

SOBRE O CARÁTER HISTÓRICO DOS EFEITOS DE REALIDADE NO JORNALISMO

ON HISTORICAL STATUS OF REALITY EFFECTS IN JOURNALISM

Eliza Casadei¹

RESUMO:

Posto que a reportagem está submetida a determinadas formas pré-codificadas de narração, de modo que o discurso jornalístico reconhecido está sujeito a um determinado e padronizado modo de narrar os acontecimentos, neste artigo, buscaremos discutir justamente o caráter histórico dos efeitos de realidade engendrados narrativamente pelas estórias jornalísticas. Ao longo do tempo, embora a utilização dos efeitos de realidade sejam uma constante na narrativa jornalística, as técnicas narrativas que abrigam esses mesmos efeitos mudaram. Em diferentes épocas históricas, diferentes códigos de narração assumiram o papel de tornar o relato jornalístico mais crível. Como material de análise, mostraremos determinadas técnicas narrativas vinculadas aos efeitos de realidade utilizadas por revistas como a *Revista da Semana* (1900-1958), *O Cruzeiro* (1928-1975) e *Manchete* (1952-2000). Cada uma delas utilizou determinadas técnicas de narração que foram abandonadas em períodos seguintes e que mostram o caráter histórico dos efeitos de realidade construídos linguisticamente no jornalismo.

PALAVRAS-CHAVE:

Reportagem; efeitos de realidade; história.

ABSTRACT:

Since journalistic report is subject to certain pre-coded forms of narration, so that the recognized journalistic discourse is subject to a specific and standardized way of narrating the events, in this article, we will discuss the historical status of reality effects engendered narratively by news stories. Over time, although the use of reality effects is constant in news, the narrative techniques that harbor these effects have changed. In different historical periods, different narration codes had assumed the role of making

1 Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e professora da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (FAAC-UNESP). Mestre em Ciências da Comunicação e bacharel em jornalismo pela ECA-USP. elizacasadei@yahoo.com.br. SÃO PAULO, Brasil.

the journalistic stories more credible. As material of analysis, we will show certain narrative techniques linked to reality effects used by magazines such as *Revista da Semana* (1900-1958), *O Cruzeiro* (1928-1975) and *Manchete* (1952-2000). Each one of these used certain storytelling techniques that have been abandoned in subsequent periods and that show the historical status of reality effects linguistically constructed in journalism.

KEYWORDS:

Reportage; reality effects; history.

Diversos autores apontam para o fato de que a reportagem está submetida a determinadas formas pré-codificadas de narração, de modo que o discurso jornalístico reconhecido está sujeito a um determinado e padronizado modo de narrar os acontecimentos que legitimam as regras que produzem determinados efeitos de verdade. Como coloca Resende (2005) aos jornalistas “são ‘oferecidos’ condicionantes que regulam e delimitam o seu campo de atuação”, independentemente do estilo pessoal de escrita de cada jornalista individualmente. É, alias, esse jeito padronizado de *narrar de modo jornalístico* que acaba por delimitar os elementos narrativos que devem estar presentes para que consideremos o texto uma reportagem.

Embora a reportagem jornalística se apresente ao leitor como um mero relato universal e genérico de um mundo exterior, ela não é senão o efeito de uma *técnica* bastante específica de narração, um modo de mobilização de um conjunto de pressupostos que não tem uma origem específica no corpo de um autor, mas sim, nos pressupostos compartilhados por um grupo profissional acerca do que significa contar uma boa estória (ou uma estória propriamente jornalística).

É esse gesto de separação do discurso não especializado, aliás, que credencia o jornalismo a dizer algo em nome de uma suposta realidade. É justamente por estar credenciado por seus critérios próprios de verificabilidade e seus procedimentos técnicos de apuração e de escrita que o jornalismo é autorizado (imaginariamente) a falar em nome de um real.

Os efeitos de realidade no jornalismo, sob essa perspectiva, podem ser tomados, portanto, também como *técnicas* narrativas pertencentes à prática jornalística.

Em nível narrativo, a implicação mais radical desse processo é justamente a questão de que os efeitos de referencialidade não são senão, efeito dados *na* e *pela* linguagem ou, em outros termos, da noção de que a realidade produzida em um texto não é senão um efeito produzido pelos códigos padrões de narração utilizados e socialmente reconhecidos.

