigabilidade (user-friendly) ou qualquer outra forma de norma. O design foi lançado ao patamar de desenho ao invés de projeto, de acordo com essas regras. As linguagens estabelecidas pelo projeto (design) são constantemente violadas em função da tecnicidade e das novas necessidades surgidas com a hipermídia. Há que se questionar, até onde a contemporaneidade e a interatividade substituíram o design como método de comunicação e de cognição.

Vale, então, voltar um pouco no tempo e entender as origens do

design e sua função comunicacional. De um ponto de vista essencialmente antropológico, pode-se considerar o design desde o primeiro momento em que o homem pré-histórico aplicou forma à função, ou seja, desde que criou o seu primeiro instrumento de caça. Teoricamente essa origem reforça ainda mais o ponto de vista comunicacional, pois leva a compreender que o design pode e deve ser compreendido como um processo inerente à atividade humana, tendo absoluta certeza desta relação, ao deparar-se com as funções facilitadoras da comunicação.

No entanto, o reconhecimento da função e da profissão do designer, dentro do cotidiano social, só acontece a partir de meados do século XX, profissão que, apesar de hoje ser legitimizada, ainda não tem a regulamentação devida. Essa legitimização trouxe o conhecimento de todo o processo metodológico que envolve um projeto de design, desde o ponto de partida - entender uma necessidade concreta e pensar numa solução para um problema - até o momento final, que se pauta pela criação ou posta em prática pela solução encontrada para o problema levantado.

Na contemporaneidade, as barreiras entre design - arte - novas tecnologias são cada vez mais tênues e existe já, por parte de alguns profissionais, a tentativa de definirem os pontos de cruzamento entre as várias atividades. De acordo com Lev Manovich (2005, p. 205):

No universo dos novos meios, a fronteira entre arte e design é difusa, no melhor dos casos. Por um lado, muitos artistas ganham a vida como designers comerciais, e por outro os designers profissionais são os que normalmente fazem avançar a linguagem dos novos meios, ao dedicar-se à experimentação sistemática e também a criar novos padrões e convenções.

Seja qual for a definição possível para essa situação, é necessário reforçar que o processo de design ou o processo de criar em design exige um método concreto em que interagem criatividade, meios técnicos e tecnológicos e um sem número de outras disciplinas de diversas áreas do saber, que vão desde as ciências sociais e humanas até o conhecimento científico tecnológico mais avançado. Deve-se ainda compreender o contexto sociocultural no qual o designer se insere.

Bruno Munari (2004 p. 54) define a função do designer como:

O designer é um projetista dotado de sentido estético, que trabalha para a comunidade. O seu trabalho não é pessoal, mas de grupo: ele organiza determinado grupo de trabalho consoante o problema que lhe é dado resolver.

Remetendo-nos à criação de suportes comunicacionais digitais - ou interfaces - a aposta do designer é, ou deve ser, gerar soluções que reforcem e melhorem a relação homem-máquina, num contexto de equilíbrio saudável e utilização agradável centrada num processo interativo. Assim, a preocupação do designer com o processo interativo deve trazer benefícios reais e nunca ser suplantada pela preocupação com o processo metodológico. Isso também equivale a dizer que o processo interativo não deve relegar para um plano de menor importância a função primordial da criação de interfaces: dar não apenas indicações sobre a forma de funcionamento de determinado mecanismo/máquina, mas também sobre a informação que está disponível para consulta/fruição.

Para uma melhor compreensão, o termo interatividade remete-se à possibilidade do usuário de qualquer máquina - em que haja a interface digital - controlá-lo em tempo real, manipulando a informação que se mostra na tela e fazendo as suas próprias escolhas em relação ao processo/caminho que define para acessar a informação disponibilizada. Seja qual for o caminho escolhido pelo usuário, foi previamente determinado pelo designer, sendo que o processo interativo está de alguma forma condicionado às ações do usuário.

Espera-se, portanto, que o design contemporâneo, face aos novos meios, possa utilizar todas as ferramentas, técnicas e metodologias ao seu dispor para a criação de interfaces digitais adequadas ao seu uso, sem a necessidade de suprimir o processo metodológico. Reforçando, e contextualizando inclusive semioticamente, a utilização do computador e os projetos de interface desenvolvidos para sua utilização, há que se mencionar uma referência à interface no texto de Lev Manovich (2005 p.185), em seu livro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*:

Em termos semióticos, a interface do computador atua como um código

que transporta mensagens culturais numa diversidade de suportes. Quando usamos a Internet, tudo a que acessamos - texto, música, vídeo, espaços navegáveis - passa através da interface do navegador e logo, por sua vez, pela do sistema operacional. Na comunicação cultural, poucas vezes um código se limita a ser um mecanismo neutro de transporte, mas sim costuma afetar as mensagens que se transmitem com a sua ajuda.

NOTAS

[1] A idéia do conceito em arte parte de Henry Flint Artista do Grupo Fluxus que, em 1962, tentou definir em um ensaio, "A arte do conceito", chegando à seguinte afirmação: "A 'arte do conceito' é antes de tudo uma arte na qual o material é o conceito, assim como, por exemplo, o material da música é o som. Como os conceitos têm íntima ligação com a linguagem, a arte do conceito é uma espécie de arte da qual o material é a linguagem". Este material pode ser visto em <http://radicalart.info/concept/index.html>.

[2] No sentido mais que literal do termo contemporis - tempo atual, imediato.

[3] Traduzido pelo autor. Texto original disponível em: <http://www.artmuseum.net/w2vr/contents.html>

[4] Utilizo aqui o termo hiperespaço como sinônimo de ciberespaço, já definido em comentário anterior como espaço ilimitado atrás da tela do computador, onde tudo vira zeros e uns, o código binário.

REFERÊNCIAS

- KERCKHOVE, D. *A Pele da Cultura. Uma Investigação sobre a Nova Realidade Electrónica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- LEMOS, A. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- LÉVY, P. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- MACLUHAN, M. *O meio é a mensagem*. São Paulo: Hucitec, 1992
- MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación - la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2005
- MOLES, A. *Teoria da informação e percepção estética*. Brasília: UNB, 1978

Interfaces digitais: design? Onde?

MUNARI, B. *Artista e designer*. Lisboa: Edições 70, 2004.

NEGROPONTE, N. *A Vida Digital*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

PACKER, R. & JORDAN, K. *Multimedia: from Wagner to virtual reality*. Disponível em <<http://www.artmuseum.net/w2vr/contents.html>>

PRADO, G. *Arte Telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*. São Paulo: Transmídia, 2002.

PROSS, H. *Medienforschung* (Investigação da Mídia). Darmstadt: Carl Habel, 1971.

O JORNALISTA E SUAS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS

Isabel TRAVANCAS^o

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar as representações do jornalista na literatura. Partindo de dois clássicos da literatura que retrataram a imprensa e o jornalista como *Ilusões Perdidas* de Honoré de Balzac e *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* de Lima Barreto, busca-se analisar este profissional como paradigmático da modernidade e de um estilo de vida característico das grandes cidades. Este artigo discute as diferentes abordagens do jornalista nas obras *Bel-ami* de Guy de Maupassant, *Adeus, princesa* de Clara Pinto Correia e *O vôo da rainha* de Tomás Eloy Martínez.

Palavras-chave: jornalista; literatura; imprensa.

ABSTRACT

This work aims to analyze the representations of journalists in literature starting from two literary classics: Lost

^oPesquisadora-visitante da Fundação Casa de Rui Barbosa / Faperj. Jornalista, Doutora em Literatura Comparada (UERJ), Mestre em Antropologia Social (Museu Nacional-UFRJ).

Ilusions, by Honoré de Balzac and Recordações do escrivão Isaías Caminha, by Lima Barreto. The article discusses the different approaches of journalists in the works Bel-Ami, by Guy de Maupassant, Goodbye, princess, by Clara Pinto and The flight of the queen, by Tomás Eloy Martínez.

Key words: *journalist; literature; press.*

INTRODUÇÃO

A literatura ocupa um lugar de destaque nas sociedades ocidentais, desde antes da modernidade. Os textos literários tiveram grande poder de penetração nos mais diversos grupos sociais, ajudaram a construir mitos e a romancear atividades e profissionais, como foi o caso da imprensa e dos jornalistas. O “quarto poder” e seus agentes foram e continuam sendo, na atualidade, tema e protagonistas de diversas obras de ficção. É possível afirmar que a literatura imortalizou algumas imagens do jornalista, representações que certamente marcaram os futuros repórteres. Herói e bandido estiveram presentes em diferentes romances. O vilão é representado pelo profissional que não mede esforços para conseguir seus objetivos e dar um “furo” de reportagem. Sem caráter e tráfegando pelo submundo do crime, ele não hesita em colocar sua carreira na frente de tudo e de todos e é esta representação a mais presente na literatura de um modo geral. Isso não acontece com os livros-reportagem ou de histórias de vida, como é o caso de *Todos os homens do Presidente*, de C. Bernstein e B. Woodward, sobre a cobertura do escândalo Watergate. Esse acontecimento se tornou emblemático do modelo de jornalista-herói que coloca a profissão acima de tudo e luta até o fim pela verdade dos fatos. O livro virou filme com o mesmo título e contou com a atuação de Dustin Hoffman e Robert Redford nos papéis principais.

Duas obras clássicas são referência fundamental para pensar o jornalista na literatura: *Ilusões perdidas*, de Honoré de Balzac e *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto. O romance francês *A Comédia Humana* traça um retrato da França, em meados do século XIX, época em que Paris é a grande capital europeia, a burguesia

está em plena ascensão e os conflitos sociais explodem por toda parte. É o período em que se dão grandes transformações, como o surgimento do trem a vapor e o aparecimento das lojas de departamento para felicidade das mulheres. Os salões literários são verdadeiros acontecimentos que reúnem não apenas literatos, mas jornalistas e políticos. A imprensa tem um lugar de destaque nesse contexto. Longe de funcionar como uma empresa nos moldes capitalistas e com funcionários assalariados, ela é ainda profundamente amadora, com laços estreitos com grupos políticos e com um enorme poder de influência.

É no segundo episódio da obra - *Ilusões perdidas* -, que o escritor apresenta a sua visão crítica da imprensa e dos jornalistas, pela trajetória de Lucien Chardon, personagem provinciano seduzido pela capital e pelo desejo de sucesso. Basta lembrar que Balzac se referia aos jornais como “câncer que talvez devore o país” e não tinha piedade ao mostrar os jornalistas como inescrupulosos e superiores aos fatos. Lima Barreto em *Isaiás Caminha*, além de narrar a luta contra o preconceito racial, apresentava de forma crítica a mediocridade presente na imprensa e na literatura. Nota-se que esses dois romances enfatizam o mesmo lado da moeda: o jornalista sem caráter, trabalhando em uma imprensa, nem sempre corrompida, mas inúmeras vezes leviana e agindo apenas em função de seus interesses particulares. Não há nada de heróico nos personagens de Balzac e Lima Barreto.

Entendo aqui herói nos termos que Helal (ROCHA, 1998, p.138) utiliza para discutir esse papel na atualidade. Herói como:

quem conseguiu, lutando, ultrapassar os limites possíveis das condições históricas e pessoais de uma forma extraordinária, contendo esta façanha uma necessária dose de 'redenção' e 'glória' de um povo. Mas, para que sua trajetória heróica alcance este status, é necessário que as pessoas acreditem na verdade que as façanhas do herói afirmam.

O que ele está destacando, na verdade, é que todos os grupos sociais de alguma forma fabricam seus heróis.

Mas a literatura de maneira geral, e estes três romances em particular, - *Bel-ami* de Guy de Maupassant; *Adeus, princesa*, de Clara

Pinto Correia e *O vôo da rainha*, de Tomás Eloy Martínez-, não procuram representar o jornalista como o herói urbano. Ele aparece sobretudo como bom vivante, ambicioso, sedutor e boêmio, e não como o homem público preocupado com o bem comum e com a esfera pública, nos termos de Sennett (1988, p. 27). Sennett afirma em sua obra que há uma tirania da intimidade e que esta provocou um declínio do interesse pelo mundo público nas sociedades modernas e individualistas. A meu ver, o jornalista poderia ser visto como um dos últimos representantes deste homem público.

