

# FACETAS DO REPÓRTER NARRADOR E NARRADO

JOSÉ RICARDO CARVALHEIRO (ORG.)



**LABCOM.IFP**

Comunicação, Filosofia e Humanidades  
Unidade de Investigação  
Universidade da Beira Interior









# **FACETAS DO REPÓRTER NARRADOR E NARRADO**

JOSÉ RICARDO CARVALHEIRO (ORG.)

## Ficha Técnica

### Título

Facetas do repórter: narrador e narrado

### Organização

José Ricardo Carvalheiro

### Editora LabCom.IFP

[www.labcom-ifp.ubi.pt](http://www.labcom-ifp.ubi.pt)

### Colecção

Livros LabCom

### Série

Jornalismo

### Direcção

José Ricardo Carvalheiro

### Design Gráfico

Cristina Lopes

### ISBN

978-989-654-406-5 (papel)

978-989-654-407-2 (pdf)

978-989-654-407-2 (epub)

### Depósito Legal

433979/17

### Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior  
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.  
6201-001 Covilhã. Portugal  
[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt)

### Covilhã, 2017

© 2017, José Ricardo Carvalheiro.

© 2017, Universidade da Beira Interior.

*O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.*



## Índice

Introdução	9
Repórteres apesar de tudo. As vias possíveis de reportagem nos jornais durante o Estado Novo Gonçalo Pereira Rosa	19
Ver e Ouvir através da leitura. Interfaces entre jornalismo, literatura e cinema: de Hemingway a Alexandra Alpha João Carlos Correia	43
O fotojornalista como narrador e narrado no filme <i>Janela Indiscreta</i> de Alfred Hitchcock Tito Cardoso e Cunha	65
De herói a vilão: Representações maniqueístas do repórter em <i>Spotlight</i> e <i>Nightcrawler</i> Sónia de Sá	73
Desencantamento de uma profissão: Representações do repórter (tendência estagiário) no romance português José Ricardo Carvalheiro	99
Monólogos interiores de um jornalista canivete-suíço Catarina Santos	133
Era uma vez... Jornalismo Frankenstein. Uma jornalista-narradora e suas linguagens Vanessa Rodrigues	143
Do "bit" como nova materialidade a uma notação narrativa multimodal: o caso do jornalismo imersivo Paulo Nuno Vicente	161
Sobre os autores	175



### O NARRADOR NARRADO

São mil as caras da reportagem e pelos seus meandros corre a história de uma figura ambivalente, mítica ou comezinha, nobre ou venal, recente ou milenar.

Há quem veja no repórter uma invenção moderna – um dos acontecimentos mais importantes da civilização americana, escreveu Robert Park há cerca de um século –, mas também há quem veja nele um ofício de observar, escutar e contar tão antigo como Heródoto e Tucídides. Do repórter pode enaltecer-se os trabalhos de investigação que revelam e explicam os temas importantes do seu tempo, mas é igualmente possível sublinhar o rotineiro ofício de captar uma miríade de pequenos casos que constituem a matéria miúda e quotidiana de órgãos de informação, *fait-divers* que por vezes acabam por revelar um duradouro fundo sociológico. A propósito do repórter, pode discutir-se as velhas querelas da interpretação e da objectividade, e a oposição entre a atitude do jornalista com laivos de *auteur* e a do narrador discreto que se apaga para realçar o que mostra.

Neste volume andamos mais perto daquela linha que, dentro dos estudos sobre jornalismo, desde há um século prefere olhar os textos jornalísticos também como formas culturais e não apenas como objectos produzidos e transmitidos numa lógica de emissão e recepção, de canal e efeitos. De facto, Park sugeria que as *news stories* da imprensa noticiosa substituem, na sua função simbólica, as lendas e as histórias reais das revistas populares que precederam o jornal moderno. “As histórias

das notícias e as histórias da ficção são duas formas da moderna literatura e elas chegaram hoje a um tal ponto de semelhança que, por vezes, se torna difícil distingui-las” (Park, 1967: 8).

Hoje continua a haver, em particular, uma faceta da reportagem e um tipo de repórter que assumiram a velha pulsão humana de contar histórias. Histórias reais, com gente verdadeira, com as técnicas de recolha e os preceitos da informação – mas histórias: relevantes, inauditas, empáticas, representativas. Esse tipo de reportagem narrativa inclui uma cultivada tradição em que por vezes o ofício se aproxima da arte, uma corrente que desde o início viveu paredes-meias com a prosa literária, depois também com o documentário cinematográfico ou, mais recentemente, experimentando novas e criativas formas de narrar no universo multimédia. Uma das coisas que distinguem este trabalho de reportagem é o factor humano – a centralidade das pessoas, que se tornam mais ‘personagens’ do que ‘fontes’.

Autores recentes, como Stensaas (2005), notaram, aliás, que a génese do paradigma noticioso no jornalismo foi paralela à viragem para o realismo na literatura, fazendo ambas parte de um mesmo património cultural. Outros, como John Hartley (2009), sublinham que o repórter é tanto um produtor e um *expert* profissional como é um produto da cultura popular e ele próprio faz parte de um imaginário que lhe dá sentido, o observa, descreve, critica, enaltece, satiriza, num processo que também intervém na sua (re)definição.

Por isso, trata-se, neste livro, de pegar na figura e no trabalho do repórter na sua dupla face: por um lado, o repórter que procura e conta histórias; por outro, as histórias que contam o repórter.

Na verdade, podemos olhar o trabalho de reportar pelo verso e pelo reverso, porque desde há muito o repórter se tornou ele próprio uma personagem que outras histórias passaram a narrar. Em bases verídicas ou ficcionais, a sua figura tem sido muitas vezes alvo de fascínio no cinema e na literatura, ao mesmo tempo que é desmistificada ou satirizada. Foi usado como inspirador, como anti-herói, como cínico, às vezes como mero recurso narrativo.