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

Na qualidade de um acordo que se desdobra sobre si mesmo e está sujeito a constantes renegociações, trata-se de uma construção languageira em constante movimentação, de forma que os próprios termos que definem uma reportagem (o seu conjunto de códigos padrões de narração articulados) mudam de tempos em tempos.

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

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

Neste artigo, buscaremos discutir justamente o caráter histórico dos efeitos de realidade engendrados pelas narrativas jornalísticas. Ao longo do tempo, embora a utilização dos efeitos de realidade sejam uma constante na narrativa jornalística, as técnicas narrativas que abrigam esses mesmos efeitos mudaram. Em diferentes épocas históricas, diferentes códigos de narração assumiram o papel de tornar o relato jornalístico mais crível.

Como material de análise, mostraremos determinadas técnicas narrativas vinculadas aos efeitos de realidade utilizadas por revistas como a *Revista da Semana* (1900-1958), *O Cruzeiro* (1928-1975) e *Manchete* (1952-2000). Cada uma delas utilizou determinadas

técnicas de narração que foram abandonadas em períodos seguintes e que mostram o caráter histórico dos efeitos de realidade construídos linguisticamente no jornalismo¹.

Se, como nos lembra Roland Barthes (2004, p. 22), “o real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (BARTHES, 2004, p. 22), nós não podemos nos esquecer de que essa é uma questão que se torna ainda mais urgente quando se trata da atividade jornalística - enquanto um modo de representação que está ancorado justamente na obsessão por um real que se projeta, ao mesmo tempo, como matéria-prima impossível e como objeto de desejo que não cessa de emergir.

O EFEITO DE REALIDADE COMO CONSTRUÇÃO LINGUÍSTICA

A problemática das estetizações relacionadas à produção de um efeito de real - entendido enquanto efeito discursivo que se constrói a partir de um conjunto de códigos de narração compartilhados socialmente - é uma questão que é trabalhada por Barthes desde seus anos de filiação à análise estrutural da narrativa. Já nessa época, o autor afirmava que “a função da narrativa não é a de ‘representar’” em absoluto, mas sim, a de “constituir um espetáculo” e, a partir dessa perspectiva, a realidade de uma sequência narrativa “não está na constituição ‘natural’ das ações que a compõem, mas na lógica que se aí expõe, que aí se arrisca e eu aí satisfaz”. E, assim, portanto, “a narrativa não faz ver, não imita” (BARTHES, 1976, p. 59-60).

Toda a questão da referencialidade, portanto, se posta sob esse quadro de análise, deve ser repensada a partir do pressuposto de que “‘o que se passa’ na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; ‘o que acontece’ é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada” (BARTHES, 1976, p. 60).

O que está desenhado nessa perspectiva é justamente a ideia de que a narrativa não é capaz, em si, de estabelecer qualquer laço com a referencialidade, mas tão somente pode filiar-se a uma urdidura de efeitos de real conjugados que passam a impressão de dizer o real, não obstante, esses estejam apenas cerrados no próprio jogo da linguagem.

A narrativa realista, tomada sob essa perspectiva, é uma partilha do sensível altamente codificada, que se estrutura em torno de uma série de efeitos de referencialidade.

Ao tratar dessa questão, Phillipe Sollers (1982, p. 72) chega a colocar o realismo como um “preconceito que consiste em acreditar que uma escritura deve exprimir alguma coisa que não é dada nesta escritura”. Para esse autor, a expressão de algo exterior à narrativa “só pode se dar sobre convenções prévias, sendo a própria noção de realidade uma convenção e um conformismo, uma espécie de contrato tácito entre o indivíduo e seu grupo social”.

Essa interpretação que vincula o realismo a um determinado conjunto de códigos socialmente compartilhados pode ser creditado ao texto basilar de Jakobson, “Do realismo artístico”, que influenciou a própria leitura estruturalista e pós-estruturalista sobre esse assunto. Ao definir o realismo como todo conjunto de discursos que tem como objetivo reproduzir a realidade com a maior fidelidade possível e que aspira a um máximo de verossimilhança (desvinculado, portanto, meramente da escola artística do realismo), Jakobson irá mostrar como diferentes correntes artísticas, com postulados estéticos um tanto diversos, tentaram outorgar a si próprias uma fidelidade insistente com a realidade, colocando essa temática como um dos pressupostos de seus respectivos programas e manifestos. No processo posto por Jakobson, está em jogo mesmo certa disputa, entre esses diferentes grupos, para a determinação dos procedimentos estéticos que seriam considerados mais “legítimos” para representar uma arte realista.