Em *Bel-ami*, publicado em 1886, Guy de Maupassant narra a história do jovem George Duroy, modesto, ambicioso e sedutor, que sobrevive em Paris com um emprego miserável até encontrar Charles Forestier, antigo companheiro de exército. Forestier lhe acena com um trabalho como jornalista na *Vie Française*. A partir desse encontro, a vida de Duroy se transforma completamente. Ele entra para o jornal sem saber escrever sequer uma notícia, mas conta com o apoio da bela esposa de Forestier. Sua trajetória amorosa, profissional e financeira será de muito sucesso. E para isso Duroy não vai economizar esforços nem se preocupar com a ética. O protagonista da história de Maupassant percebeu rapidamente que essa carreira seria a ponte, ou melhor o trampolim, para sua ascensão social e financeira, sua entrada na cena parisiense, permitindo-lhe frequentar com desenvoltura a elite política e financeira francesa.

O romance narra as peripécias amorosas de Duroy. Suas amantes, sua ambição sem escrúpulos e seu poder cada vez maior. Seu sucesso está acima de tudo. Ele não hesita em ser amante da mulher de um homem poderoso ou se casar com a jovem filha de um membro da elite, se tal lhe convier. O jornalismo não aparece como missão nem como paixão. As rotinas desse profissional demonstram o quanto ele valoriza o lugar que conquistou na sociedade graças ao jornalismo, ao mesmo tempo em que despreza o seu ofício. Escreve seus artigos sempre com a ajuda dos outros, sem se preocupar com a veracidade dos fatos, muito menos com as consequências dos mesmos.

Balzac, tanto em *Ilusões Perdidas* quanto em *Os Jornalistas*, não poupa nem a imprensa, nem os seus profissionais. É categórico em

afirmar que “se a imprensa não existisse, seria preciso não inventá-la”. Já Maupassant, embora esteja falando do mesmo tema e praticamente do mesmo período que seu contemporâneo francês, tem uma perspectiva, sem dúvida menos ácida e corrosiva. Há uma certa simpatia do autor pelo protagonista de *Bel-ami*, ainda que as atitudes do jornalista não sejam louváveis. No entanto, Maupassant propicia a seu personagem uma certa “descoberta” do mundo, da vida parisiense, das hipocrisias da elite francesa. E Duroy se esmera nessa aprendizagem:

Conheceu os bastidores dos teatros e da polícia, os corredores e vestibulos dos homens de Estado e da Câmara dos Deputados, as figuras importantes dos Attachés de gabinete e as caras dos contínuos aborrecidos. Tornou-se em pouco tempo um ótimo repórter, seguro de suas informações, astuto, rápido, sutil, um verdadeiro valor para o jornal, como dizia Walter, que era conhecedor de redatores. (p. 68)

Ele, como Chardon, não é de Paris, veio do interior, onde ainda vivem seus pais. E está também fascinado pela cidade, pela vida urbana, pelo jornalismo. Afinal, o jornalista é antes de tudo um habitante da cidade. O mundo urbano tem características e particularidades que se combinam e se misturam no jornalismo. Quando Simmel (1979) cita como características dos indivíduos da cidade a superficialidade, o anonimato, as relações transitórias, a sofisticação e a racionalidade, é difícil não associá-las ao jornalista. Não que elas sejam exclusivas dessa carreira, mas nela se expressam com intensidade. E por isso é possível estabelecer uma relação tão íntima entre este profissional e a cidade, como se percebe nos textos citados. A cidade, mais intensamente a metrópole, como afirma Simmel, determina um novo modo de vida, novas relações sociais e uma ampliação das ocupações resultantes do desenvolvimento técnico associado ao transporte e à comunicação. Não há apenas novos e diferentes meios de comunicação, mas um processo que ocorre também, agora, a partir de meios indiretos.

O desencantamento é a marca do texto literário da portuguesa Clara Pinto Correia. Seu livro *Adeus, princesa*, escrito no final da década de 1990, conta a história do assassinato de um mecânico alemão no interior de Portugal, através da cobertura jornalística realizada pelo estagiário Joaquim

Peixoto e pelo fotógrafo Sebastião Curto. Os dois jornalistas são da “cidade grande”, - eles vêm de Lisboa -, seus olhares são de estranhamento e de um certo desprezo pela região do Alentejo, considerada atrasada. Nesse romance policial, cuja descoberta do assassino não é o foco da narrativa, há muitos personagens desencantados. A jovem Maria Vitória Rosado, 18 anos, principal suspeita do crime e todos os seus jovens colegas se mostram desesperançados. O único personagem que acredita no seu próprio trabalho, e procura realizá-lo da melhor forma possível é o estagiário inexperiente, ignorante ainda das artimanhas da profissão. Na verdade, a cobertura é sua primeira grande experiência jornalística, já que se trata de um “foca” no jornal e na vida. E ele não esconde sua decepção com os rumos da reportagem e com o texto final. É Sebastião Curto que lhe “ensina”:

Não penses que eu não entendo o que tu sentes. Estou nesta vida há anos, e já assisti a muitas estréias. Há sempre um momento bestialmente doloroso em que vocês descobrem que o que escrevem nunca é o que as pessoas envolvidas gostariam que tivessem escrito. (p. 214)

E se a cidade é o espaço da diversidade, do cruzamento de mundos e “tribos” diferentes, o jornalista vivencia com mais intensidade este fato em seu cotidiano. Transitar por distintas esferas da metrópole, desvendando territórios heterogêneos e construindo um mapa, para muitos habitantes desconhecido, é uma das funções do repórter⁴ - figura paradigmática do jornalismo - que, com as suas tarefas de apuração dos fatos e redação da notícia, se torna uma espécie de cidadão do mundo.⁵ O jornalista atravessa fronteiras e tem acesso livre a quase todos os lugares. Dos meios oficiais aos marginais e perigosos. Essa convivência e proximidade com inúmeros segmentos da sociedade num alto grau de heterogeneidade geram no repórter um ar *blasé* diante da vida, do qual fala Simmel ao descrever o indivíduo da cidade. Recebendo uma grande quantidade de estímulos, entrando em contato com diferentes realidades e diferentes pessoas a cada dia, o jornalista precisa se proteger desse excesso de estímulos produzidos pela metrópole e pela sua experiência profissional, como vemos expresso na figura de Sebastião Curto, o fotógrafo experiente e desiludido com o papel da imprensa.

O Vôo da rainha [1], do escritor argentino Tomás Eloy Martínez,

publicado no Brasil em 2002, faz parte da coleção “Plenos Pecados” da editora Objetiva, na qual diferentes escritores foram convidados a produzir textos de ficção tendo um dos sete pecados capitais como tema. Não é por acaso que a vida de um jornalista, que se torna um poderoso homem de imprensa, é protagonista dessa história sobre a soberba. Trata-se de um profissional extremamente bem sucedido, com poder e glória, mas atormentado por não ter encontrado a felicidade. Ele, Camargo, comanda os destinos do jornal, em muitos aspectos da vida de seus funcionários e interfere diretamente nos acontecimentos da nação argentina. Ele se mostra, ao longo de toda a narrativa, disposto a pagar qualquer preço para obter o que deseja: uma jovem repórter, Reina, que o fascina e o encanta, mas o abandona. E isso Camargo não perdoa. Com toda sua arrogância prepara uma vingança contra sua amada, usando todas as artimanhas que sua posição permite. Manipula o jornal contra ela, encontra aliados em seus concorrentes, preparando um desfecho trágico.

Camargo está ligado ao jornal visceralmente. Ele atende seu telefone celular onde quer que esteja. Nunca a primeira página do diário é fechada sem a sua autorização ou interferência. Suas filhas só contam com a sua ausência, mesmo nos momentos mais dramáticos. Sua ex-mulher conta com seu auxílio financeiro. Não parece haver sentimentos em jogo. O jornal está sempre na frente, em qualquer situação, doa a quem doer. Até que Reina entra em cena. Tudo se transforma e ele perde o controle. Embora, nas palavras de Camargo, “como seria melhor o jornal se ele pudesse escrever sozinho. Como seria melhor o mundo se ele o escrevesse”. A realidade se impõe diferente do sonho, da soberba. Aqui vemos o jornalismo e suas rotinas associadas diretamente à arrogância e à presunção. “Deslizes” éticos são constantes tanto por parte dos repórteres quanto de seus editores. A imprensa colocou-os em um lugar especial, de destaque. Nessa narrativa, que tem a cidade de Buenos Aires do início do século XXI como pano de fundo, com todas as mazelas das grandes cidades dessa época, violência, injustiça social e corrupção, não aparece o repórter ingênuo de *Adeus, princesa* que tenta entender sua entrevistada, que se comove com a sua história. Mesmo Reina sabe desde o começo o que quer. É ambiciosa e “desde que entrara no jornal considerava aquele trabalho uma benção em que iria superando uma prova após outra ao longo

de muitas semanas, até que algum editor reparasse nela e proclamasse seu talento.” Ela é uma jovem de classe média de Buenos Aires que busca conquistar seu lugar na capital.

E se o mundo urbano é o local privilegiado do anonimato em oposição ao campo ou à cidade pequena, para o jornalista essa vivência se torna marcante para a obtenção de sucesso e status. O jornalista está atrás de um “furo” que nada mais é do que a possibilidade de diferenciação dentro da profissão, de individualização, de conquista de notoriedade e, portanto, de escape do anonimato, o que significará ter seu nome impresso na primeira página do jornal e ser reconhecido pelos colegas e pela sociedade. Essa situação está presente nas três obras analisadas, de diferentes maneiras.

Para Adorno e Horkheimer (1991), importantes pensadores da Escola de Frankfurt, a imprensa, em particular, e a indústria cultural como um todo, não têm saída. Os jornais visam ao lucro e os jornalistas buscam apenas o furo e a notoriedade. E isso dá à mídia uma feição muito peculiar, segundo os autores. Ela terá sempre fins capitalistas, valorizando o sensacionalismo e o entretenimento, o que a impossibilitará de se tornar informativa e democrática.

O que se pode notar em uma rápida reflexão sobre algumas obras literárias de diferentes épocas, autores e nacionalidades, é o quanto essas narrativas estão impregnadas pela visão “adorniana” da imprensa e dos jornalistas. Pode-se afirmar que Balzac, Maupassant e Lima Barreto são anteriores à Escola de Frankfurt. Mas não se trata aqui de buscar uma filiação ou mesmo uma genealogia nesta análise, mas perceber os pontos de contato com essa importante corrente de reflexão sobre a indústria cultural e seu alcance nas sociedades contemporâneas.

Adorno e Horkheimer, assim como Balzac, Maupassant, Lima Barreto, Correia e Martinez, com suas inúmeras distinções e estilos constroem uma representação dos jornais e de seus jornalistas, bastante desencantada. Não há aqui espaço para o jornalista que busca noticiar a verdade acima de tudo, que assume um compromisso ético com seus leitores, que procura ser um guardião da liberdade de expressão e informação, trazendo para as páginas dos jornais uma informação isenta e

objetiva. Aqui o jornalista não é herói.

CONCLUSÃO

A análise dessas obras de diferentes escritores de diferentes épocas, tendo o jornalista como personagem central de suas histórias, permitiu chegar a algumas conclusões. A literatura privilegiou e continua privilegiando a imprensa e sua figura mais paradigmática - o repórter - como tema de seus romances.

Entretanto, vale chamar a atenção para o fato de que as representações mais frequentes dos jornalistas na literatura são diferentes das detectadas no cinema (TRAVANCAS, 2001), onde aparecem com igual dimensão o herói e o bandido. Nas obras literárias analisadas, esse profissional tem uma imagem, muitas vezes, ambígua ou contraditória, fascinando e atraindo em muitas ocasiões, mas também sendo mostrado como inescrupuloso, desonesto ou mau caráter.

A profissão de jornalista exige de quem a escolhe um envolvimento e uma dedicação particulares e pelo fato de significar bem mais do que uma atividade ou emprego na vida de seus profissionais, ela gera um estilo de vida e uma visão de mundo específicos. É o que se pode observar nas obras citadas. Cada um dos protagonistas apresenta um estilo de vida totalmente impregnado pela profissão. Eles têm suas rotinas determinadas pelo trabalho, seus hábitos de consumo de bebida e cigarro associados à tensão da profissão, suas relações afetivas profundamente contaminadas pela carreira, seu tempo completamente controlado pelo jornal. Ainda que sejam fruto de sociedades modernas ou em vias de modernização, não aparecem como donos do seu tempo, mas subordinados à engrenagem da redação e da notícia, trabalhando na intensidade do fato.

Quanto à visão de mundo específica dos jornalistas, creio que os personagens explicitam essa particularidade. Pierre Bourdieu afirma que “os jornalistas têm óculos especiais a partir dos quais vêem as coisas”. Seguindo nessa direção, é possível dizer que os personagens dos três romances “usam” esses óculos na medida em que se relacionam com os

fatos e com o mundo, a partir da idéia de notícia. Nos três casos, apurar ou redigir uma notícia, transformá-la em realidade através das matérias, é a possibilidade de estar no mundo, de ganhar visibilidade, prestígio e sucesso.