Que figura é esta, que conta e é contada, e como conta ela o quê, e de que forma outros têm vindo a contá-la?

Este volume é uma tentativa colectiva de pensar o repórter e a reportagem sob este duplo ângulo narrativo, observando e discutindo o jornalista ora enquanto sujeito, ora enquanto objecto, facetas que se unem precisamente na ideia comum de narração, de história e personagens.

Os textos aqui reunidos resultam de umas jornadas científicas a que chamámos “Jornalismo e ficção: O repórter, narrador e narrado”, realizadas na Universidade da Beira Interior, em Setembro de 2016, sob organização do LabCom.IFP. Nelas participou um grupo de investigadores, jornalistas e ex-jornalistas que abordaram o tema em articulação com a história, a literatura, o cinema e o multimédia.

O que se publica é um conjunto de abordagens diversas, que vão das que respeitam à narrativa de reportagem, com as suas características e modalidades, até às que observam e narram o repórter representando-o e ficcionando-o na literatura e no cinema. Nesta espécie de jogo de espelhos, o volume está organizado de forma a percorrer um arco (neste caso, não narrativo) que tem como pontos de partida e de chegada a reflexão sobre a reportagem propriamente dita e os jornalistas que a praticam, começando por uma perspectiva histórica do repórter em Portugal e terminando em novas formas de reportar no século XXI. Pelo meio, o arco deste volume atravessa uma série de abordagens que se debruçam sobre articulações entre as técnicas de reportar e as formas narrativas da ficção ou que analisam alguns dos multifacetados modos com que se tem representado o repórter em romances e em filmes.

O conjunto de artigos começa com “Repórteres apesar de tudo”, onde Gonçalo Pereira Rosa procura encontrar os caminhos da reportagem no contexto do Estado Novo. Numa análise exaustiva aos jornais diários sob a ditadura, o autor identifica um conjunto de jornalistas que procuram fazer reportagem debaixo dos condicionamentos do regime. O cerco dos mecanismos censórios e ‘preventivos’ asfixiou praticamente qualquer tentativa de

reportagem de pendor social, mas permitiu a via da reportagem personalizante e detectivesca, trilho já aberto por repórteres da Primeira República. Embora sem a exuberância de antecessores tão lendários como Reinaldo Ferreira ou Esculápio, a reportagem sobreviveu durante o salazarismo graças ao ímpeto de jornalistas, sobretudo do Diário Popular e do Diário de Lisboa, que fizeram reemergir a figura do repórter-herói a furar e a arriscar em nome do leitor, mas que foi sempre obrigado a alhear-se de um largo conjunto de temáticas sociais até 1974.

Em “Ver e ouvir através da leitura”, João Carlos Correia começa por situar as confluências entre jornalismo, literatura e cinema, dando atenção às suas influências recíprocas e à permeabilização de técnicas narrativas que é praticada por notáveis repórteres-romancistas do século XX, com destaque para Ernest Hemingway. Essa aproximação entre um registo de repórter observador e um registo literário depurado e sensorial é protagonizada em Portugal por José Cardoso Pires, escritor sobre cujo ‘golpe de rigor’ o artigo se debruça, dando particular atenção a Alexandra Alpha, romance-reportagem acerca do estertor do Portugal marcelista. Ao ver no diálogo entre as narrativas jornalística, literária e cinematográfica um movimento cultural que traduz uma alteração no próprio estatuto da realidade, o autor defende os interfaces entre formas de narrar como uma mais-valia para o trabalho de repórter e considera que a reflexão sobre a materialidade dos símbolos é uma necessidade do jornalismo que não queira sucumbir, simples e acriticamente, às mãos da tecnologia.

A situação paradoxal de um repórter fotográfico impedido de se mover é o mote para a estimulante reflexão de Tito Cardoso e Cunha acerca da imagem e da narrativa, do cinema e do espectador, no capítulo intitulado “O fotojornalista como narrador e narrado em Janela Indiscreta”. O artigo debruça-se sobre o filme de Hitchcock pelo prisma do repórter que, mesmo aprisionado, é sempre um obstinado produtor de significações acerca do que o seu olhar vê naquilo que a sua vista possa alcançar. O fotojornalista é sobretudo um colector de indícios que lhe permitem construir uma narrativa, necessariamente discursiva, de que, aliás, tenta convencer as personagens

que o visitam. A narratividade apoia-se nas imagens recolhidas, mas, na análise barthesiana do autor, o principal labor do repórter não é tanto a sua recolha, mas sim o trabalho de ir restringindo dentro das imagens os seus sentidos possíveis, no que poderíamos ver, afinal, uma metáfora de toda a actividade jornalística.

As intersecções entre o jornalismo e o cinema são igualmente exploradas por Sónia de Sá em “De herói a vilão: representações maniqueístas do repórter”. Numa análise dos filmes *Spotlight* e *Nightcrawler*, a autora contrapõe duas figuras extremas do repórter: como mensageiro da verdade e como manipulador de factos. Recenseando um conjunto de filmes com repórteres, a autora nota que esta figuração dicotómica vem sendo relativamente constante no cinema desde a primeira metade do século XX. Mas a atenção centra-se naquelas duas obras recentes e entrelaça a análise dos seus enredos e personagens com a avaliação de aspectos éticos e deontológicos próprios do campo jornalístico, não para moralizar acerca do bom e do mau jornalista dos nossos dias, mas para reflectir acerca de questões que hoje se colocam com premência à profissão e, em particular, ao trabalho de repórter. Na leitura da autora, estas figuras de repórteres heróis ou vilões no cinema actual estão intimamente ligadas às questões da velocidade produtiva e da busca de impacto imediato que predominam em redacções do mundo real. A possibilidade de existirem repórteres ‘heróicos’ estará dependente das condições para a prática de um *slow journalism*, ao passo que a vilania do repórter se alimentará precisamente de um contexto de *fast journalism*.