Do mesmo modo que a pintura utiliza determinados procedimentos estéticos padrões como forma de estimular no espectador uma vinculação entre a figuração imagética e uma correspondência ilusória com a realidade - dos quais se podem destacar a projeção do espaço em três dimensões, certo trato no uso da cor, a escolha dos objetos representados e um modo de simplificação do objeto reproduzido - e isso se configura como uma linguagem pictórica convencional, seria possível encontrar correspondências dessa convencionalidade no uso da própria língua e em determinados elementos e processos narrativos - convencionalidades estas conjugadas a determinados efeitos de realidade.

Mais do que isso: o realismo, na pintura, contudo, também se configuraria justamente a partir de uma constante deformação desses esquemas figurativos já assentados, de forma que “Kramskoi, um dos fundadores da escola realista da pintura russa relata em suas memórias que tratou de deformar ao máximo a composição acadêmica e que essa ‘desordem’ foi motivada por uma aproximação à realidade” (JAKOBSON, 1971, p. 163). O mesmo seria possível dizer acerca da literatura.

Se tomados sob a perspectiva dos procedimentos estéticos convencionalizados em literatura para dar a ver as coisas, é possível entrever que estruturas linguísticas que se desvinculam de um uso meramente referencial da palavra funcionam como poderosos mecanismos agenciadores de certo efeito de real. As figuras de linguagem, por exemplo, “tornam mais sensível um objeto e, assim, nos ajudam a vê-lo”, aumentando, inversamente ao que poderia ser esperado, o grau de referencialidade (se assim se pode dizê-lo) de um relato. O realismo, portanto, é uma convenção - e uma convenção que nem sempre se articula pelos mecanismos mais óbvios, mas também como efeito de uma deformação performática da linguagem.

O problema central que ronda essa noção, contudo, está relacionado ao fato de que diferentes correntes artísticas terão concepções muito distintas sobre o que significa “aproximar-se da realidade”, sobre quais são os procedimentos estéticos mais adequados a uma determinada acomodação a um compromisso de “dizer algo do real”.

Os adeptos à nova escola consideram os traços inessenciais como uma característica mais realista do que aquela que usava a tradição estabelecida. Outros, os mais conservadores, continuam modelando a sua percepção segundo os cânones antigos e, por isso, sentem a deformação utilizada pela nova escola como uma negação à verossimilhança, como um desvio do realismo. Continuam cuidando dos antigos cânones como os únicos que são realistas (JAKOBSON, 1971, p. 166).

E a partir desse ponto de vista que se pode dizer que as realizações artísticas mais realistas são aquelas vinculadas “*ao meu próprio costume (a tradição a qual pertença)*”, de forma que “*o único realismo autêntico é aquele em cujo espírito eu me eduquei*” (JAKOBSON, 1971, p. 167).

É nesse sentido que um autor como Dostoievsky poderia afirmar que: “eu sou um realista, mas em um sentido superior desta palavra”, na medida em que diversas correntes literárias tentaram brigar entre si para a demarcação dos meios mais realistas de narração dentro do próprio realismo, adotando, com isso, termos como “neorrealistas”, “naturalistas” etc.

A postura de Jakobson, portanto, insere o realismo em um campo em que é a *convenção* e o *contexto* que determinam o grau de realidade (ou de referencialidade) de um relato. Diversos autores pós-Jakobson, incluindo o próprio Barthes, irão generalizar esse processo para além do próprio realismo artístico, inserindo-o nos domínios das narrativas referenciais como um todo.

É por isso que, como explica Compagnon (2012, p. 97), “a poética da narrativa tomou como objeto o discurso literário na sua formalidade retórica, em detrimento de sua força referencial”.

É nesse contexto intelectual que foi feita certa releitura da obra de Aristóteles que retirou a mimesis de qualquer campo que pudesse identificá-la a uma imitação do real (conforme já aludimos anteriormente) e foi empreendido certo esforço intelectual no sentido de provar que “com o nome de *poética*, Aristóteles queria falar (...) da arte da construção da ilusão referencial”. E, assim, “passou-se da natureza (*eikos*) à literatura, ou à cultura e à ideologia (*doxa*) como referência da *mimesis*”. Em outros termos, a interpretação sobre a mimesis “deslizou-se da imitação à representação, do representado ao representante, da realidade à convenção, ao código, à ilusão, ao realismo como efeito formal” (COMPAGNON, 2012, p. 102) para uma série de autores que enxergavam a narrativa como efeito de códigos articulados que formavam um todo.