NOTA

[1] Vale lembrar que o livro faz referência direta e explícita ao caso do diretor do jornal O Estado de S. Paulo, Antonio Pimenta Neves, que, em 2001, após ter contratado e promovido a namorada, a assassina por não ter suportado ser abandonado por ela.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- BALZAC, H. de. “Ilusões perdidas”. In: *A comédia humana*. São Paulo: Globo, 1990.
- BARRETO, L. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.
- BERNSTEIN, C. & WOODWARD, B. *Todos os homens do Presidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- BOURDIEU, P. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- CORREIA, C. P. *Adeus, princesa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- HELAL, R. “Cultura e idolatria: ilusão, consumo e fantasia”. In: ROCHA, E. (org). *Cultura e imaginário*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- MARTINEZ, T. E. *O vôo da rainha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MAUPASSANT, G. de . *Bel-ami*. São Paulo: Martins Editora s. d.
- SENNET, R. *O declínio do homem público*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SIMMEL, G. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio(org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

O jornalista e suas representações literárias

TRAVANCAS, I. *O mundo dos jornalistas*. São Paulo: Summus, 1993.

_____. *O jornalista como personagem de cinema*. Campo Grande, Intercom, 2001(Cdrom).

A NARRATIVA JORNALÍSTICA ANTICONVENCIONAL DE GAY TALESE

Marta Regina MAIA[□]
Felipe RODRIGUES^{□□}

RESUMO

Este artigo estuda a construção de narrativas não convencionais no jornalismo, com análise do livro *Honrados Mafiosos*, do jornalista norte-americano Gay Talese. A hipótese central do estudo é apontar que determinados livros-reportagem permitem ao jornalista abordar os fatos e os personagens de uma maneira mais contextualizada, além de apresentar uma fluência narrativa mais autoral, difícil de ser reproduzida em meios de comunicação convencionais.

Palavras-chave: livro-reportagem; mídia; jornalismo; cultura e narrativas.

ABSTRACT

This article studies the narrative's construction on the journalism, with analysis of the book Honor Thy Father, of

[□]Professora do curso de Comunicação Social da Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep). Doutora em Ciências da Comunicação (ECA-USP) e Mestre em Filosofia da Educação (Unimep).

^{□□}Professor do Instituto Brasileiro do Futuro Empresário (Ibrafem). MBA em Marketing (em andamento) pela Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep).

the american journalist Gay Talese. The central hypothesis of the study is to indicate that reports of journalism in books allow the journalist address the facts and the characters in a way more contextualized, and presenting a more narrative fluency copyright, difficult to be reproduced on conventional media.

Key words: *reporting-books; media; journalism; culture and narratives.*

INTRODUÇÃO

A história do jornalismo está permeada de experiências que reconfiguram o desenho já consagrado pela experiência norte-americana do início do século XX. Naquele momento, em que o jornalismo começava a se tornar refém de uma certa ideologização, as fórmulas do *lead* e da pirâmide invertida [1] contribuíram para a demarcação de campo de uma área que ampliava seu papel na sociedade. Passadas várias décadas, estes recursos ainda se mantêm atual e contribuem para a produção mais objetiva da informação. No entanto, é preciso perceber que a sociedade tornou-se mais complexa e novas formas de mostrá-la também podem e devem ser utilizadas pelo jornalismo e pelos jornalistas.

Um exemplo emblemático de desconstrução da narrativa mais convencional nesse campo é o *New Journalism*. A origem não é muito fácil de ser demarcada, mas alguns nomes tornaram-se símbolos dessa “nova escola”: Joseph Mitchell, Tom Wolfe, John Hersey, Truman Capote e o jornalista norte-americano Gay Talese. Este último garante que sempre buscou escrever com base na realidade social, no entanto sempre com a perspectiva “de ir além da fachada e tocar os nervos e as nuances da vida privada” (TALESE, 2000, p. 9). O uso, portanto, de técnicas de narrativa da ficção tendo como base a realidade demarca uma nova forma de relatar e contextualizar o que ocorre na sociedade.

Muitas das obras desse produtivo jornalista poderiam ser objeto de análise dada a amplitude de sua obra, mas optou-se por focar uma que

exemplifica esse novo olhar sobre o real. É o caso do livro *Honrados Mafiosos*, escrito em 1972. Quando se fala em Máfia, difícil escapar de idéias como “homens de preto em reuniões secretas” ou do famoso período da “Lei Seca” nos Estados Unidos. Há também aqueles que logo lembram o famoso filme *O Poderoso Chefão*, do diretor americano Francis Ford Coppola, que narra a saga da família encabeçada por Don Vito Corleone, a interpretação mais famosa de Marlon Brando. Poucos se referem a esse livro de Gay Talese, um dos raros exemplares a tratar, de forma jornalística, de uma das organizações mais influentes do século XX, que chegou a reunir só nos Estados Unidos mais de cinco mil membros em 24 famílias - termo usado para designar as ramificações da organização - sediadas em muitas das principais cidades americanas, na década de 70.

Para escrever o livro, o repórter pesquisou durante sete anos, viajou para Sicília e morou em aldeias da Máfia, conseguindo retratar três gerações de uma das famílias mais influentes da organização nas décadas de 50 a 70: a Família Bonanno. Tudo para entender melhor como homens iguais aos Bonanno conseguiram se manter no poder da máquina criminosa mais eficiente da segunda metade do século XX.

Este artigo pretende discutir o livro de Talese, como um exemplo relacionado à possibilidade de construção de narrativas jornalísticas não convencionais - mais usuais em livros-reportagem. Embora datado da década de 70 do século XX, a obra se mostra atual na discussão de conceitos como “contextualização das fontes” e “narrativa autoral”, elementos que servirão de referência metodológica para a análise da obra. Em trecho de entrevista concedida ao jornalista Daniel Piza, é possível conferir qual a concepção de Talese sobre a narrativa jornalística:

O que fiz foi uma tentativa de instilar na escrita factual o estilo e os recursos da ficção. Procurei a “arte da realidade” ao escrever sobre pessoas como se elas fossem parte de um conto ou de um romance; e no entanto eu queria que essa escrita fosse “precisa”, verificável, que não distorcesse os fatos em nome da apresentação dramática. Se vejo um nome inventado numa narrativa de não-ficção, paro de ler. Preferiria ler ficção (PIZA, 2004, p. 92).

O trabalho do repórter americano é essencial para discutir

as possibilidades de se exercer um outro tipo de jornalismo como complemento ao praticado na imprensa convencional, alvo fácil de críticas dada a cada vez mais constante “imediatização” dos fatos em detrimento da arte de contar boas histórias. Estrutura de jornalismo que é criticada pelo próprio Talese, que enxerga uma perigosa simbiose entre mídia e poder:

Nós nos tornamos vítimas de uma farsa, de um governo que enganou o povo e a imprensa sobre as armas de destruição em massa no Iraque (...) O governo mentiu e fracassou. (...) O jornalismo fracassou. É uma mancha para a história do jornalismo. (TALESE, 2005).

UM VELHO NOVO JORNALISMO

Antes mesmo de qualquer “escola de jornalismo” nos moldes de Gay Talese, sobram obras jornalísticas, como a do escritor e jornalista americano John Reed sobre a revolução mexicana de Zapata (*México Rebelde*) e depois sobre a revolução bolchevique que fundaria o regime soviético comunista (o clássico *Dez Dias que Abalaram o Mundo*).

No Brasil, no início do século XX, o Rio de Janeiro passou por uma série de transformações sociais. Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, refletiu essa inquietude que tomou conta da sociedade carioca (LIMA, 1995) e demonstrou mais uma vez a interface histórica entre jornalismo e literatura, em uma obra que se tornou um marco na cultura brasileira. O jornalista-cronista João do Rio, por sua vez também altera a rotina jornalística ao produzir um jornalismo diferente, calcado em suas andanças pelas ruas. (MEDINA, 1988).

Do ponto de vista mais geral, a partir das décadas de 20 e 30, criam-se os primeiros contornos de uma “escola de jornalismo literário” (embora o conceito seja ainda questionado), com a revista norte-americana *The New Yorker* (LIMA, 2000). A publicação começa a produzir matérias jornalísticas em forma de perfis. Jornalistas começam a aderir a essa linha e ganham prestígio ao escrever reportagens que retratam com vigor figuras públicas e anônimas. Em 1940, nos EUA, já está formada a idéia de um “Novo Jornalismo”.

John Hersey chamava a atenção do público com suas narrativas e, com a publicação de *Hiroshima*, que ocupou uma edição inteira da revista semanal *New Yorker*, em 1946, causa um grande impacto nos Estados Unidos, e até no exterior, ao optar por uma narrativa direta, mas humanizada, sobre seis sobreviventes da bomba atômica. Uma nova realidade se apresenta e uma nova jogada faz-se necessária para manter um jornalismo capaz de se referenciar na realidade da qual faz parte.

Uma nova maneira de reportar os fatos, com pautas mais elaboradas, captação com métodos heterodoxos e textos permeados de recursos literários. Os pilares do então surgido *New Journalism* demonstravam uma ruptura substancial com a maneira de se fazer jornalismo até então. O movimento vinha no percalço do sucesso editorial da revista *New Yorker*, mas refletia algo mais profundo.

Logo após a Segunda Guerra Mundial houve o desabrochar dessa tendência. A revista *Squire* e o *New York Herald Tribune* eram os principais veículos, entre outros, do que ficou conhecido como *New Journalism*. Os novos jornalistas passaram a buscar os procedimentos tradicionalmente empregados pela literatura. Se antes, a literatura de realidade social se ancorava na realidade para desenhar em ficção a visão da sociedade da época, agora o “Novo Jornalismo” buscava inspiração nessa literatura, para reproduzir nas publicações periódicas, textos com elementos literários.

A realidade, em constante mutação, precisava de uma cobertura menos superficial do que a ocorrida até então. Os novos jornalistas acreditavam que as práticas jornalísticas não eram suficientes para refletir as complexas dimensões sociais. Para assumir a tarefa de captar o real e transcrever em palavras os mais diferentes aspectos sociais, era preciso acrescentar outros procedimentos, além das tradicionais técnicas jornalísticas. A nova escola possibilitava um fino tratamento do texto, em que os jornalistas utilizavam as inovações da literatura para aprimorar a qualidade de suas narrativas. A busca pela fluência necessária para prender a atenção dos leitores, o recurso da sedução do leitor.

Entre os recursos utilizados pelo *New Journalism*, o principal se refere à qualidade textual dos jornalistas. O texto muito objetivo era visto como um obstáculo que dificultava um retrato fiel das diversidades sociais.

A subjetividade, inerente ao jornalista, com suas impressões pessoais, era o guia de várias matérias. A alternância do foco narrativo da primeira para terceira pessoa, conforme o jornalista entendesse ser mais conveniente para a situação, demonstra diferentes angulações possíveis de serem ouvidas em um relato jornalístico. Segundo Edvaldo Pereira Lima, o uso desses recursos dava um “status próprio” (1995, p. 150) a esse tipo de jornalismo, em que os traços do cotidiano eram pincelados em pontos de vista divergentes que se complementavam na discussão dos conflitos entre os diversos personagens. Símbolos de vida eram comuns a leitores e personagens, que se viam refletidos nas páginas das reportagens escritas pelos “novos jornalistas”.

Gay Talese tinha uma preocupação constante com a qualidade textual de suas reportagens, tanto que trabalhou a maior parte de sua vida em revistas, o que lhe permitiu produzir reportagens de imersão, com extensas pesquisas, além de manter uma característica que o qualifica a escrever sem estereótipos ou clichês: a pluralidade das ruas.

Jamais faltará assunto a um repórter que, a exemplo de Gay Talese, se disponha a sujar os sapatos na poeira e na lama onde muitas vezes se esconde a melhor notícia (WERNECK, 2004, p. 535).

POSSIBILIDADES E RESTRIÇÕES NA GRANDE MÍDIA

O jornalismo contemporâneo se caracteriza por um processo industrial que pulveriza uma abordagem mais ampla das questões, dadas as necessidades de mercado. Boa parte dos relatos dos fatos aparecem em técnicas padronizadas que privilegiam respostas de perguntas baseadas no *lead*, seguidas de declarações que legitimam o que é descrito nas notícias.