No capítulo intitulado “Desencantamento de uma profissão”, José Ricardo Carvalheiro pega em representações do repórter em três romances portugueses das últimas décadas e procura não só analisar as personagens e os enredos, mas também articular as circunstâncias ficcionais com os contextos reais do jornalismo português nos períodos em que as obras foram escritas. A linha do tempo em que vão surgindo sucessivamente os repórteres romanceados por Clara Pinto Correia, Mário de Carvalho e Lídia Jorge, dos anos 80 à década de 2010, é também um arco temporal em que a pro-

fissão de jornalista em Portugal se autonomiza, se expande, se qualifica, se segmenta, se desdobra e se precariza, num movimento paradoxal cujos traços quotidianos é possível discutir através das personagens literárias.

“Monólogos interiores de um jornalista canivete-suíço” é bem o testemunho e a reflexão das circunstâncias em que o trabalho jornalístico está hoje, aqui fixado por Catarina Santos, uma das jovens repórteres multimédia mais premiadas em Portugal. Num texto que é ele próprio uma história a narrar por dentro o jornalismo de reportagem, entrecruzam-se os aspectos técnicos e as preocupações éticas, a parafernália de aparelhos e o sensor humano da repórter, mas acima de tudo sublinha-se o tempo como o factor fundamental para a jornalista fazer bem o que tem a fazer. A multiplicidade de tarefas e de meios com que o jornalista tende cada vez mais a confrontar-se surge como um privilégio para melhor reportar – se o repórter dispuser de tempo. Tempo para ver, tempo para ouvir, para conversar, para pensar, tempo para não vampirizar. O jornalista multimédia de hoje não pode ser um malabarista, defende a autora. O que ele tem de ser é um narrador com margem e respeito para contar histórias de múltiplas maneiras.

No artigo seguinte, também Vanessa Rodrigues se pensa a si própria dentro das histórias e faz uma espécie de autoetnografia da repórter, num texto que convoca as emoções para uma certa feição do labor jornalístico e que, tomando por título “Era uma vez... jornalismo Frankenstein”, desafia as fronteiras convencionais da profissão. Como repórter-faz-tudo, “na procura incessante de criar algo que não exista”, a autora assume a narração de reportagem como um jogo entre estética e informação, ética e poesia, mas não deixa de perguntar: “Poder-se-á fazer isso sem o olho de esguelha da desconfiança de pares?” A repórter assume-se, no terreno, como observadora-participante, a abraçar “desacontecimentos” só aparentemente banais num quotidiano de personagens verdadeiras, e como repórter também se assume incapaz de não se enternecer ou revoltar. As próprias linguagens e géneros surgem aqui como mescláveis, com cinema e jornalismo a convergirem no *docudrama*, sob uma perspectiva que é claramente de repórter-autora.

A fechar este volume com vista para o futuro, Paulo Nuno Vicente reflete sobre as novas capacidades narrativas contidas nos *media* digitais, num texto que se intitula “Do bit como nova materialidade a uma noção narrativa multimodal”. As formas de experiência e representação que estavam claramente limitadas pela materialidade dos meios analógicos encontram hoje possibilidades de expansão e correcção, mas esse enriquecimento da experiência mediada depende, segundo o autor, de se compreender a distinção entre uma mera digitalização dos *mass media* e uma natureza digital dos novos *media* que permite efectivamente a adopção de linguagens ainda por explorar num cenário que continua preso às premissas da produção industrial em que o jornalismo se moldou. Nesse sentido, o desenvolvimento de novas formas de jornalismo narrativo deverá assentar numa gramática multimodal simultaneamente tradutora do verbal, do aural, do táctil e do cinético. O texto aponta o caso do jornalismo imersivo e da incorporação de princípios e técnicas da realidade virtual no trabalho do repórter, explorando a possibilidade de a reportagem se tornar um efectivo meio de produção de experiência e já não apenas um género representacional.

Resultante de um colóquio multidisciplinar, o livro alberga naturalmente textos de pendor diverso, abordagens e linguagens que variam entre uma lógica própria da investigação académica e registos mais próximos da auto-reflexão jornalística, mas todos têm como denominador comum as questões que envolvem o trabalho de repórter e a ideia de narrativa, de contar histórias e de ter histórias para contar, incluindo sobre a figura do próprio jornalista.

De certa maneira este volume convoca uma ideia de porosidade, que não deixa de ser controversa, entre algumas formas artísticas/literárias e certos géneros jornalísticos. (Porosidade que se mantém respeitável enquanto opera ao nível da forma, e não ao nível do conteúdo, onde a fronteira entre realidade e ficção permanece um imperativo ético do jornalismo e a sua razão de existir.) A noção de porosidade contrapõe-se a um tipo de relações historicamente tensas e desconfiadas que os literatos mantiveram com os jornalistas, dentro do que era (é?) uma determinada ideia de hierarquia

cultural, mas que também não deixa de conter as suas ambivalências, exemplificadas pela ironia de Eça de Queiroz, célebre como jornalista e que n’Os Mais ficciona uma violenta invectiva contra “estas bestas destes jornalistas!” (s/d: 134) por parte do personagem João da Ega (tido por *alter ego* do autor). Hoje essa porosidade ou a sua negação ainda se ligam, evidentemente, ao estatuto social das profissões, continuam a interrogar as especificidades expressivas e narrativas que devem existir ou não, e também inclui novas mesclas desafiantes, que afinal remetem para as discussões sobre a factua-lidade e a expressividade.

O carácter controverso da porosidade entre o jornalismo e outras formas narrativas também reside no facto de qualquer diluição de fronteiras ser vista como desafio e uma ameaça por parte de uma profissão que batalhou para se constituir como um território próprio, mas com dificuldades em se diferenciar e se autodefinir claramente face a outras actividades comunicativas e intelectuais (Fidalgo, 2008).