Como bem explica Compagnon (2012, p. 103), “o verossímil, como insistirão os teóricos, não é, pois, aquilo que pode ocorrer na ordem do possível, mas o que é aceitável pela opinião comum, o que é *endoxal* e não *paradoxal*, o que corresponde ao código e às normas do consenso social”. E assim,

essa leitura do *eikos* da *Poética* como sinônimo da *doxa*, como sistema de convenções e expectativas antropológicas e sociológicas, enfim, como ideologia decidindo sobre o normal e o anormal, se ela afasta mais a *mimesis* da realidade para ver nela um código, ou mesmo uma censura, não é inteiramente sem fundamento. Afinal de contas, na idade clássica, o verossímil era comprometido com as conveniências, como consciência coletiva do *decorum*, ou daquilo que era conveniente, e dependia explicitamente de uma norma social (COMPAGNON, 2012, p. 104).

É a partir da leitura jakobsoniana e da reconfiguração da mimesis que é possível dizer que “a teoria estruturalista e pós-estruturalista foi radicalmente convencionalista, isto é, opôs-se a toda concepção referencial” da narrativa (COMPAGNON, 2012, p. 104).

É diante desse quadro intelectual de referência que Barthes (1992, p. 109) afirma que, mesmo em narrativas referenciais “o referente não tem ‘realidade’” ou, em outros termos, que “o discurso não tem nenhuma responsabilidade em relação ao real”. E assim, “o que se chama de real (...) nunca é mais do que um código de representação (de significação): nunca é um código de execução” (BARTHES, 1992, p. 109).

Se preferirmos os termos de Thomas Pavel (1986, p. 114), ele irá dizer que a narrativa, “se tomada a partir de uma ótica pós-estruturalista, não fala nunca de estados de coisas que lhe seriam exteriores, uma vez que tudo o que nos parece fazer referência a um fora-do-texto é, na verdade, regido por convenções rigorosas e arbitrárias, e o fora-do-texto é, conseqüentemente, o efeito de um jogo ilusionista”. Trata-se de convenções, para esse autor, não muito diferentes das convenções composicionais para a formação de rimas nos sonetos ou da alteração entre os enredos centrais e secundários nas novelas renascentistas. “E uma vez que a linguagem e o discurso não podem copiar a realidade, a convenção realista é tão arbitrária e não referencial como qualquer outra”.

Para todos esses autores, o ponto em comum está posto no fato de que “a ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois, ser interpretada em termos de código” (COMPAGNON, 2012, p. 107):

A referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão um código. A finalidade da mimesis não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade. ‘O que existe por trás do papel não é o real, o referente, é a Referência, a sutil imensidão das escrituras’” (COMPAGNON, 2012, p. 108).

O caráter do jornalismo enquanto narrativa referencial não poderia subtraí-lo dessa ordem de questões. Não obstante o fato de que o jornalismo possui as suas próprias técnicas de verificabilidade criadas pelo grupo profissional - e que, a rigor, mudam de tempos em tempos e posicionam a narrativa jornalística no campo das narrativas referenciais - é possível dizer que o compromisso que o jornalismo põe a si próprio com a realidade (no sentido em que ele deve relatar fatos que realmente aconteceram) não invalida a questão de que a sua narrativa é uma encenação da ordem da linguagem, nos termos pensados por Barthes. Ou, em termos mais precisos, de que a sua narrativa seja articulada a partir de uma série de efeitos de realidade que visam garantir confiabilidade (e, talvez, mais importante do que isso, legitimidade) ao relato.

Uma vez que a narrativa em si não é capaz de dizer nada sobre a referencialidade, é possível observar que existiram, ao longo da história do jornalismo de revista, diferentes acordos sobre as estratégias textuais que tornavam uma história mais crível - acordos estes historicamente datados e em disputa, que estavam marcados por acordos socialmente reconhecidos e respaldados.

Por esse motivo, interrogar-se sobre a partilha do sensível posta em operação pelo jornalismo a partir de seus códigos padrões de narração significa também questionar-se sobre os diferentes acordos envolvidos na produção de seus efeitos de real, enquanto característica historicamente marcada.