Notícias, reportagens e artigos que podem não refletir os conflitos sociais e, por conseguinte, não espelham a sociedade. Os eventos adquirem uma dramaturgia própria, uma estética que não é apenas visual, mas, performática, uma estética da representação midiática (MOTTA, 2004). As coberturas da grande imprensa deixam de apresentar personagens, situações, antecedentes, conseqüências e interligações entre diversos fenômenos. No lugar, há uma exaltação das qualidades dos meios de comunicação. Uma auto-propaganda em que as produções jornalísticas passam a refletir a

ordem vigente ao invés de colaborarem na apresentação ou denúncia das diversas realidades. Procedimentos que dificultam aos jornalistas cumprir sua função social.

Atualizações quase momentâneas, em detrimento da contextualização. Técnicas e fórmulas como o *lead* são louvadas por adaptarem as notícias aos padrões de todos os jornais. Condições do jornalismo convencional que mostram um modelo com dificuldades de retratar a realidade. Uma visão aprofundada dos fatos não consegue obedecer a regras pré-estabelecidas e a subjetividade não pode ser evitada em nome de uma objetividade “ilusória” que justifica relatos burocráticos de pessoas e situações. Jornais, revistas, rádios e televisões parecem cada vez mais “afobados”, dependentes de um relógio sempre atrasado.

Os jornalistas captam as declarações necessárias para o encaixe da reportagem que estão produzindo. A captação ignora a pluralidade de fontes passíveis de serem ouvidas para o jornalista entregar um relato “objetivo” a tempo de ser publicado no dia seguinte. O repórter não consegue estabelecer elos de confiança com as fontes, para que se instaure o diálogo na entrevista:

É justamente nesse ponto do processo jornalístico que se define uma situação comunicacional e não apenas, como insistem os teóricos, depois que o produto é veiculado e ocorre ou não a reação de feedback. (MEDINA, 1982, p. 146).

A necessidade da atualidade, bem como a busca pela audiência, muitas vezes amparada pelo sensacionalismo, revelam os limites da grande imprensa em tratar os diferentes aspectos sociais. O sensacionalismo, vício da mídia, capaz de distorcer informações para torná-las mais atraentes, aparece como procedimento habitual de muitos meios de comunicação com o intuito de obter mais projeção. O ofício de reportar a realidade é redimensionado em uma ótica funcional, em que os jornalistas se limitam a atualizar o receptor dos fatos ocorridos, sem contextualizar precedentes ou conseqüentes.

Jorge Cláudio Ribeiro aponta que a mídia pode ser o elo único entre mundo e leitor ao transportar para a sua casa os fatos mais importantes de

ontem e permitir-lhe sair em segurança e participar do mundo. Segundo o jornalista (1994), as empresas jornalísticas se aventuram a ser a única opção nos sentidos temporal e concorrência. O mercado aparece como determinante na produção de informações.

O primeiro sentido mostra a influência do tempo nas produções dos meios de comunicação. Amanhã, a edição de hoje será definitivamente incorporada ao passado. Esse compromisso temporal é tão forte e revela um equilíbrio tão delicado que a quebra da continuidade das edições é indício de grave crise. Para isso, as notícias devem chegar às redações. A importância dá-se ao fato de elas chegarem, não do conteúdo tratado. A concorrência, segundo sentido, aponta o caráter mercadológico do jornalismo contemporâneo, pois a concorrência aparece como “inimiga” (RIBEIRO, 2004, p. 81).

A idéia do jornalismo enquanto mediação desaparece para dar lugar à de credibilidade de uma empresa. As informações não mais aparecem para orientar o receptor sobre os fatos complexos e relacioná-los de maneira a facilitar as ações a serem tomadas. A ótica comercial “cega” a produção de informações de algumas empresas jornalísticas, em que virtude é sinônimo de estar no lugar certo, na hora certa. Azar do concorrente.

Assim, a produção jornalística passou a ser produto instrumental, cada vez mais identificado com as necessidades de mercado. Sua submissão é com os objetivos comerciais da empresa. A publicidade ganha espaço e pode alterar o espelho de uma publicação para que um anúncio de última hora seja inserido. Comemora-se um novo contrato publicitário tanto quanto um furo de reportagem. O tempo ganha destaque em detrimento da apuração. Uma das saídas a essa situação adversa pode ser a produção de livros-reportagem, já que os veículos tradicionais trabalham com a perspectiva de uma produção jornalística atrelada especialmente aos interesses mercadológicos.

A CONTEXTUALIZAÇÃO DAS FONTES

O jornalista e professor universitário Sérgio Villas Boas (2003), ao discutir a construção de perfis, aponta quatro partes integrantes da

produção de um perfil jornalístico que podem contribuir para uma boa absorção e conseqüente registro por parte do leitor:

*Da **lembrança** (grifo nosso) flui a história de vida; o **espaço** é a geografia do encontro (...) a **circunstância** representa o tal ‘momento significativo’ a que se referiu Cartier-Bresson; e a **interação** é o que leva a uma expressão (facial, gestual, opinativa etc). (2003, p. 20).*

Ao produzir esse perfil da Máfia, Talese conseguiu extrair o melhor das lembranças dos entrevistados, reproduzir e ambientar os espaços dos encontros, o que mostra a sua habilidade interativa. Conseguiu assim descrever e mostrar toda uma família de mafiosos composta por pessoas que são “de carne e osso”. Homens que transgridem as regras da lei, mas que também têm preocupações com família, amigos e integrantes da máfia. “A linguagem (verbal) sinaliza a identidade cultural” (2002, p. 67). A sentença de Cremilda Medina aponta a importância de um relato jornalístico polissêmico e polifônico. Para que serve e servirá tudo aquilo informado, se na rua, em casa os temas não confluem com a realidade? Pelo contrário, a impotência perante o mundo cresce. A preocupação de Cremilda Medina diz respeito à validade do jornalismo cumprir sua função social perante textos que se limitem a descrições burocráticas da realidade.

A pesquisadora aponta a necessidade de se buscar o cotidiano nos textos jornalísticos. Histórias como a da família Bonanno ganham relevância jornalística ao serem retratadas como algumas das ações humanas presentes no microcosmo familiar que acabam por reverberar em grandes acontecimentos nos Estados Unidos. De certa forma, a ação coletiva da grande reportagem ganha em sedução quando quem a protagoniza são pessoas comuns envoltas na luta do cotidiano. Descobrir a trama das pessoas que não têm voz, recriar as falas e hábitos dos personagens. Uma informação humanizada, vivida e exemplificada na cena cotidiana protagonizada pelos “heróis da aventura contemporânea” (MEDINA, 2002, p. 53).

Bill era um bom pai, rigoroso, mas também atento e cordial, e com exceção da escrivãzinha, não escondia aos filhos nenhuma parte de sua vida, fosse uma pistola ou um jornal com sua fotografia (...). Os dois meninos

mais velhos já aceitavam o fato de ele portar uma arma com a mesma naturalidade com que aceitavam Hopalong Cassidy ou os outros caubóis, detetives ou soldados que viam na televisão. (TALESE, 1972, p. 137).

A entrevista de Talese se abriu às possibilidades múltiplas do cotidiano como essa. Captações complexas, abrangentes, que não esquecem a especificidade do projeto, para buscar a essência da personalidade da pessoa e entregar um texto que reflita diversos aspectos de uma situação em que essa pessoa se encontra.

Paul Thompson, ao se referir à História Oral, diz que a história pode tornar-se mais democrática, especialmente se o projeto focar as raízes históricas de alguma preocupação contemporânea. Ouvir narrativas de vida e conhecer vivências, lutas e significados dos entrevistados. A utilização da história oral fornece imediatamente uma fonte rica e variada para o historiador criativo e o jornalista que se propõe a captar histórias de vida. Por meio da história, as pessoas comuns procuram compreender as revoluções e mudanças por que passam suas próprias vidas (1992).

O paralelo com o jornalismo praticado por Gay Talese é inevitável. O repórter busca na evidência oral para conseguir algo mais penetrante e mais fundamental para a história e para o jornalismo. Enquanto alguns historiadores estudam os atores da história a distância, a caracterização que fazem de suas vidas, opiniões e ações sempre estarão sujeitas a ser uma descrição defeituosa, com projeções da experiência e da imaginação do próprio historiador: uma forma erudita de ficção. A evidência oral, transformando os “objetos” de estudo em “sujeitos”, contribui para uma história que não só é mais rica, mas também mais viva e comovente.

A NARRATIVA AUTORAL

A frase do crítico russo Tzvetan Todorov “Contar é igual a viver” (1979, p. 129) atribui às narrativas o potencial de criar vidas, apresentar realidades verossímeis capazes de levar ao leitor aspectos vitais do universo. Contar histórias e passar experiências aos outros é sinônimo de vida; relatos transmitidos para ajudar as pessoas a se guiar no complexo

real. O teórico Walter Benjamin (1986) entende que o ato de narrar auxilia as pessoas a perpetuarem histórias e vivências.

Benjamin discute a transmissão de saberes através da narração de experiências que auxiliam as pessoas nos pequenos e grandes atos cotidianos. O pensador alemão acredita que a sabedoria deve ser passada de maneira que os mais jovens possam fazer uso do que lhes foi passado e enriquecer a sua realidade a partir da experiência dos mais velhos:

De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; ou de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; ou muitas vezes, como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a filhos e netos (BENJAMIN, 1986, p. 114).

O pensador problematiza o narrador de histórias ao apontar o surgimento de uma “cultura de vidro” (1986, p. 118), em que tudo já está dado, nada mais deixa vestígio. Vivência e experiência deixam traços na narrativa. É raro encontrar alguém que saiba narrar devidamente, pois existe uma dificuldade de intercambiar experiências. As ações da experiência estão em baixa e, segundo o pensador alemão, tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça. Para ele, o jornalismo faz parte dessa morte gradual da “arte de contar histórias”.

Ciro Marcondes Filho encontra em Benjamin a idéia de uma crise da recepção produtiva, pois segundo ele, as pessoas já não conseguem mais reproduzir plenamente o que vivenciaram, perderam a capacidade de verbalizar experiências na medida que um sistema (de comunicação) assumiu a prática do relato. Com isso, “os homens se desabilitaram dessa atividade e neles se atrofiou a capacidade narrativa. E surge uma nova cultura, “uma cultura de delegação da transmissão cultural aos meios técnicos” (1999, p. 5).

A história do contar e do ouvir acompanhou a civilização pelo menos até o advento dos impressos em massa. Com a inovação tecnológica do século 19, a humanidade se viu diante de uma objetivação do relato, de uma despersonalização na narrativa e da subsequente subtração do agente humano no processo de transmissão de saberes. Livros, jornais e revistas tornaram-se os recicladores do conhecimento, que, assim, deixou de lado todos os componentes subjetivos da transmissão, tanto seus

erros e imperfeições quando seu toque individual, particular, humano. Com isso, como relata Benjamin, a capacidade de ouvir atentamente foi se perdendo e perde-se também a comunidade dos que escutam. (MARCONDES FILHO, 2004, p. 2).

O avanço de publicações em massa introduziu nas sociedades do século XIX uma mudança na forma de perceber o mundo, da qual o jornalismo é protagonista, ao trabalhar em esquemas cada vez mais técnicos em detrimento de textos mais elaborados.

O diagnóstico do jornalista Cláudio Tognolli, em *A Sociedade dos Chavões* (2001), ilustra o processo de produção de textos jornalísticos na sociedade pós-moderna. Os chavões da linguagem são uma representação pobre daquilo que poderíamos ter vivido e que poderia ter sido simbolizado de maneira mais rica. No mundo desses chavões, as formas fixas de linguagem são, portanto, de pensamento (2001, p. 21).

Talese busca, com o seu livro e estilo, ir além desse quadro, ao criar uma fluência narrativa capaz de atrair o leitor para um universo novo de significados sobre a organização da Máfia, as motivações da família Bonanno ou mesmo ao escancarar alguns dos vícios estruturais da sociedade americana do pós-guerra e a maneira como os mafiosos eram apenas mais uma das peças dessa engrenagem de crime nos Estados Unidos:

(...) como não havia ninguém que igualasse a capacidade de organização de Al Capone, suas ligações políticas em todo Illinois e suas amizades pessoais com contraventores em todo o país, não havia outra alternativa (1972, p. 208).

Esse trecho evidencia a necessidade da Máfia dar a Capone a chance de chefiar o grupo criminoso, mesmo que ele não gozasse de unanimidade entre os integrantes da organização. Tem-se em outro trecho a descrição pormenorizada de como era a vida dos criminosos:

Os mafiosos, que dormiam até tarde, geralmente se reuniam toda tarde em um clube particular da rua Roebling, onde ficavam tomando café ou jogando cartas. A algumas casas dali ficava uma padaria que era usada como fachada para um negócio de bebidas e quando caía a noite os caminhões da padaria saíam pela cidade entregando massas e pão,

A narrativa jornalística anticonvencional de Gay Talese

uísque e vinho a certos bares e restaurantes. (1972, p. 211).