Quanto ao repórter, em particular, a sua história social no interior das profissões jornalísticas é, a traço grosso, a história de um estatuto em ascensão ao longo do século XX, que em Portugal parte do que em finais da monarquia Fialho d’Almeida considerava os “*déclassés* que as escolas rejeitaram” (1989/1894: 139). O facto é que, com o seu labor de imersão no mundo, o repórter foi destronando a escrita dos “redactores” distantes da vida, e levando por fim a grande reportagem a tornar-se o género nobre do jornalismo, condição que permanece incontornável hoje, em tempos de vertigem informativa e precariedade profissional, até por o contexto ameaçar transformá-la num bem raro e precioso.

#### **Nota sobre a ortografia:**

Num momento ortograficamente dilemático para a língua portuguesa, em vez da uniformização, optamos por publicar cada artigo deste volume na forma ortográfica preferida por cada autor.

## Referências

- Eça de Queiroz, J. M. (s/d). *Os Maias*. Lisboa: Livros do Brasil. [ed. original, 1888]
- Fialho de Almeida, J. V. (1986). O repórter, besta de carga do jornal. In *Os Gatos*. Lisboa: Ulisseia. [ed. original 1889-1894]
- Fidalgo, J. (2008). *O Jornalista em Construção*. Porto: Porto Editora.
- Hartley, J. (2009). Journalism and popular culture. In K. Wahl-Jorgensen e T. Hanitzsch (eds.), *Handbook of Journalism Studies*. Londres: Routledge.
- Park, R. E. (1967). Natural History of the Newspaper. In R. Turner (ed.), *Robert E. Park: On Social Control and Collective Behavior – Selected Papers*. Chicago: Phoenix Books [ed. original, 1923]
- Stensaas, H. S. (2005). The Rise of the News Paradigm: A Review of the Scientific Literature. . In S. Hoyer e H. Pottker (eds.), *Diffusion of the News Paradigm, 1850-2000*. Gotemburgo: Nordicom.



## **REPÓRTERES APESAR DE TUDO. AS VIAS POSSÍVEIS DE REPORTAGEM NOS JORNAIS DURANTE O ESTADO NOVO**

Gonçalo Pereira Rosa

A reportagem enquanto género jornalístico chegou tarde a Portugal. Gaines (2008) argumentou que, no caso da imprensa norte-americana, foi a literatura que começou por explorar o novo género, assumindo uma faceta investigativa sempre que a ocasião o justificou. Os jornais populares e as revistas semanais intuíram então que esse novo saber narrativo poderia ser agregado ao menu da oferta jornalística, muito marcada ainda pelo estilo e abordagem panfletária. Em Portugal, o movimento não teve contraponto directo e Godinho (2009) argumentou, com convicção, que a reportagem foi importada – como muitas outras novas inovações – da imprensa francesa e inglesa, com os seus tiques particulares e diferentes programas de intervenção.

Deve-se a este autor o estudo mais pormenorizado e convincente dos esforços titubeantes que a reportagem atravessou até vingar na imprensa nacional. O seu levantamento dos jornais correspondentes aos últimos anos da monarquia e da Primeira República contribuiu fortemente para ampliar o esforço que Baptista e Valdemar (1990 e 1992) tinham já antecipado, quando se dedicaram à enumeração e reprodução de algumas das páginas mais memoráveis da reportagem nos jornais publicados entre 1901 e 1926.

Godinho destaca *A Noite Sangrenta*, de Consiglieri Sá Pereira (1924), como um momento fundador – mas sem continuidade – de uma via alternativa de reportagem, absolutamente cingida aos factos, diluindo a figura do narrador a ponto de este, embora participante na acção, ser quase invisível, como uma câmara de filmar num filme que tudo capta sem que os participantes olhem uma única ocasião para o operador de câmara.<sup>1</sup> O investigador argumenta que o golpe militar de 1926 e a posterior imposição de um regime censório e de repressão policial sobre qualquer desvio face à norma e ideário do novo regime colocaram um dique quase insuperável no caminho dos repórteres, travando esforços idênticos aos do relato sobre os acontecimentos trágicos de Outubro de 1921.

A partir da Constituição de 1933, registou-se um afunilamento drástico na capacidade de os empresários de jornalismo fundarem novos jornais, obrigados a partir de então a um registo de propriedade e – mais importante – de submissão à consideração governamental da sua lista de corpos gerentes, directivos e editoriais. De 1933 a 1974, foram fundados apenas dois novos jornais diários nacionais em condições muito peculiares<sup>2</sup>. Em 1942, o *Diário Popular* foi autorizado a funcionar, apesar das reservas manifestadas por Salazar a Marcello Caetano (Antunes, 1993:145; 155; 281). Caetano bateu-se então pela aprovação do título e, mais tarde, pela concessão de facilidades financeiras ao jornal, acreditando que a direcção de António Tinoco manteria laços de lealdade e devoção ao seu próprio programa de regime, circunstância que não se registaria a partir de 1946, com a mudança do novo director.<sup>3</sup>

O segundo exemplo de publicação nacional diária autorizada a circular foi o *Diário Ilustrado*, em 1956, e também ele resultou de uma mistificação ou, pelo menos, de uma manobra de distracção (Matos e Lemos, 2006: 302).

1. O livro reúne reportagens publicadas originalmente nas páginas do *Diário de Lisboa*.

2. Exclui-se desta amostra *A Capital*, pois o seu reaparecimento em 1968 foi, na verdade, o refundamento de um título interrompido em 1926.

3. Aliás, mesmo antes, o *Diário Popular* protagonizou um caso incómodo para o regime, ao exacerbar – aparentemente sem fundamento – o número de participantes numa manifestação, circunstância que lhe valeria uma embaraçosa suspensão de publicação durante um dia, em 14 de Outubro de 1945, facto que seria noticiado na imprensa internacional. Cf. *Le Temps*, 15 de Outubro de 1945.