Posto que, no jornalismo, a realidade enquanto efeito também é dada *nos* códigos e *pelos* códigos padrões de narração, é possível mapearmos diferentes técnicas narrativas que as histórias contadas por jornalistas utilizaram ao longo da história para engendrar esse efeito de realidade.

OS DIFERENTES EFEITOS DE REALIDADE NO JORNALISMO EM REVISTA AO LONGO DA HISTÓRIA

A partir do exposto, é possível delinear, ainda que brevemente, diferentes técnicas narrativas que o jornalismo utilizou, ao longo de sua história, para estruturar os seus efeitos de referencialidade. Para isso, começaremos com uma análise das técnicas narrativas utilizadas pela *Revista da Semana*, desde sua fundação, em 1900 até meados da década de 1940.

Em uma publicação como a *Revista da Semana*, é possível notar que a função testemunhal é o elemento central que serve como articulador da veracidade de seus relatos. Nessa revista, a estetização dessa função se dá, principalmente, a partir da evocação de um código padrão de narração que detalha o trabalho do repórter, entrecruzando a narrativa principal (entendida como a narração do acontecimento que é objeto do relato). Tal técnica narrativa, comumente utilizada, instala uma narrativa *myse en abyme* nas matérias da *Revista da Semana*, calcada em um repórter que se narra fazendo uma reportagem, como no exemplo a seguir, em uma matéria que mostrava as ações de um instituto oftalmológico de referência localizado em Campinas. O texto, logo no segundo parágrafo, descreve que:

Em reportagem especial, por ocasião do centenário de nossa independência em 1922, demos ilustrada com gravuras a nossa impressão sobre o já famoso Instituto, considerado hoje o melhor, no gênero, da América do Sul. Mais de seis anos transcorreram. Visitando-o agora, tivemos o ensejo de verificar o admirável impulso que tomou o surto de seu desenvolvimento e os resultados obtidos (REVISTA DA SEMANA, 23/02/1929).

Após descrever o grande crescimento do local, o repórter coloca ainda que “foram esses dados, que tomamos às pressas, no afã da curiosidade jornalística, quando per-

corremos o Instituto, por uma radiosa manhã”. Esse *afã da curiosidade jornalística* é mesmo descrito em detalhes a partir de uma elaboração cuidadosa dos passos do repórter pelo instituto.

Fomos, por último, à presença do Dr. Penido Burnier, para felicitá-lo pela obra grandiosa (...). O eminente oftalmologista (...) nos recebeu com lhanza e solitudine. E, como resposta aos nossos aplausos à sua grande instituição, nos declarou que a sua melhor recompensa foi ter sido aclamado membro honorário da Academia Nacional de Medicina. (...) Antes de dar por finda a reportagem, folheamos o álbum de visitantes (REVISTA DA SEMANA, 23/02/1929).

O texto da reportagem faz ressoar em sua trama uma reflexão sobre a própria reportagem ou, em outros termos, que instala uma duplicidade semântica entre a narração do fato e o ato da reportagem, de forma a instalar entre eles uma *mise en abyme*. Trata-se, portanto, de uma reportagem que, em determinados momentos, reflete sobre a própria reportagem (seja em seu próprio trabalho de construção textual, seja em nível prático em termos de apuração).

Embora a história que o repórter conta esteja baseada em pesquisas junto aos envolvidos no caso, não há, contudo, atribuição individual da fala de cada um na narrativa da reportagem. A história contada é articulada toda pela figura do narrador-repórter - para além de sua presença marcada na reportagem, o restante todo se conta sozinho.

O estilo de narração utilizado por essa matéria está longe de ser isolado. Na *Revista da Semana* é bastante comum encontrarmos, nos textos jornalísticos, passagens em que o próprio trabalho da reportagem é enfatizado, com uma proeminência bastante acentuada no papel do repórter, nas suas impressões e nos seus métodos de apuração. Esse procedimento narrativo, que mostra uma imprensa que adora remeter a si própria para além do fato noticiado, pode ser tomado mesmo como um código padrão de narração na *Revista da Semana*.

O uso dessa estratégia narrativa parece ter uma função bastante específica na reportagem: uma vez que essa era apenas um dos gêneros presentes na revista, o uso frequente do código autorreferencial diz respeito ao reforço de uma competência genérica (no sentido de *gênero do discurso*) no leitor. Em outros termos, está vinculada à explicitação de que, diante de todos os outros textos que formavam a revista, aquele em específico deveria ser entendido enquanto uma reportagem e, portanto, deveria ser lido de acordo com esse horizonte de expectativas, funcionando como o principal efeito de referencialidade em seus textos.