A perspicácia de Talese permite, além da descrição, a interpretação do tema tratado em seu livro. A partir de sua observação sobre a organização da Máfia, ele caracteriza um dos principais elementos de sustentação da mesma:

(...) disciplina. Disfarces, esconderijos, falsas carteiras de identidade e amigos leais eram importantes, mas o fator essencial era a disciplina pessoal, combinando a capacidade que uma pessoa tinha de modificar sua rotina, ajustar-se à solidão, permanecer alerta sem entrar em pânico, evitar os lugares e as pessoas que houvesse visitado freqüentemente no passado. (1972, p. 54).

Segundo Medina (2003), ao escrever o relato contemporâneo sobre determinado objeto motivador, a maioria das pessoas responde com uma descrição esquematizada e partitiva, permeada de juízos de valor. A mínima parcela se permite a um vñ original que transcende o explícito e o apreensível, segundo os estereótipos mentais. Deve haver um desejo de aperfeiçoamento para a vida, em que os mediadores sociais se desloquem da passividade da técnica para a ação complexa, solidária e inovadora no ato de relação com o outro e com o mundo. O jornalista assume, assim, “o papel de agente cultural” (2003, p. 48).

Ultrapassar os obstáculos impostos e enriquecer a realidade com novos protagonistas. Pesa para o leitor uma narrativa em que ele se identifique com os anônimos e suas histórias de vida. A ação coletiva da grande reportagem ganha em sedução quando quem a protagoniza são pessoas comuns que vivem a luta do cotidiano. “Descobrir a trama dos que não têm voz, recriar os falares, os hábitos dos que passam longe de holofotes da mídia convencional” (MEDINA, 2003, p. 53).

Narrar a realidade e torná-la legível para leigos e especialistas. Dar vida e sentido aos fatos para pessoas desorientadas diante do caos dos acontecimentos. Como destaca Todorov, “a narrativa é igual à vida; a ausência da narrativa, à morte” (1979, p. 128).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção de livros-reportagem podem e devem levar em consideração alguns aspectos já apontados, como a contextualização dos fatos e a narrativa autoral. Elementos que convergem para uma narrativa mais sofisticada e que permite uma leitura mais abrangente das pessoas e dos assuntos retratados.

O advento das novas tecnologias amplia a velocidade e o fluxo das informações. Se as pessoas se acostumaram receber a informação em tempo real, isso, necessariamente, não quer dizer que prescindam de boas histórias, que, ao serem contadas de maneira mais contextualizada, permitem uma aproximação entre emissor e receptor. Essa relação ocorre quando a narrativa é humanizada, desprovida de clichês e estereótipos como a de Gay Talese [2].

Honrados Mafiosos conta muito mais do que somente uma história de uma das famílias da Máfia, pois ao contar a vida da família Bonnano, ele revela a trajetória da organização desde suas origens mais remotas na Sicília até as polêmicas ocorridas até o início da década de 70 do século XX. Retrata ainda a importância da Máfia para a própria história dos Estados Unidos. Ao comentar sobre as dúvidas de Rosalie, nora de Joseph Bonanno, sobre as verdadeiras atividades de seu sogro, já que uma das características da Máfia era a de não transparecer para alguns membros de sua família as suas atividades, ele escreve:

Às vezes ela via sua fotografia no New York Times na mesa do café, uma celebridade sorridente a quem era concedido o mesmo espaço que ao Gen. De Gaulle ou ao presidente da General Motors (TALESE, 1972, p. 238).

A narrativa autoral de Talese incita à leitura. São 512 páginas que contam uma história rica em detalhes, ao mesmo tempo que envolve o leitor, evidência de um texto bem articulado, que consegue ter com precisão necessária a produção de uma reportagem que expõe os traços da realidade constituída pelos fatos objetivos, mas também permeada de aspectos subjetivos inerentes ao ser humano. Prova de que uma captação

bem feita pode resultar em uma rica produção textual.

Ele ainda consegue, justamente pelo tipo de narrativa anticonvencional, desfazer mitos como os de que as ações da Máfia eram somente centradas em grandes aparições, envolvendo mortes e tiroteios - geralmente mostradas pelos filmes e séries de televisão. Vale a pena ler este trecho em que ele evidencia essas idéias:

Quando o cidadão americano médio pensava na Máfia, geralmente imaginava cenas de ação e violência, conspirações espetaculares e projetos milionários, negras limusines derrapando em esquinas, com balas de metralhadoras varrendo as calçadas - essa era a versão de Hollywood, e embora grande parte dela se baseasse na realidade, ela exagerava (...) ignorando (...) uma rotina de espera interminável, tédio, clandestinidade, fumo excessivo, alimentação excessiva, falta de exercício físico, permanência prolongada em salas fechadas na tentativa de sobreviver. (IDEM, 1972, p. 354).

Outro aspecto que a produção de Gay Talese evidencia é a sua capacidade de observação - qualidade intrínseca ao bom profissional -, pois os detalhes não estão presentes somente para criar uma ambientação e permitir que o leitor possa ingressar na atmosfera cênica, mas, sim, para mostrar que houve muita pesquisa investigativa por parte do repórter. Prova de que estética não precisa estar dissociada de ética e muito menos da técnica. Universos que garantem a consistência do resultado produzido.

Ao passar para o leitor inúmeras informações factuais, fruto de extensas pesquisas em todas as dimensões possíveis, como entrevistas, arquivos e observações pontuais, Talese consegue ainda aprofundar esse campo ao buscar construir a dimensão psicológica de suas fontes, como por exemplo na despedida do velho Bonanno e seu filho - condenado, em 1970, a quatro anos de prisão -: “Bill caminhou para a porta, mas parou ao ouvir o pai chorando baixinho às suas costas, dizendo *Dio ti binidici*, Deus te abençoe. *Dio ti binidici*” (IBIDEM, 1972, p. 504). Revela nessa, e em inúmeras outras passagens, as contradições inerentes ao ser humano e a sua existência.

NOTAS

[1] O *Lead*, em jornalismo, é apresentado no primeiro parágrafo de um texto como um resumo da informação. Ele responde algumas questões básicas: quem, o quê, como, onde, quando e por quê? O esquema da pirâmide invertida apresenta os fatos pela ordem de relevância e não pela seqüência cronológica.

[2] Um exemplo brasileiro, motivo de polêmicas, é o livro *Abusado: O Dono do Morro Dona Marta*, de Caco Barcellos (2003). Despido de preconceitos, o jornalista conseguiu produzir o perfil de um famoso traficante carioca, ao mesmo tempo que mostrou o funcionamento de algumas organizações que dominam o tráfico de drogas no Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

BARCELLOS, C. *Abusado: O Dono do Morro Dona Marta*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BENJAMIN, W. “Experiência e a pobreza”. In: *Obras escolhidas III: técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HERSEY, J. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIMA, E. P. *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo*. Campinas: Unicamp, 1995.

_____. *Que é livro-reportagem?* São Paulo: Brasiliense, 1993.

MARCONDES FILHO, C. “Alice no país do vídeo-drome: de como os receptores foram tragados pela interatividade da comunicação eletrônica”. In: *Novos Olhares*, número 4, São Paulo: Edusp, 1999.

MEDINA, C. *Arte de tecer e presente*. São Paulo: Summus, 2003.

_____. *Caminhos do Saber- Plural*. São Paulo: ECA, 1999.

_____. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1995.

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

_____. *Profissão jornalista: responsabilidade social*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

A narrativa jornalística anticonvencional de Gay Talese

MOTTA, L. G. “Violência urbana: jornalismo ou espetáculo?” In: *Observatório da Imprensa*. Disponível em <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/arquivo/inde11122002.htm>> [Acesso em 31.ago.2004].

PIZA, D. *Perfis e entrevistas: escritores, artistas, cientistas*. São Paulo: Contexto, 2004.

RIBEIRO, J. C. *Sempre Alerta*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

TALESE, G. *Honrados Mafiosos*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

_____. *Fama e anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. “O xis da questão”. Entrevista à *Folha de S. Paulo* em 26/12/2005. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=362ASP006>> [Acesso em: 26.dez.2005]

THOMPSON, P. *A voz do passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TOGNOLLI, C. *A sociedade dos chavões*. São Paulo: Escrituras, 2001.

WERNECK, H. “A arte de sujar os sapatos”. In: TALESE, G. *Fama e anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LEITURA CRÍTICA DAS RECENTES VERSÕES DA REDE GLOBO SOBRE A COBERTURA DO 'DIRETAS JÁ'

Márcia FANTINATTI[□]

RESUMO

A Rede Globo de Televisão, preocupada em divulgar a história de suas produções, lançou nos últimos anos - através de seu Projeto Memória Globo - algumas publicações que revisitam, entre outros temas, o período de redemocratização no Brasil. Delas, destacamos o livro *Jornal Nacional - A notícia faz história*, publicado pela Zahar, em 2004. Neste ensaio, apresentamos reflexões a respeito da versão atual da emissora sobre a cobertura jornalística do 'Diretas já' (1984).

Palavras-chave: Sociedade da Informação; Comunicação e Política; Rede Globo.

ABSTRACT

Globo TV Network, willing to publicize the history of its productions, has lately launched, through its Project

[□]Professora da Faculdade de Jornalismo (PUC-Campinas). Jornalista, Doutora em Ciências Sociais (Unicamp) e Mestre em Sociologia (Unicamp). E-mail: marcia_fantinatti@puc-campinas.edu.br

*Memória Globo, some publications that review, among other topics, the period of redemocratization in Brazil. Among them, we highlight the book *Jornal Nacional - A notícia faz história*, published by Zahar, in 2004. In this essay, we present some reflections about the current version of the network about the journalistic covering of 'Diretas já' (1984).*

Key words: *Information Society; Communication and Politics; Globo Network.*

INTRODUÇÃO

Uma pesquisa exploratória que realizamos sobre comunicação e poder no período da redemocratização brasileira, propiciou refletirmos detidamente a respeito do atual discurso da Rede Globo, com particular relevo para o telejornalismo da emissora, no que se refere a polêmicas coberturas jornalísticas por ela realizadas no passado, no campo da política.

Destacando o livro *Jornal Nacional - A notícia faz história*, publicado pela Zahar, em 2004, quando o telejornal completou 35 anos - como obra bibliográfica de referência para nossa análise, nesse ensaio, procuramos destacar especificamente o que localizamos e refletimos a respeito das 'Diretas já' (1983-1984), movimento que reivindicava o fim da ditadura militar e a instauração de eleições diretas para a Presidência da República.

Já se passaram mais de duas décadas, desde a campanha popular em favor da aprovação da Emenda Dante de Oliveira, que ficou conhecida como 'Diretas Já'. Os comícios e passeatas que tomaram as ruas das capitais e grandes cidades brasileiras, em 1984, em torno de atos públicos de protesto aos governos militares, marcaram não apenas a nossa história contemporânea, como imprimiram novas visões e atitudes do público em relação ao telejornalismo.

Em estudo que realizamos recentemente, procuramos demonstrar

os esforços atuais empreendidos pela Rede Globo no sentido de se livrar da imagem de atrelada aos governos militares. Procura, na atualidade, apresentar-se como editorialmente cerceada, mas em função da censura e não de comprometimento ou conivência com o regime autoritário vigente no Brasil de 1964 a 1985. Neste texto, procuramos destacar que, como peça importante dessa ampla estratégia, situa-se o discurso em relação à cobertura do movimento por 'Diretas já' [1].