Aos corpos gerentes aprovados pelo regime e provenientes de uma classe empresarial profundamente integrada no corporativismo salazarista, juntou-se um director ausente, que permitiu ao chefe da redacção Miguel Urbano Rodrigues montar uma equipa redactorial mais ousada e interventiva, de onde viriam a sair algumas das personalidades literárias mais desafectas ao regime, como Daniel Filipe, Adelino Tavares da Silva, Artur Alpedrinha, Victor Cunha Rego, José Manuel Tengarrinha ou Carlos Eurico da Costa (Rodrigues, 2002:118-130; Correia e Baptista, 2007: 131-133).

A aventura terminou pouco depois, fruto de uma farsa que levaria ao despedimento injustificado<sup>4</sup> de um dos redactores e à consequente demissão em bloco de quase toda a redacção. O romantismo do acto inspiraria Urbano Tavares Rodrigues num dos seus livros mais celebrados (*Os Insubmissos*, de 1961), mas teria como consequência mais óbvia o recentramento do *Diário Ilustrado* com o ideário do regime, a ponto de, em 1958 e 1959, ali acolher alguns dos intelectuais mais vinculados ao Estado Novo, como o tristemente célebre Amândio César, cujo envolvimento na denúncia de camaradas jornalistas à PIDE<sup>5</sup> e na questão da extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965 já foram identificados.

Para lá destes esforços de inovação empresarial, os jornais diários nacionais publicados até 1974 eram portanto, *grosso modo*, títulos já autorizados a circular antes do golpe militar de 1926 e em cujas direcções eram colocados agentes sociais que zelavam pela normalização da produção jornalística. É verdade que a *República*, cronicamente deficitária e sempre comprimida pela escassez das suas tiragens<sup>6</sup>, foi a via de escape da Oposição durante várias décadas, autorizada a ter ali alguma margem de oposição, mas sempre limitada pela própria dimensão reduzida da tribuna.

4. O próprio tribunal administrativo daria razão a Carlos Eurico da Costa, concedendo-lhe uma avultada indemnização, o que motivou, muito mais tarde, o comentário irónico de Miguel Urbano Rodrigues: «Paradoxalmente, o Carlos Eurico, bode expiatório na farsa dramática do *Diário Ilustrado* e alvo da sanha persecutória da Administração do jornal, acabou por ser o único elemento da redacção que extraiu benefícios materiais da perda do emprego. O *Diário Ilustrado* foi forçado a pagar-lhe os milhares de contos de indemnização previstos no contrato por haver sido despedido ilegalmente.» (2002: 137)

5. Ver processo de Adelino Tavares da Silva no Arquivo da PIDE/DGS. Ref: PT-TT-PIDE-SC-SR4119-58-NT2882\_c0002

6. Até ao momento de 1973 em que a Internacional Socialista conseguiu injectar fundos no jornal,

Os outros jornais oscilaram entre as posições assumidamente governamentais (como o *Diário de Notícias*, *O Século*, o *Jornal do Comércio*, o *Jornal de Notícias*, as publicações ligadas ao meio eclesiástico – como as *Novidades* e *A Voz* – e as publicações assumidamente ligadas à União Nacional/Ação Nacional, como o *Diário da Manhã*, a revista *Ação* ou *A Época*) e alguns equilíbrios instáveis entre a crítica e subserviência, como sucederia pontualmente com *O Primeiro de Janeiro* ou o *Diário de Lisboa*. Como o embaixador brasileiro em Lisboa, o progressista Álvaro Lins, lembrou regularmente, ao longo do seu diário transformado em livro (Lins, 1974: 85), a despeito do sistema de censura e propaganda em Portugal, *O Primeiro de Janeiro*, o *Diário de Lisboa* e a *República* conservavam-se, na medida do possível, como as publicações mais dignas da imprensa lusa, evitando a aproximação ideológica registada pelos concorrentes.

Os jornalistas enquadrados nestas empresas jornalísticas tinham escassa margem de manobra e muitos eram quebrados pela refrega diária com a Censura, que cortava a eito e destruía qualquer tentativa subliminar de informar o público. Nas suas memórias, José Ribeiro dos Santos, antigo chefe da redacção da *República* e do *Diário de Lisboa*<sup>7</sup>, dá conta com eloquência das estratégias censórias para atrasar a devolução das provas, para recriminar o jornal por abusos anteriores ou até para sugerir maior espaço editorial atribuído a temas de interesse político: «Se algum jornal se esquivasse a repetir discurso já publicado em jornais de regime horário diferente, não se dispensava a censura de intervir, tão discretamente quanto possível, a lembrar a obrigaçãozinha: ‘Não recebemos até agora provas do discurso do Senhor Presidente do Conselho...’» (1986: 53-54).

umentando o capital social, facilitando a substituição da chefia por Raul Rego e Vítor Direito e conseguindo, por fim, dar vocação nacional de massas a um jornal que até então poucos leitores registava. Rego, em entrevista ao coronel Manuel Bernardo (1994: 116), forneceu alguns pormenores avulsos sobre esse processo ainda por investigar de como um jornal do Revirvalho, cronicamente minoritário e aflito, sofreu repentinamente um impulso financeiro capaz de o transformar numa força viva que jogaria um importante papel na revolução de 1974 e nos meses seguintes.

7. E director do *Diário de Notícias* logo após a revolução de Abril de 1974, cargo que manteria até aos acontecimentos de 11 de Março de 1975 ditarem o seu afastamento.