É por esse engendramento textual que podemos dizer que, nos relatos da *Revista da Semana*, o repórter funcionava como um actante que não apenas organizava o espaço textual, mas sim, que monopolizava a função testemunhal como prova de verdade imaginária. Nas reportagens da *Revista da Semana*, era o repórter o actante narrativo central que fornecia o lastro de veracidade do relato; era ele quem assumia o papel do fiador que supostamente garantiria não apenas que o acontecimento aconteceu, mas que ele se processou daquela maneira específica já que ele o viu. A sua própria corporalidade garantiria o cumprimento (imaginário) dessa promessa e articulava um efeito de realidade na narrativa.

Esse regime narrativo será modificado a partir da adoção de outros códigos padrões de narração pelas revistas da década de 1940, especialmente *O Cruzeiro*.

A figura do repórter, enquanto actante narrativo, é ainda mais importante em *O Cruzeiro* do que na *Revista da Semana*. A partir da adoção de outras técnicas narrativas que enfatizam o uso da primeira pessoa, a reportagem é estetizada como algo além da mera narração de um fato: ela é o relato da vivência de um jornalista em relação ao assunto noticiado. Aqui, temos o auge do alicerçamento da função testemunhal no repórter: a sua presença no acontecimento é o que garante a veracidade do relatado, engendrando uma coincidência completa entre a função testemunhal e a função de verdade no texto.

A questão que se impõe, contudo, é a de que, apesar dessa postura participante do repórter na narrativa, há um outro movimento de escrita que impõe uma contenção na figura heroica do jornalista: a partir desse momento, é possível observar a participação mais ativa de outros actantes narrativos testemunhais no relato.

Em reportagem sobre Mistinguette, por exemplo, a fala do repórter é entrecortada pelo próprio depoimento da artista:

- Todos pensam que esse rapaz se casará comigo pelo dinheiro que possuo. Não é verdade. Numa longa baforada, explica:
- Nunca lhe dei um franco.
- Ele a ama?
- Não.
- Então...
- Sei o que estás pensando, amigo. (...) Se Cozenso não me ama, se não leva meu dinheiro, por que está aqui? Por um motivo simples: o homem quer cartaz. Aliás, todos os homens querem cartaz. Avalie quanto vale para Cozenso a publicidade gratuita: “- Fulano de tal vai se casar com Mistinguette”. Ele é um compositor de músicas populares. Está ouvindo esse

fox horrível? É dele. Depois que se espalhou a notícia, os diretores aceitam suas drogas e ele é um camarada feliz. Apenas tem por obrigação portar-se condignamente para não manchar minha reputação nem lançar-me ao ridículo.

- Um bom moço, ele deve ser (O CRUZEIRO, 23/11/1946).

A inserção da voz de outras testemunhas toma a forma, em *O Cruzeiro*, de uma hibridização entre a entrevista e a reportagem, na medida em que longos trechos da interação repórter-testemunha são inseridos no meio do texto da matéria. O uso da entrevista, notavelmente superior em número do que nas décadas anteriores, não está autonomizado, dentro das páginas da revista, da finalidade mais ampla da reportagem.

Uma das particularidades da *Revista da Semana* estava no fato de que, embora houvesse uma variedade de personagens na narrativa e outras vozes pudessem ser ouvidas no relato, esses personagens não poderiam ser chamados propriamente de testemunhas. Em primeiro lugar, esses personagens não eram “biografizados” (eles eram apresentados ao público como se eles já fossem demasiadamente conhecidos para disporem de maiores apresentações por parte da narrativa). Além disso, a fala deles não possuía uma independência em relação à fala do repórter: era o próprio jornalista quem dizia o que esses outros personagens estariam dizendo.

Em revistas como *O Cruzeiro*, há a divisão da função testemunhal entre o repórter e a fonte. A questão, portanto, é que a partir da década de 1940, há mesmo uma explicitação muito acentuada da presença e da voz das fontes testemunhais nas narrativas das reportagens de *O Cruzeiro*, que se autonomizam no texto, sem que a voz do jornalista (personagem) tenha que falar por elas, servindo-lhes como fiador. Enquanto efeito discursivo, é a fonte que, a partir de agora, fala por si própria no texto.