O impacto - que a atitude omissa que a emissora teve em relação ao movimento - sobre o público de seus telejornais pode ser medido pela reação espontânea, surgida à época, traduzida no slogan: "Fora Rede Globo, o povo não é bobo". A cúpula da Globo demonstra não ignorar esse fato. E na abordagem atual que faz dos episódios que marcaram o período, é explicitada essa consciência das críticas recebidas em relação ao tratamento dado ao 'Diretas já'. Um certo tom de auto-crítica aparecera de modo mais claro e direto na Revista *Época*, uma publicação da Editora Globo:

*Com uma audiência potencial de 157 milhões de brasileiros, atingindo 98,75% dos 5.500 municípios, ou seja, com esse poder, a Globo poderia criar e derrubar presidentes, privilegiar ou ignorar coberturas jornalísticas. Foi justamente contra esse poder que a população saiu às ruas, em 1984, para protestar. 'O povo não é bobo, abaixo a Rede Globo' foi o slogan mais repetido na campanha pelas eleições diretas, que comoveu o país naquele ano, mas não empolgou a rede. A Globo demorou para cobrir os comícios e foi duramente criticada pela omissão. (Revista *Época*, Caderno Especial, Agosto/2003, p. 22-23).*

Tratando especificamente do relatado no livro *Jornal Nacional...*, percebe-se que, como a cobertura do grande comício realizado na Praça da Sé, em 25 de janeiro de 1984, foi a que sintetizou de modo mais contundente a crítica contra a Globo, o fato é retomado, com ênfase e detalhes. Aposta-se na afirmação de que aquele que seria considerado o principal comício pelas 'Diretas já' não foi omitido do público; que uma crítica comumente dirigida à Globo não passaria de uma falsa versão, baseada em mitos:

Naquele dia, o telejornal exibiu reportagem de dois minutos e 17

segundos sobre o tema. Mas a matéria provocou polêmicas. Com o passar dos anos, fatos misturaram-se a mitos até que uma versão falsa ganhasse as páginas de muitos livros sobre o assunto: a Globo teria omitido que o comício era uma manifestação pelas diretas; em vez disso, teria dito que se tratava apenas de uma festa em comemoração aos 430 anos da cidade de São Paulo (Jornal Nacional..., 2004, p. 157).

Pouco antes do lançamento do livro, em artigo publicado em O Globo, em 24 de setembro de 2003, ao elogiar as chamadas comemorativas aos 34 anos do Jornal Nacional, inseridas nos intervalos da programação [2], o diretor executivo de jornalismo da Globo, Ali Kamel, explicitou a utilidade das que relembravam o período das 'Diretas': rebatiam uma das mais graves acusações feitas contra o Jornal Nacional:

(...) não escrevo para elogiar o 'JN'. Escrevo porque, em uma daquelas chamadas, uma pequena imagem do repórter Ernesto Paglia pode ter contribuído para rechaçar de vez uma das mais graves acusações que o 'JN' já sofreu: a de que não cobriu o comício das diretas, na Praça da Sé, em São Paulo. Uma acusação que está, inclusive, em muitos livros. (KAMEL, 2003).

Isolado em relação ao contexto, esse aspecto que é trazido à tona - a matéria sobre o comício da Praça da Sé - expressa uma opção pela simplificação do problema. Minimiza a abrangência das críticas que foram dirigidas à emissora e que, sem dúvida, tiveram nos episódios relativos à cobertura daquele comício um dos pontos mais emblemáticos, mas a eles não se limitavam. É importante relembrar que a repulsa que a Globo causava em alguns segmentos do público estava relacionada à atitude relutante da emissora, que omitia o movimento pelas eleições diretas em seu Jornal Nacional.

Para o que nos interessa destacar, o artigo de Ali Kamel, somado à carta que escreveu logo em seguida, destinada aos que atacaram a sua argumentação em O Globo, torna claro o conjunto de idéias que o livro sobre o Jornal Nacional reúne sobre as 'Diretas'.

Tanto ali quanto no livro sobre o Jornal Nacional, pode-se dizer que, de maneira resumida, encontram-se ao menos três linhas simultâneas

de raciocínio que permeiam a retomada da cobertura das 'Diretas': Uma grande parte dos textos ora produzidos é dedicada a demonstrar que o Jornal Nacional não deixou de cobrir os comícios, o que inclui o mais importante deles, o realizado na Praça da Sé, em 25 de janeiro de 1984. Também transparece o esforço em destacar que a Globo foi criticada injustamente; o motivo real das críticas teria sido a expectativa, dos proponentes do movimento, de que ela apoiasse a campanha a favor das 'Diretas'. Por fim, o contexto de censura aos meios de comunicação, sob o regime militar, é enfaticamente retomado. É sublinhado, no discurso atual, que o telejornalismo da emissora líder de audiência era mais visado. À época dos militares, segundo consta no Dicionário da TV Globo, suas telenovelas teriam ocupado, eventualmente, o lugar do jornalismo na tarefa de criticar a realidade, uma vez que este era fortemente vigiado:

Durante o regime militar, em que o jornalismo da Rede Globo - em alguns casos, mais do que outros veículos de comunicação - era cerceado pela censura, coube à dramaturgia desempenhar a tarefa de retratar e criticar a realidade política e social do país. (Luis Erlanger, Diretor da Central Globo de Comunicação, 'Apresentação'. In: Dicionário da TV Globo, Vol I, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. ix). (grifos nossos)

Também merece atenção um ponto especialmente polêmico, sobre o qual, parece não haver unanimidade: Kamel (2003) opina que a Globo praticou bom jornalismo. No livro, embora essa seja a idéia predominante, há depoimentos que apostam no detalhamento dos problemas, em justificativas para as limitações que o jornalismo teria sofrido, sendo um pouco menos otimistas em relação à qualidade da cobertura que a Globo fez das 'Diretas'.

Detectados esses pontos principais, pusemo-nos a interpretar alguns dos significados dessas afirmações, sem, no entanto, pautarmo-nos por uma preocupação excessivamente esquemática ou um compromisso com a análise delimitada na forma ou na ordem dos itens identificados.

O Jornal Nacional do dia em que foi realizado o grande comício da Sé, de fato, não o omitiu. Mas a chamada da matéria, naquela edição de 25 de janeiro de 1984, confunde o telespectador: "Festa em São Paulo. A

cidade comemorou seus 430 anos com mais de 500 solenidades. A maior foi um comício na praça da Sé.” (Chamada do JN, in: *Jornal Nacional...*, 2004, p. 157).

Passaram pelo comício milhares de pessoas e aquele era um fato de grande relevo jornalístico - tanto pela dimensão numérica quanto política, uma vez que expressava a contestação à continuidade dos militares no poder.

A ‘confusão’ entre o aniversário da capital paulista e o maior comício pelas Diretas não aparece como equívoco no livro. Ao contrário. A narrativa do livro não se resume a amenizar a gravidade desse erro; observa-se a defesa da estratégia adotada, a partir da insistência em que haveria uma relação direta entre o aniversário e o comício:

A chamada da matéria, lida pelo apresentador Marcos Hummel, referia-se ao comício como um dos eventos comemorativos do aniversário da capital paulista. De fato, havia a relação entre a manifestação e o aniversário da cidade. (IDEM, 2004, p. 157).

Ao lado disso, argumenta-se que o conteúdo da edição do *Jornal Nacional* era esclarecedor quanto à natureza do comício: reivindicação de eleições diretas para presidência da República: “... a reportagem de Ernesto Paglia relatou com todas as letras o objetivo político do evento: pedir eleições diretas para presidente da República.” (IBIDEM, p. 157).

Discordamos disso. A forma como foi dada a notícia comprometia a compreensão dos fatos, não se caracterizando nem pela clareza, nem pela imparcialidade. A notícia foi confusa e fragmentada, comprometendo a qualidade da informação sobre a campanha pelas diretas, seja pela ‘falha’ na chamada, seja pela escassez de informações do conjunto da notícia, que o tempo reduzido dedicado ao polêmico assunto, por si, determinara.

O “MOSTRA-ESCONDE”: UM DELICADO DESAFIO?

O jornalista Roberto D’Ávila, em programa que foi ao ar em 28 de dezembro de 2005, pela TV Cultura, entrevistou José Bonifácio de Oliveira Sobrinho que, à época das Diretas, atuava no comando do jornalismo da

Rede Globo. O entrevistado abordou a campanha por eleições diretas de 1984 e confirmou as imposições do momento:

(...) o doutor Roberto não queria que se falasse em Diretas-Já. Eu fui o emissário final do pessoal do jornalismo na conversa com doutor Roberto e ele permitiu que a gente transmitisse aquilo ali dizendo que havia um show pró-Diretas-Já, mas sem a participação de nenhum dos discursantes, quer dizer, a palavra e o que se dizia, estava censurado. (José Bonifácio de Oliveira Sobrinho. In: Agência Estado, 30/12/2005).

Esse curto trecho de entrevista, muito esclarece. Confirma-se a atenção redobrada com o tema das 'Diretas', pela cúpula da emissora. Também se exemplifica mais um episódio de auto-censura, pela Rede Globo [3]. Ao mesmo tempo, fica demonstrado que a diluição do sentido daquele comício era desejada. Note-se: diluição em meio a outro assunto, o que não implicou necessariamente omissão ou negação de uma realidade. O que se pode afirmar é que, mostrando o comício em meio ao clima geral de aniversário da cidade de São Paulo, a edição certamente não favoreceu o esclarecimento da natureza política do evento. A chamada da matéria exaltava a comemoração festiva dos 430 anos da capital paulista, excluindo o comício político; a matéria o inclui, é verdade, mas mencionando-o de modo secundário, superficial e rapidamente, o que é injustificável, dada a sua inegável importância jornalística.

Tivesse a Globo apenas omitido os fatos, talvez pudesse ser aceita com mais facilidade a versão sobre o temor à censura. A gravidade, que revela a manipulação das informações que pudessem dar visibilidade ao 'Diretas já', pela emissora, está na forma previamente concebida de, pela mescla de temas (aniversário + comício), rapidez das imagens e omissão do comício na chamada da respectiva matéria, colaborarem para que as reais dimensões daquela manifestação popular não fossem percebidas pelo telespectador do telejornal.

A edição do Jornal Nacional evitou o slogan 'Diretas já'. Não se trata apenas de uma opção por não apoiar o movimento, mas, sim, de tomar providência para que, deliberadamente, esse fosse descaracterizado. Afinal, o comício não era uma ação isolada: fazia parte de um conjunto de manifestações, configurando-se como movimento em favor de eleições

presidenciais, que tinha na expressão ‘Diretas já’ - o nome pelo qual vinha se popularizando - um conjunto de significados práticos e simbólicos. A edição omite a campanha pelas ‘Diretas’, da qual esse comício era uma das expressões e também colabora para diluir sua especificidade, ao evitar divulgar o nome que a campanha recebera e que o distinguiu: ‘Diretas já’. Assim, a Globo põe em segundo plano aspectos essenciais daquele momento político, mais pela fragmentação do real do que propriamente por omissão em relação aos fatos.

Outro aspecto a ser destacado sobre as versões produzidas pela Globo, sobre os comícios, é que essas têm dado a entender que a emissora refletiu adequadamente a proporção política da campanha pelas diretas. O livro registra que: “...com o crescimento da adesão popular ao movimento pelas diretas, o Jornal Nacional passou a noticiar todas as manifestações de rua.” (Jornal Nacional... - 2004, p. 156).

Afirma-se, como isso, que cobertura jornalística teria crescido conforme o movimento crescia. No entanto, o que diversos críticos apontaram, à época, é que, quando a emissora levou ao ar o citado comício - tomando, como veremos logo adiante, apenas cerca de um minuto de seu telejornal -, muitas grandiosas manifestações já tinham sido realizadas.

Tomemos o exemplo da matéria do comício da Sé, que reproduzimos a seguir, pois através de seu exame é possível verificar o exíguo espaço que foi, de fato, dedicado à manifestação por eleições diretas:

São Paulo, 430 anos, nove milhões de brasileiros vindos de todo o país. A cidade de trabalho. São Paulo fez feriado hoje para comemorar o aniversário. Foi também o aniversário do seu templo mais importante, a catedral da Sé. De manhã, na missa, o cardeal arcebispo dom Paulo Evaristo Arns lembrou o importante papel da catedral da Sé nesses 30 anos em que ela vive no coração da cidade: ‘Nessa igreja se promoveu praticamente a libertação de um povo que quer manifestar-se como povo. Eu acho que isso é fundamental para uma Igreja mãe que é tratada com tanto carinho.’ E junto com a cidade aniversariou também hoje a Universidade de São Paulo. A USP completou 50 anos de existência. A ministra da Educação, Ester de Figueiredo Ferraz, foi à USP hoje. Ela falou da importância da Universidade com suas 33 faculdades e 45 mil alunos e assistiu a uma inesperada manifestação de estudantes e

funcionários. Eles tomaram o anfiteatro com faixas e cartazes e pediram verbas para a educação, eleições diretas para reitor e para presidente da República. Mais à tarde, milhões de pessoas vieram ao Centro de São Paulo para, na praça da Sé, se reunir num comício em que pediam eleições diretas para presidente. Não foi apenas uma manifestação política. Na abertura, música, um frevo do cantor Moraes Moreira. A praça da Sé e todas as ruas vizinhas estão lotadas. No palanque mais de 400 pessoas, deputados, prefeitos e muitos artistas, Cristiane Torloni, Regina Duarte, Irene Ravache, Chico Buarque, Milton Gonçalves, Ester Góes, Bruna Lombardi, Alceu Valença, Fernanda Montenegro, Gilberto Gil. A chuva não afasta o povo. Os oradores se sucedem no palanque e ninguém arreda pé. O radialista Osmar Santos apresenta os oradores. O governador de São Paulo, Franco Montoro, fez o discurso de encerramento: 'Um dos passos na luta da democracia. Houve a anistia, houve a censura, o fim da tortura; mas é preciso conquistar o fundo do poder que é a Presidência da República. (Matéria sobre o comício da Sé. In: Jornal Nacional..., 2004, p. 157) [4].