Neste contexto, o jornalismo é fortemente convergente e auto-censório por força das constantes supressões de iniciativa. Numa entrevista publicada no *Diário de Lisboa* de 17 de Novembro de 1965, o escritor Ferreira de Castro resumirá esta postura: «O mal não está apenas no que a Censura proíbe, mas no receio do que ela pode proibir.» O mesmo contou Mário Ventura Henriques, jornalista do *Diário Popular* e do *Diário de Notícias*, lembrando o que lhe sucedera quando entregara uma reportagem não solicitada ao seu chefe da redacção, Fernando Teixeira, após uma viagem ao Alentejo: «O chefe olha o papel antes de me olhar. Em realidade não chega a levantar os olhos. ‘O que é isto?’, pergunta. ‘O resultado das minhas férias alentejanas’, respondo. ‘Já era tempo de voltar a trabalhar.’ E começa a folhear o artigo, sem o ler, mas apreendendo-lhe o sentido por palavras soltas, com o sexto sentido que possuem os velhos profissionais postos em guarda pelo conhecimento que têm de quem lhes entrega o original. ‘Olha lá, rapaz, julgas que eu tenho tempo para brincadeiras? Onde pensas tu que estás para me trazeres uma coisa destas?’ O repórter abana os ombros, ‘de forma que ele perceba’ e abala para a secretária, com um resmungo que bem poderia simbolizar toda a frustração de uma carreira passada entre balizas artificiais de repressão: ‘Afinal, para que perdi eu tempo e disposição a escrever esta merda? Nem sequer me interessava provar fosse o que fosse, a quem quer que fosse, e muito menos àquele pequeno bonzo’» (Ventura, 1979: 315-316).

O romantismo posterior de alguns esforços memorialísticos teve porventura o condão de celebrar a capacidade da escrita entrelinhas e de informar cripticamente a audiência, mas o verdadeiro alcance dessa codificação das mensagens não foi certamente abrangente, nem produziu repercussões dignas de nota. Note-se por exemplo como Jacinto Baptista dá conta da crise estudantil de Coimbra em Maio de 1962: incapaz de resolver a rebelião e a ameaça de greve de fome de alguns estudantes, o Senado da Universidade de Coimbra recorreu ao Ministério da Educação que, por sua vez, fez chamar o Ministério do Interior. A polícia interveio e prendeu mais de mil estudantes, familiares e professores. «A Censura retalhou pavorosamente a notícia do *Diário Popular* mas, por lapso, depois de corrigido, não suprimiu a ex-

pressão ‘greve da fome’, saindo por isso os primeiros exemplares com essa alusão reveladora. (...) [Em contrapartida], onde se falava em estudantes, a Censura mandou substituir a palavra por pessoas.» (Baptista, 1975: 94). A esmagadora maioria dos leitores não teve – apesar dessa sutilezas – qualquer indicação sobre a gravidade do conflito e a vitória sobre os censores foi obviamente pírrica.<sup>8</sup>

## O projecto

Nos últimos três anos, o autor tem consultado documentos dos fundos dos Serviços de Censura do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e da PIDE/DGS (do mesmo arquivo), bem como a correspondência particular e oficial de Salazar, Marcello Caetano e de vários diplomatas portugueses depositada no Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, sempre que esta versou sobre temas relacionados com os jornais e os jornalistas.

O projecto de investigação pretende cartografar os constrangimentos directos destas forças sobre a produção literária e jornalística de jornalistas e escritores durante o Estado Novo, antecipando pistas sobre a rotinização do seu comportamento de contestação e percebendo que vias de escape foram encontradas – quando foram encontradas – para exercer alguma dimensão cívica de protesto. Têm sido investigados neste projecto, não apenas os jornais menos alinhados com o regime, mas também aqueles que, à partida, encontrariam maiores afinidades e menores contratempos por parte da Censura.

No projecto, têm sido também analisadas igualmente as colecções de jornais da Biblioteca Nacional e da Hemeroteca Municipal de Lisboa em busca de exemplos palpáveis de reportagens publicadas a partir de 1933 e procu-

8. Num livro de Cândido de Azevedo, Mário Ventura Henriques acrescentará mais um importante dado à discussão, lembrando que por vezes a estratégia criptográfica tinha sucesso: «Lembro-me de a *República* ter publicado – coisa que nenhum outro jornal fez – embora com o atraso de algumas semanas, a notícia da morte do escultor José Dias Coelho, que foi assassinado a tiro pela polícia política, a PIDE, numa rua de Alcântara, em Lisboa. É evidente que a notícia, tal como se publicou, só dizia alguma coisa a quem soubesse quem ele era, que estava na clandestinidade e que era funcionário do PCP. E foi assim, através dessa notícia, quase de *fait-divers*, codificada segundo os moldes habituais: fulano de tal, ferido a tiro, foi levado para o hospital, onde faleceu, que muitas pessoas que conheciam o escultor José Dias Coelho souberam da sua morte.» (Azevedo, 1999: 367)

rando perceber em que categoria de reportagem se inseriram, utilizando a útil distinção de Godinho: as reportagens em que o repórter assume protagonismo na própria condução da *estória*, ora assumindo a investigação policial, ora interpelando com coragem, astúcia e atrevimento os poderosos do mundo, conduzindo sempre o ritmo dos acontecimentos e selecionando os factos que, através de poderosas metonímias, são apresentados ao leitor como representativos do conjunto; e a reportagem introduzida pela geração da *Seara Nova*, que zela pela invisibilidade do autor, pouco importante para o desfecho, que procura as condições integrais da realidade, que assume funções de denúncia e que, em última instância, age em função de uma vocação de modificação social que tarde ou nunca se concretiza (Godinho, 2009: 142-143). O terceiro modelo, protagonizado por Consiglieri Sá Pereira em *A Noite Sangrenta*, esfuma-se num beco sem saída nem continuadores, apesar de poder ser argumentado que a célebre reportagem do jornalista Mário Neves em Agosto de 1936, relatando para o *Diário de Lisboa* a chacina de Bajadoz, poderia ser incluída neste lote selecto.

Jacinto Godinho fornece, desde logo, pistas importantes para o debate sobre esta questão, sugerindo que alguns escritores, como Raul Brandão ou Aquilino Ribeiro e Ferreira de Castro, remeteram para a literatura o seu uso da reportagem, guardando para os textos jornalísticos uma dimensão ensaística ou cronística, desprovida de observação real e, portanto, de dimensão contestatária e política. Certamente, a censura jogou um papel importante na dissuasão desta intervenção nos periódicos e vale a pena aqui lembrar que o exame prévio funcionava apenas para os jornais e revistas, pois os livros, na maior parte dos casos, eram primeiro publicados antes de um leitor ou um colectivo de leitores fazerem o odioso papel de censores (Rego, 1969: 65).