Como nos lembra Ricoeur (2007, p. 173), o testemunho “só se instaura em uma situação dialogal” e isso na medida em que “é diante de alguém que a testemunha atesta a realidade de uma cena à qual diz ter assistido, eventualmente como ator ou como vítima, mas, no momento do testemunho, na posição de um terceiro com relação a todos os protagonistas da ação”. Essa esfera de interrelação é necessária, pois, “essa estrutura dialogal do testemunho ressalta de imediato sua dimensão fiduciária: a testemunha pede que lhe deem crédito”.

Nas reportagens de O Cruzeiro, portanto, podemos dizer que a função testemunhal do repórter (enquanto estratégia de referencialidade e função de verdade) passa, efeti-

vamente, a ser partilhada com outros actantes narrativos. Não é mais o repórter que tem os privilégios exclusivos da função testemunhal: a partir da assunção de outras técnicas narrativas, outras vozes são ouvidas na narrativa e outros atores passam a exercer o testemunho enquanto ato.

Isso traz para a narrativa jornalística, de fato, a estética da profusão do ponto de vista, definida por Mesnard (2005, p. 175), como uma técnica comum à literatura e às artes visuais que permite representar o modo como alguém viu algo, de onde ele o viu e como ele o viu. Se antes ela estava calcada apenas na figura do repórter, há o desdobramento do ponto de vista em direção a outros testemunhantes (que, agora, podem ser definidos como tais). Mesmo enquanto encenação narrativa ou como pura estratégia retórica, a partir dos anos 40, de fato, é possível observar uma maior preocupação jornalística com a perspectiva das outras testemunhas, mesmo diante de um fortalecimento um tanto paradoxal da função testemunhal do próprio repórter.

É justamente em torno desse modelo imaginário de verdade que se ancoram as reportagens de *O Cruzeiro*. Seja através do testemunho do repórter, seja através do confronto com outros pontos de vista, é a função testemunhal que fornece o substrato para o cumprimento imaginário de uma função de verdade no relato.

A partir da inserção da fonte como testemunha há o aprofundamento de uma estratégia a partir da qual “o ‘declarar-se participante’ (...) constitui o processo de ‘factualização’, enquanto estratégia que identifica o relato jornalístico a um mundo de acontecimentos preexistentes à imprensa, ao expor fontes-testemunhas cuja ‘corporalidade do discurso cria uma ponte com o acontecimento” (GRILLO, 2004, p. 110).

A confiabilidade do relato, sob essa perspectiva, se desloca da corporalidade do repórter e passa a ser dividida com outras testemunhas que também passam a servir como lastro de veracidade em torno do narrado.

A terceira fase dos regimes de narração da reportagem em revista (presente em revistas como *Manchete* e *Fatos e Fotos* e, de forma mais acentuada e marcada por uma radicalização do processo em *Veja*, *Época* e *IstoÉ*) é caracterizada pela queda da figura do repórter enquanto actante narrativo central da função testemunhal. O narrador se torna uma entidade impessoal a partir de um mecanismo de apagamento dos signos que remetem à sua subjetividade e aos seus aspectos emocionais.

Também é possível perceber que há a ascensão ao primeiro plano da narrativa de provas imaginárias de verdade (a partir de códigos padrões de narração como o código numérico e o código analógico, por exemplo) que estão completamente desvinculadas da função testemunhal. A partir do final da década de 1960, o que sustenta os regimes de verdade no jornalismo de revista não é mais apenas a corporalidade de uma testemunha que atesta que o fato aconteceu de tal ou qual maneira (embora as fontes-testemunhas ainda ocupem um lugar de centralidade na narrativa). É necessário alicerçar as provas de verdade em elementos externos ao acontecimento - elementos estes quantificáveis e comprováveis a partir de outros mecanismos de legitimação que não o testemunho.

É nesse período, por exemplo, que podemos perceber a inserção mais ostensiva de fontes não testemunhas (especialistas) nos assuntos narrados, a remissão mais frequente a dados científicos e a documentos oficiais de origens diversas. Todas essas técnicas de narração eram raramente utilizadas nas reportagens do período anterior.

A frequência com que a remissão a esses elementos é feita indica que não se trata apenas de recursos retóricos postos a serviço da reportagem - mais do que isso, a constante evocação indica que essas são técnicas de redação que passam a ser consideradas obrigatórias na escrita das reportagens, elementos que determinam não apenas como uma reportagem deve ser feita, mas que indicam qual é a forma (imaginariamente) considerada mais correta para se contar uma boa estória. São esses elementos, em suma, que passam a articular os efeitos de referencialidade no jornalismo em revista.