O que se observa é que a matéria completa - que exemplificaria, supostamente, o bom jornalismo da emissora e, ao mesmo tempo, serviria para rechaçar graves acusações contra ela, para lembrar as palavras de Ali Kamel, - foi ao ar com duração de apenas dois minutos e 17 segundos, mostrando a maior manifestação pelas Diretas diluída em meio à festa dos 430 anos da cidade de São Paulo. Ressalte-se que, desse breve espaço de tempo, apenas cerca de um minuto é efetivamente dedicado ao comício, uma vez que, praticamente metade da fala do repórter, antes de mencioná-lo diretamente, referia-se aos diversos acontecimentos do dia - da importância da Catedral da Sé ao aniversário da Universidade de São Paulo -, condensados num único texto.

Isso indica que até o principal dos comícios* recebeu um tratamento jornalístico indigno, considerada a sua repercussão política. Era essa postura displicente para com o movimento pelas 'Diretas', no seu conjunto, o que era classificado como omissão do jornalismo da Globo. A emissora, que já dera motivos para críticas e desconfiças, pela forma geral como tratava de assuntos que envolvessem contestação aos governos militares ou às classes patronais [5], conferiu tratamento superficial ao que viria ser um dos maiores e mais importantes comícios pelas 'Diretas', num

momento em que já desgastava sua imagem, por ter mantido o ‘Diretas já’ fora do Jornal Nacional, ao longo de vários meses.

Vale registrar que o próprio Roberto Marinho expressou opinião em que ficava clara a existência de reservas ao tema. À época, a direção da emissora temia colaborar indiretamente com a mobilização por ‘Diretas já’. Por essa razão, passou meses registrando - quando muito -, apenas nos telejornais locais, os comícios que reuniam milhares de pessoas. Segundo depoimento, dado em 1984, pelo proprietário Globo, os comícios que se espalhavam pelo país não deveriam ser noticiados em rede nacional. Ele declarou à Revista Veja, àquela época, os motivos dessa espécie de censura prévia adotada pela emissora:

Achamos que os comícios pró-diretas poderiam representar um fator de inquietação nacional e, por isso, realizamos num primeiro momento apenas reportagens regionais. (Veja, 5/7/1984, apud Jornal Nacional..., 2004, p. 156).

Por fim, a Globo levou o referido movimento ao ar para todo o país, é verdade. Mas apenas quando isso já não podia mais ser escondido. Ou, no eufemismo de Roberto Marinho, quando: “... a paixão popular foi tamanha que resolvemos tratar o assunto em rede nacional.” (Jornal Nacional..., IDEM, IBIDEM).

Essa atitude, que pode ser interpretada como uma espécie de “adesismo” - reflexo, talvez, do temor à perda irreversível da credibilidade junto ao público - aparece convertida em uma qualidade a mais, nas palavras de Armando Nogueira:

As passeatas, as manifestações, aquilo acabou se transformando em uma avalanche. E a Rede Globo, com o instinto de sobrevivência que sempre teve seu patrono, Roberto Marinho, não poderia ficar insensível a isto, embora estivesse duramente pressionada pelo Palácio do Planalto (...). (Armando Nogueira, diretor da Central Globo de Jornalismo, in: Jornal Nacional... 2004, p. 168).

A despeito do ar positivo conferido à mudança de postura da Globo, que deixou, aos poucos, de esconder os comícios de seu Jornal Nacional, compreende-se que havia uma preocupação expressa com o destaque a

ser dado ao movimento. Daí se demonstram, a um só tempo: auto-censura e conservadorismo político da direção da empresa de comunicação. É no reflexo que esse ponto de vista teria sobre as formas de edição que se esclarece o descontentamento em relação às coberturas da Globo: abertamente cerceador da opinião, já que, impositivamente, evitava dar voz ao “outro lado” - abrindo mão de prática necessária ao jornalismo que se pretende imparcial - no que se referia aos rumos que o processo sucessório deveria seguir.

Kamel (2003) mostra-se convicto de que os que assistiam ao Jornal Nacional, “Como sempre, estavam bem informados”. Sustenta sua convicção declarando que: “Desde o momento em que Dante de Oliveira protocolou sua emenda na Câmara dos Deputados, em março de 1983, a Globo cobriu todos os passos da luta pelas diretas.” (KAMEL, 2003).

As generalizações comportam o risco da imprecisão. Assim, o uso da expressão “todos” para se referir aos passos da luta pelas diretas que teriam sido focados pela Rede Globo, enseja a pergunta: e quanto aos passos dados na luta por diretas, por assim dizer, pelos “pés do povo”? Da análise que nos foi possível fazer sobre a cobertura jornalística do tema, percebe-se que o interesse da Globo por acompanhar tais passos era menor, se comparado aos que nela despertavam a movimentação de certos representantes políticos, notáveis pela constante presença na chamada “vida pública”, independentemente do quão radical tivessem sido as mudanças políticas, ao longo das décadas, ou as suas andanças por entre as siglas partidárias. Alguns desses, de fato, sempre estiveram à mostra na tela do Jornal Nacional, antes, durante e após o regime militar. De acordo com nossa leitura, a Globo não evitava o tema das eleições diretas. Do próprio livro se extraem exemplos de que o assunto aparecia, porém, sempre na fala dos representantes políticos de partidos situacionistas ou de oposição moderada. Ela levava ao ar o aspecto da política que convém aos conservadores: os políticos tradicionais, seja da Arena ou do PMDB, apareciam na tela da emissora, em seu telejornal, para declarar suas opiniões sobre qual deveria ser o formato da eleição presidencial para o sucessor de João Batista Figueiredo. Em 15 de outubro de 1983, a propósito de um encontro de governadores do PMDB que se realizava, o Jornal Nacional abriu espaço para o tema das eleições,

dando voz aos políticos e com destaque para Franco Montoro, então governador de São Paulo e um dos líderes do movimento por 'Diretas', que não era simpático à idéia de uma candidatura única, de consenso, que se disseminava entre os setores mais conservadores de seu partido e que consistiria em escolher um nome que agregasse tanto a Arena quanto o PMDB:

Eu fui muito claro. Eu acho que nós não devemos enfraquecer a luta pelas eleições diretas aventando outras hipóteses. Qualquer outra hipótese enfraquece. Eu acho que há tudo para que o Brasil retome agora aquilo que foi a regra normal da escolha dos nossos presidente. (Franco Montoro, em edição do Jornal Nacional, 15/10/1983, in: Jornal Nacional... 2004, p. 155).

Em matérias que nunca duravam mais que dois minutos, o Jornal Nacional mostrava os líderes peemedebistas que defendiam as diretas. Mas, além do reduzido tempo dedicado ao assunto, nota-se que o foco para a abordagem era o empenho dos setores mais conservadores dos partidos, pela candidatura única e eleições indiretas. Em 28 de dezembro de 1983, o Jornal Nacional dá voz a Ulysses Guimarães, do PMDB, que se posiciona: "Eu entendo que qualquer candidatura, sendo indireta, tem um vício insanável. Eu condeno é o processo, eu condeno o sistema, seja quem for o candidato." (Ulysses Guimarães, em edição do Jornal Nacional, 28/12/1983, in: IDEM, IBIDEM, p. 156).

Um outro exemplo de que o assunto eleições diretas não era evitado nem pela Globo e nem pelos militares é a declaração do próprio Figueiredo, ao Jornal Nacional, em 16 de novembro de 1983, de que seria favorável à aprovação de uma emenda restabelecendo eleições diretas para presidente: "Se dependesse do meu voto, aprovaria. Só que o meu partido não abre mão do direito de escolher o futuro presidente." (João Batista Figueiredo, em edição do Jornal Nacional, 16/11/1983, in: IDEM, IBIDEM, p. 155).

Parece-nos, então, que o movimento de massas é o que deveria ser solenemente ignorado. Isso revela o caráter elitista, marcante na filosofia da Globo. Quando os políticos tradicionais abraçam o caminho popular, indo se juntar ao sindicalismo (que ganhara fôlego com a criação do

Partido dos Trabalhadores e da Central Única dos Trabalhadores) e ao movimento estudantil (a UNE - União Nacional dos Estudantes e a Ubes - União Brasileira de Estudantes Secundaristas, recém-reorganizadas) para levar milhares às ruas para pedir eleições diretas, há um ingrediente novo, temido pelos que possuem uma visão conservadora em relação ao poder. É a entrada coletiva e organizada de segmentos das classes populares e a indignação - agora incontida - das classes médias, na 'briga' pelo fim da ditadura e sua ameaça ao formato preestabelecido pelas elites, o que faz da campanha pelas 'Diretas' um tema indigesto aos conservadores. Não é tanto o seu anseio (eleger o próximo presidente), o que provoca a indignação das elites - e dos proprietários de veículos de comunicação a elas alinhados -, mas o caráter que essa reivindicação adquiriu: massivo e popular.

Por todos os aspectos até aqui relacionados, a hipótese que menos se sustenta é a de que a Globo fez bom jornalismo, exaltada na fala de Ali Kamel. Essa opinião não é unânime, o que se percebe a partir de outras nuances presentes no discurso oficial, mas é a que prevalece, uma vez que nenhum passo da emissora, no que se refere às 'Diretas', foi considerado equivocado. E que os episódios flagrantemente marcados pela opinião política de Roberto Marinho e que denotam auto-censura são mesclados, sutilmente, às supostas ou efetivas ações da censura, pelos depoimentos e também na narrativa que os acompanha.

Talvez fosse mais autêntico expor os fatos dentro de um outro campo: abriu-se mão de fazer o bom jornalismo - que consistiria em levar ao público matérias que se pautassem pela imparcialidade, ouvindo os setores diretamente envolvidos, dedicando às edições tempo suficiente para que o tema político mais relevante do momento não ficasse espremido em nossa programação dedicada ao jornalismo - pois, afinal, estava-se diante de uma censura feroz.

Nos momentos em que a argumentação ganha essa linha, é quando se torna aparentemente mais convincente. Exemplifica-o, o depoimento a seguir: "Se as diretas fossem hoje (claro), é óbvio que teriam 45 minutos de Jornal Nacional. A pergunta é: lá, naquela circunstância, isso poderia ser feito? Que consequência teria?" (Antônio Brito, editor regional de Brasília da Globo, à época, in: Jornal Nacional... 2004, p. 169).

Mas o raciocínio predominante segue uma linha autoconfiante e certa soberba. Em alguns depoimentos, verifica-se o esforço em demonstrar que a Globo não apenas não cometeu erros, como prestou relevante serviço às ‘Diretas’ - o que pode ser interpretado como arrogância -, segundo ilustramos com o trecho a seguir:

*Dr. Ulysses Guimarães me dizia (...) que a Globo tinha dado uma repercussão na campanha das diretas que ele jamais poderia imaginar que tivesse. (...) a **Globo transformou aquilo num negócio espetacular no Brasil inteiro**. Isso, as pessoas não creditam à TV Globo. Por despeito não reconhecem. Porque a Globo foi o principal instrumento político daquela época. É evidente que a ordem do Dr. Roberto era para cobrir com cuidado. Mas isso não significava nenhuma ordem de conteúdo. Ele só não queria que a Globo fosse instrumento de meia dúzia de pessoas. (Alberico de Souza Cruz, diretor de telejornais da Globo, à época, in: IDEM, IBIDEM, p. 168). (os grifos são nossos).*

A opinião que se sobressai, no final do parágrafo destacado, também aparece em outros depoimentos, com maior ou menor clareza, mas cujo objetivo parece ser o de indicar que a Globo se precavia em relação às ‘Diretas’ porque não desejava ser usada como veículo de propaganda. Uma idéia associada a esse mesmo raciocínio dá conta de que a parcela do público (que apoiava as diretas) se indignava com o Jornal Nacional, pois desejava ver a Globo ‘vibrar’ com o movimento. Ali Kamel, em seu artigo que, conforme afirmamos, foi publicado pouco antes do livro, já sugeria algo nessa direção:

*A minha tese é que não há má-fé por parte de quem difunde a acusação de que a Globo não cobriu o comício de São Paulo. Eu sou fortemente inclinado a supor que a Globo é tão querida, e tão reconhecidamente competente, que **muitos não a perdoaram por não ter feito uma campanha pelas diretas, no estilo das que faz em época de Copa do Mundo**.(...). (KAMEL, 2003). (os grifos são nossos).*

Causa-nos perplexidade que o diretor de uma empresa que produz jornalismo, a qualquer pretexto, confunda a noção de ‘torcida’ com a necessidade de dedicar espaço aos temas, opiniões e tendências que interessam ao público. Que sustente essa concepção - que implica

Leitura crítica das recentes versões da Rede Globo sobre...

parcialidade e adesão - parece-nos um contra censo, pois evidencia a noção de que as escolhas políticas se equivalem à paixão que um time de futebol pode despertar; equiparam-se à exaltação das emoções; podem ser movidas pela repetição de gestos ensaiados e norteadas pelos ares ufanistas. O jornalismo - e particularmente a editoria política - talvez tenham um papel mais simples: o de propiciar ao público espaço para o debate democrático, para suscitar a reflexão.