O modelo de personalização da reportagem num jornalista-herói foi, para Godinho, protagonizado sobretudo por Reinaldo Ferreira, quer nos anos em que o repórter trabalhou para *A Capital*, *O Século*, *A Manhã* e *O Primeiro de Janeiro*, quer nos anos posteriores em que Reinaldo, sempre acompanha-

do do fiel Mário Domingues<sup>9</sup>, chefiou projectos com o seu cunho, como a revista *Repórter X* e o *Jornal do Repórter X*. Pareceu-nos, porém, logo à partida do projecto, que este enfoque do autor no ex-líbris mais proeminente da corrente impediu a justa apreciação de outros grandes repórteres da Primeira e Segunda Repúblicas, fiéis ao mesmo estilo, de idêntico fulgor literário, com similar domínio das técnicas literárias e até com alguma popularidade na reduzida audiência da imprensa diária de então. Figuras como o célebre Esculápio, Hermano Neves, Artur Portela, Norberto Lopes, Urbano Carrasco e Norberto Araújo mereceram-nos, desde logo, uma atenção especial.

### **Constrangimentos**

A análise do cadastro de vários jornais nacionais (tal como entendido pelos Serviços de Censura) produziu uma conclusão – ainda que preliminar nesta fase de investigação – surpreendente. Ao longo de 41 anos de exercício da legislação sobre a imprensa, cada periódico acumulou pouco mais do que duas dezenas de ocorrências, muitas das quais posteriormente arquivadas sem multa nem suspensão após o necessário inquérito.

Além dessa constatação, já de si surpreendente dado o enorme volume de reconstituições memorialísticas do que foi a acção da Censura, encerrou ainda uma segunda conclusão: na altura de exercer repressão e sanção sobre os jornais, os censores não atenderam propriamente ao quadro ideológico que acima delineámos, punindo de igual maneira os jornais afectos ao regime e aqueles que, com maior ou menor equilíbrio, se posicionaram em áreas mais contestatárias. *A Voz* e o *Jornal de Notícias*, por exemplo, somaram praticamente tantas sanções como o *Diário de Lisboa* e o *Primeiro de Janeiro*, o que abre uma curiosa oportunidade de discutir a acção da censura em moldes mais próximos do livro de memórias de Ribeiro dos Santos

9. Repórter são-tomense de estilo bravo e escurrito, que protagonizou reportagens épicas nas décadas de 1920 e 1930 e encontrou depois refúgio na produção de literatura policial, sempre sob pseudónimo anglofónico, para melhor mistificar o leitor português. Ao serviço do *Noticias Ilustrado*, Domingues escreveu em 1930 uma deliciosa jornada de oito dias à gandaia, entre outras grandes reportagens, e merecia já a recuperação académica dos seus feitos biográficos, quase ímpares na história do jornalismo impresso português.

(1986), que procurou definir a relação entre a chefia dos jornais e os coronéis da censura como um processo de negociação permanente, baseado na confiança pessoal, na bagagem intelectual de cada interveniente, na capacidade de negociação simbólica, no contexto histórico de cada momento e na compreensão das pressões a que cada uma das entidades estava sujeita.

O exercício da Censura foi assim, em primeira reflexão, um acto que se foi modificando – ora tornando-se mais acutilante e menos permissivo, ora adelgçando temporariamente os critérios, permitindo, de quando em vez, um exercício crítico, logo desfeito na ocasião seguinte. Ribeiro dos Santos tem o mérito de chamar a atenção para o aspecto das relações interpessoais, muito dependentes de quem chefiava os serviços e de quem, por sua vez, liderava o Ministério do Interior. É dele também a sugestão de que, em momentos de fachada eleitoral, desenhada para transmitir ao exterior uma aparência de legalidade democrática, a Censura fechava os olhos e permitia críticas impensáveis noutras ocasiões.<sup>10</sup>

Em contrapartida, em momentos dramáticos para o regime, como o assalto ao *Santa Maria*, o início das campanhas militares do MPLA em Angola, a perda do Estado Português da Índia e o ataque de Varela Gomes aos quartel militar de Beja (todos entre o início de 1961 e o primeiro dia do ano de 1962), a Censura redobrou esforços e puniu com mais vigor todos os desvios (Azevedo, 1997)

A própria polícia política, que manteve sob vigilância várias dezenas de redactores, fotógrafos, chefes de redacção e directores de jornal raramente actuou para punir crimes de imprensa. Na pesquisa documental que tem sido conduzida no âmbito deste projecto, o autor detectou cerca de dezena e meia de instâncias em que os jornalistas foram intimados a comparecer na sede da PIDE para um inquérito – por norma de um dia – findo o qual foram, quase sempre, libertados sem multa ou período de detenção. Vários

10. Incluindo uma entrevista controversa do próprio Ribeiro dos Santos ao *Diário Popular* em 15 de Novembro 1945, na qual o autor, apresentado como jornalista e advogado, referia: «Considero a Censura o maior mal de que o país tem sofrido nestes últimos 20 anos.» A entrevista, devidamente arquivada no seu processo na PIDE/DGS, foi depois usada nos trinta anos seguintes para legitimar a acusação de que Ribeiro dos Santos não tinha «bom porte moral».

jornalistas foram presos durante o Estado Novo<sup>11</sup>, mas por crime político – normalmente por suspeita de filiação em partido proibido. Poucos “crimes de imprensa” motivaram efectivamente penas de prisão, embora possam ser apontados os casos da detenção de Eduardo Gageiro (que conseguiu fotografar uma manifestação de rua e remeter para o estrangeiro essas provas para publicação) e do júri que distinguiu Luandino Vieira com o prémio da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965, cuja publicação no *Jornal do Fundão* motivou uma longa suspensão de seis meses e um prolongado inquérito alimentado pela Secretaria da Presidência do Conselho (Pereira Rosa, 2015: 191-200). São, porém, excepções de um sistema que punia preventivamente e travava *a priori* esses casos extraordinários.