Desde a assunção de um narrador-repórter que se coloca explicitamente enquanto um personagem participante do acontecimento, em um relato assumidamente subjetivo, até a consolidação dos modos impessoais de narração, diferentes conjuntos de efeitos de real foram evocados para acreditar o narrado e cumprir o voto imaginário de verdade no relato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Assim como outras práticas culturais como a literatura ou a produção cinematográfica, também o jornalismo é uma atividade de escrita sujeita a modelos de narração específicos e a preconcepções poéticas e de estilo que mudam com o tempo e que são julgadas de acordo com certos padrões normativos ligados a uma época histórica, limitando, assim, a liberdade e a criatividade do autor em seu texto.

Neste artigo, procuramos discutir o fato de que as articulações do sensível nas reportagens em revista mudaram bastante ao longo do século XX, remetendo à divisão em diferentes períodos, historicamente marcados, para as maneiras a partir das quais os jornalistas contam as suas histórias e estruturam os seus efeitos de real.

E isso tem como implicação a assunção de que o conteúdo da reportagem jornalística não pode ser distinguido da sua forma discursiva, uma vez que esta lhe molda a feitura - de forma que é impossível distinguir de forma clara a sua forma discursiva e o seu conteúdo interpretativo.

O jornalismo, sob essa perspectiva, é muito menos um modelo ou uma mera representação dos acontecimentos do tempo presente, mas sim, sob o ponto de vista dos códigos padrões de narração, uma *complexa estrutura narrativa construída especificamente com o objetivo de mostrar uma parte desse presente* (WHITE, 1999, p. 6) - uma escrita artificial construída e balizada por um grupo profissional com seus próprios parâmetros de validação e limitada por um conjunto de regras implicadas nesse grupo profissional.

O conjunto de códigos padrões de narração (e suas possíveis combinações) ligado a uma época histórica delimita (se não completamente, ao menos aspectos bastante relevantes) estruturas linguísticas especificamente jornalísticas de se escrever sobre o mundo. Eles delimitam, em um nível narrativo, as estruturas (ou urdiduras) propriamente jornalísticas de como uma história deve ser contada.

E mais do que isso: delimitam também o que esse discurso não conta. Ao espaço narrativo construído pelos códigos padrões de narração correspondem igualmente os pontos cegos desse discurso, as fontes não buscadas, as estratégias não utilizadas, os dados não postos em questão.

A partir dos códigos padrões de narração utilizados pelo jornalismo em revista em uma determinada época histórica há não só a limitação do que pode ou não ser escrito, como também uma restrição das possibilidades de argumentação e das técnicas retóricas utilizadas. Há a restrição, inclusive, dos elementos que serão buscados, pelo jornalista, para a tessitura de sua reportagem durante a sua apuração, uma vez que a sua própria ação investigativa é pautada por um campo de expectativas que pré-moldam os elementos que são obrigatórios e os que são facultativos na hora da escrita.

Os efeitos de realidade estão implicados nesses mecanismos e, como tais, podem ser considerados como efeitos discursivos que são mobilizados e que mudam, de tempos em tempos, de acordo com os diferentes parâmetros profissionais vigentes em cada época histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. *A produção do real em gêneros do jornal impresso*. São Paulo, Humanitas, 2004.

JAKOBSON, Roman. “Do realismo artístico”. In EIKHENBAUM, B. et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 159-176.

MESNARD, Philippe. “À la articulation des points du vue”. In DORNIER, Carole e DULONG, Renaud. *Esthétique du Temoignage*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2005.

O CRUZEIRO. “Mistiguette vai casar”. *O Cruzeiro*, 23/11/1946.

PAVEL, Thomas. *Fictional Words*. Cambridge: Harvard College Press, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RESENDE, Fernando. “O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista”. *Livro da XIV Compós*. Rio de Janeiro, 2005.

REVISTA DA SEMANA. “O Instituto Oftalmológico Penido Burnier, de Campinas”. *Revista da Semana*, ano XXX, n. 08, 23/02/1929.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História, o Esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SOLLERS, Philippe. *Writing and the Experience of Limits*. New York: Columbia University Press, 1982.

WHITE, Hayden. *Figural Realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

Artigo recebido: 28 de maio de 2013

Artigo aceito: 01 de agosto de 2013