Dentre os argumentos aparentemente convincentes, destaca-se a afirmação segundo a qual o que se esperava da Rede Globo, em relação às 'Diretas', era o seu apoio editorial; e daí se deduz que o jornalismo da emissora teria sido criticado em função de ter frustrado tais expectativas. De acordo com o livro:

Mesmo quando a Globo passou a noticiar os comícios nacionalmente, a irritação permaneceu grande. Porque, embora não tenha mais deixado de mostrar em rede os principais comícios posteriores ao da Sé, a emissora manteve ainda, por algum tempo, o padrão de noticiá-los em matérias de até três minutos, quando o anseio era que a Globo endossasse editorialmente a campanha. (Jornal Nacional...2004, p. 158). (os grifos são nossos).

O que chama atenção é que, no intuito de fazer parecer que foi a imparcialidade a marca da cobertura jornalística sobre as 'Diretas', essa linha de pensamento fornece indícios para que se conclua exatamente o contrário, ou seja, para que se confirme que a Globo manteve postura parcial. Em outras palavras, ao registrar que a Globo não endossava ou que não torcia pelas 'Diretas', o discurso atual apenas contribui para confirmar que, sempre que os proprietários da emissora não concordam com uma opinião, ela simplesmente não terá o devido destaque no Jornal Nacional. Declara-se o óbvio: como a cúpula da emissora não concordava com as 'Diretas já', não as endossava, o Jornal Nacional dedicava-lhes, no máximo, três minutos. Assim, a inversão da ordem da frase do livro, aqui reproduzida, é suficiente para desvendar a armadilha retórica - que consiste em tentar exibir imparcialidade, mas, no entanto, acaba recorrendo a um exemplo de práticas jornalísticas que confirma exatamente o caráter parcial das edições.

Outro aspecto permite enxergar que não endossar as diretas não significava imparcialidade, mas o seu contrário. Toda referência àquele momento histórico obriga a lembrar que havia dois caminhos antagônicos, ambos apontando, supostamente, na direção da abertura política: (a) a abertura ampla, geral e irrestrita, representada pela multidão que se aglomerava nas ruas para pedir diretas versus (b) a abertura lenta, gradual e segura, preferida pelos militares. Se o Jornal Nacional levava ao ar as movimentações políticas dos defensores de uma candidatura única, de consenso, ou simplesmente favoráveis a um processo sucessório indireto, precisaria - recorrendo a uma elementar regra jornalística - dedicar espaço ao movimento que lhe era oposto: aquele pelas eleições diretas. Nunca é demais reiterar que a neutralidade, conceito válido para a Química, não se aplica nem ao jornalismo, nem à política. Se a Globo incluía o tema da sucessão em seu principal telejornal e não oferecia espaço igual aos pólos que se antagonizavam, na principal luta política que se desenvolvia naquele momento, prestava apoio a uma das partes envolvidas, na medida em que desfavorecesse o aparecimento da outra, nas matérias de seu telejornal.

Por fim, a partir da versão oficial, admite-se, hoje, que a Globo não apoiava as 'Diretas'; a partir daí se deduz e se confirma percepção antiga e óbvia: ela preferia as eleições indiretas e sempre apoiou os governos militares - até mesmo naquele que representou o seu período final, em que se revelava débil, desgastado - acreditando e colaborando para que o ritmo da abertura fosse lento. Um dos depoimentos registrados no livro é emblemático. Seu autor está convicto de que a abertura política em direção à reconquista da democracia deveria seguir os rumos e ritmos preconizados pelos governos militares, ou seja, pelos próprios responsáveis pela sua supressão:

A TV Globo realizou um trabalho fundamental para a preservação daquilo que nós havíamos avançado em termos democráticos, aquilo que o presidente Figueiredo havia avançado em termos de democracia naquele conceito de Geisel - lenta, gradual e segura. O crítico que vê o negócio 'O povo não é bobo, abaixo a Rede Globo', acha que a TV Globo escondeu as diretas. Isso tudo é mesquinha completa, não tem a menor importância diante da grandeza maior que foi a sabedoria do

Leitura crítica das recentes versões da Rede Globo sobre...

Dr. Roberto (...). (Pedro Rogério, repórter da cobertura em Brasília. In: IDEM, IBIDEM, p. 171) (os grifos são nossos).

A justificativa para a timidez na cobertura das ‘Diretas já’ vem escorada no poder de influência da emissora de televisão:

*Havia um cuidado muito grande em relação às diretas. A emissora parecia ter uma dificuldade editorial com o assunto. Possivelmente **uma preocupação com o calibre da nossa cobertura** que às vezes, **além de constatar o que acontece, pode alterar a realidade.** (Ernesto Paglia, repórter da cobertura em São Paulo. In: IDEM, IBIDEM, p. 169) (os grifos são nossos).*

Essa timidez aparece como qualidade, em outros trechos do livro, como sinônimo de prudência, senso de equilíbrio ou maturidade, mas reafirma, uma vez mais, o conservadorismo político, que prevalecia na cúpula da empresa de comunicação e permeava as mais importantes decisões. O “avanço em termos democráticos” supostamente proporcionados pelos Generais Geisel e Figueiredo pareciam “de bom tamanho”, à época, somente para as elites, para as classes altas, que nada perdiam ou que muito ganhavam, com a permanência dos militares no poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A versão oficial vem de vários lugares e por diferentes depoentes, mas sempre em grande sintonia. Parte de seu poder de convencimento está na acertada aposta de explorar o tema da censura aos meios de comunicação de massa, efetivamente presente ao longo dos “anos de chumbo”. Ao colocar em primeiro plano o papel da censura - um mal, uma nódoa, uma prática inadmissível - a Globo se coloca num terreno ideologicamente confortável perante o julgamento do público.

Para quem vivenciou ou se dedica ao estudo do período, desfazem-se as expectativas de que haveria o reconhecimento dos equívocos cometidos pela emissora.

Ao abrir mão de uma reflexão auto-crítica, a emissora perde a oportunidade de fazer uma espécie de acerto de contas com o passado, no que se refere às falhas cometidas por seu jornalismo na cobertura das 'Diretas já', expondo-se ainda mais ao descrédito a respeito desse assunto. Porém, ela acumula ao menos uma vantagem: o seu papel na formação da opinião pública ao longo dos governos militares e na fase de redemocratização é contado num momento que lhe favorece: duas décadas depois do fim da ditadura, parte do público leitor das publicações do Projeto Memória, das Organizações Globo, talvez seja caracterizado como alheio aos fatos que marcaram aqueles processos políticos [6]. Além disso, a argumentação é consistente e, isolada de outras informações e reflexões, pode levar a uma interpretação histórica distorcida. Reitera-se, assim, a justificativa para a continuidade dos estudos e polêmicas sobre as 'Diretas já': um tema ainda longe do consenso.

NOTAS

[1] Dedicamo-nos ao exame dessa particularidade do discurso atual da emissora; detectamos um conjunto articulado de argumentos que procuram difundir uma imagem de independência editorial da Globo em relação aos governos, sobretudo os do período militar (FANTINATTI, 2005).

[2] Algumas chamadas traziam imagens de 1984, do Jornal Nacional, em que os apresentadores do telejornal anunciavam notícias sobre os comícios.

[3] Conti (1999) já apontara a dificuldade enfrentada pela Rede Globo naquele momento, em que outras emissoras passavam a exibir os comícios pelas Diretas. Sobre o comício da Sé, ele permite vislumbrar o que teria sido uma operação de bastidores e permite verificar a recorrência à auto-censura: "(...) Com a Bandeirantes e a Manchete dando flashes ao vivo e dedicando a maior parte de seus noticiários à manifestação na Sé, Boni imaginou uma maneira de mencioná-la, ao mesmo tempo que cumpria a ordem de não noticiá-la. Numa reunião na sala de Armando Nogueira, determinou que uma repórter falasse da Praça da Sé, em menos de vinte segundos, que ali estava sendo comemorado com um show o aniversário de São Paulo." (CONTI, 1999, p. 37-38).

[4] Os grifos são nossos, para conferir destaque aos trechos que se referem diretamente ao comício pelas Diretas.

[5] A manipulação, pela emissora, de fatos ou eventos politicamente incômodos para as elites, deixava parcelas do público cada vez mais indignadas. Simões (2003) menciona a Rede Globo como a emissora de televisão mais envolvida com a filtragem de eventos ligados à greve dos metalúrgicos do ABC paulista, em 1978, indicando que sua "...cobertura se mostrou favorável ao patronato, obrigando os repórteres a esconderem o

Leitura crítica das recentes versões da Rede Globo sobre...

logotipo da emissora sob risco de sofrerem agressões nas ruas” (SIMÕES, 2003, p. 85); indignação pela forma dela mostrar o movimento grevista.

[6] Leve-se em conta que, talvez, estejamos diante tanto do desconhecimento quase completo sobre o tema, pela maioria dos jovens que hoje possuem entre 18 a 22 anos (e que seriam a geração que se prepara ou já se gradua em jornalismo, por exemplo), quanto pelo esquecimento, por grande parte dos que vivenciaram aquele período.

REFERÊNCIAS

CONTI, M. S. *Notícias do Planalto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Dicionário da TV Globo. Vol I, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

FANTINATTI, M. M. C. M. “Comunicação de Massa e poder político: O atual discurso da Rede Globo revelando seu empenho por uma nova imagem”. In: BEZZON, L. (org.) *Comunicação, Política e Sociedade*. Campinas: ed. Alínea, 2005.

Jornal Nacional - A Notícia faz história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

KAMEL, A. “A Globo não fez campanha; fez bom jornalismo”. In: *O Globo*, 24. setembro. 2003.

Memória de Roberto Marinho. In: *Revista Época*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, Agosto. 2003.

OLIVEIRA SOBRINHO, J. B. de. “Caso Diretas já foi ‘censura dupla’, diz Boni”. In: *Agência Estado*, 30/12/2005.

SIMÕES, I. “Nunca fui santa”. In: BUCCI, E. (org.). *A TV aos 50 anos - criticando a televisão brasileira no seu cinquentenário*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2003.

Institutions interested in exchange of publications are requested to adress to * Las instituciones interessadas en el cambio de publicaciones son invitadas a dirigirse a * Les institutions que désirent établir un échange de publications sont priées de s'adresser à * Le Instituzioni che vogliono ricevere questa pubblicazione in forma di cambio fare La richiesta:

COMUNICARTE

Campus I Rodovia D. Pedro I, km 136 Parque das Universidades
CEP 13086-900 Caixa Postal (Mail Box) 317 CEP 13012-970
Telefone: (0XX19) 3756-7164 / Fax:: 3756-7191
Site: www.puc-campinas.edu.br
E-mais: clc.comunicarte@puc-campinas.edu.br
Campinas SP Brasil

TIRAGEM: 1000 exemplares

NESTA EDIÇÃO:

- **TIPOGRAFIA: DA PRENSA DE GUTENBERG À INTERNET**
- **INTERFACES DIGITAIS: DESIGN? ONDE?**
- **O JORNALISTA E SUAS REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS**
- **A NARRATIVA JORNALÍSTICA ANTICONVENCIONAL DE GAY TALESE**
- **LEITURA CRÍTICA DAS RECENTES VERSÕES DA REDE GLOBO SOBRE A COBERTURA DO 'DIRETAS JÁ'**