A análise do importante espólio documental depositado por Carvalhão Duarte, director da *República*, na Fundação Mário Soares, dá igualmente conta de um aspecto complementar: a Censura emitia regularmente circulares para todos os jornais, certificando o que não seria noticiável, sublinhando as imagens e os nomes vedados e sugerindo até temas interditos. O início da guerra colonial em África é disso um bom exemplo, pois a actividade dos serviços censórios foi, em primeiro lugar, activa, prevendo desde logo todos os casos em que qualquer escaramuça militar não poderia ser noticiada (circulares de 5 e 28 de Julho de 1961). Não espanta por isso que os casos de “abuso” tenham escasseado ao longo de tantos anos – a censura era exercida logo a montante, impedindo o rio de correr até à foz da publicação, na maior parte das ocasiões.

Vale a pena ainda integrar esta conclusão no que se sabe sobre os indivíduos colocados em cada redacção com essa missão essencial de travagem do ímpeto dos camaradas. No *Diário Popular*, várias fontes sugerem que o chefe da redacção Fernando Teixeira exercia essa função com eficácia (como aliás se depreende do trecho acima destacado de Mário Ventura Henriques), impedindo à nascença qualquer tentativa de fuga ao guião previamente imposto.

11. Os casos de Fernando Correia, Mário Ventura Henriques, José Manuel Tengarrinha ou Orlando César são disso exemplo. Outras detenções famosas, como as de Raul Rego e José Ribeiro dos Santos, foram motivadas pela subscrição de documentos políticos comprometedores, na forma de cartas abertas à nação.

Em *O Século* da família Pereira da Rosa e no *Diário de Notícias* de Augusto de Castro ou de Fernando Frago, o processo estava simplificado, pois quase todas as estruturas redactoriais estavam comprometidas com o regime, frequentando inclusivamente as festas privadas de agentes da PIDE, como sucedia com Tomé Vieira ou Flamínio de Azevedo.

Os motivos para essa triagem prévia não seriam sempre políticos, como Jacinto Baptista igualmente sugere no seu diário memorialístico publicado *a quente*, ainda durante o processo revolucionário. A necessidade de cumprir horários, de sair para bancas às horas previamente determinadas ou de poupar à empresa mais uma multa pecuniária foram factores tão ou mais relevantes do que a censura ideológica pura. Aliás, o próprio adversário, conhecedor desses constrangimentos organizativos, jogava igualmente com as mesmas armas. Jacinto Baptista conta que, em retaliação por uma manchete posicionada em página de modo a alimentar a sugestão de que o presidente do Conselho era um adepto do fenómeno musical do yé-yé em 1965, a Censura reteve provas do *Diário Popular* durante alguns dias, sem dar qualquer explicação. Fazia-o para atrasar deliberadamente a impressão do jornal, perder os comboios para o Norte e assim causar um rombo financeiro no periódico.

Toda esta reflexão alimenta necessariamente a conclusão de que os próprios repórteres, após vários exercícios frustrados de crítica, autocontrolavam-se e deixavam-se dominar pelo sistema. Fernando Correia, antigo jornalista do *Diário Popular*, do *Diário de Lisboa* e do *Avante!*, acrescentou mais um ponto importante de reflexão (em entrevista com o autor): o número de agentes sociais conscientes da situação política, mesmo nas redacções mais progressistas, nunca foi elevado. «Acho que está pouco explorada e deve ser feita a análise do jornalismo daquele período do final do salazarismo. Normalmente, a análise cai em dizer que havia uns tipos que eram da Situação e outros que eram do Revirvalho. Esquece-se uma percentagem muito grande de jornalistas que não eram uma coisa nem outra. Eram bu-

rocratas. Tinham ido para o jornal como mangas d'alpaca do jornalismo. Estavam-se *lixando* para a política. Não se discutia política colectivamente. Discutia-se em pequenos círculos de cumplicidades.»

Embora Francisco Balsemão (em entrevista com o autor) assegure que, no *Diário Popular*, enquanto foi administrador-delegado, pugnou sempre para que todos os jornalistas escrevessem como se não houvesse censura, deixando para a apreciação posterior os eventuais trechos que teriam de ser cortados, o processo não era decididamente deixado ao critério individual. E esse confronto quotidiano com o poder capaz de guilhotinar as ideias, subordinando qualquer texto a uma ordem preestabelecida, provocou *baixas* naturais entre aqueles que procuravam efectivamente contribuir para a mudança de consciência política da nação.

Baptista-Bastos, também ele redactor do *Diário Popular* nesta fase, recordou (em entrevista com o autor) um desses exemplos: o do jornalista José Freitas, um marxista com funções directivas no *Diário Popular*, onde trabalhou praticamente até morrer: «Eu vi grandes jornalistas completamente destroçados. O Zé de Freitas, aos 30 anos, tinha escrito um livro: *Esta Hora Dramática da Vida Italiana*, que é um clássico do jornalismo. E depois ainda escreveu *A China Vence o Passado*. Foi o primeiro jornalista do mundo a escrever que a China tinha a bomba atómica. Era estalinista convicto, profundamente torturado por ter de trabalhar e ganhar dinheiro daquele modo. Começou a amargurar-se. 48 anos de fascismo destruíram muita gente. O Zé levou uma vida complicada porque, a certo ponto, quebrou, como era natural que quebrasse e muitos outros quebraram. Mas era um grande repórter, como o [Urbano] Carrasco.»

Com amargura, Jacinto Baptista resumiu esse processo de conformismo produzido pelo próprio funcionamento da empresa jornalística: «Os textos que eram submetidos ao exame dos censores haviam passado já por vários e sucessivos crivos de expurgo interno, em que nós próprios, com maior ou menor repugnância, acabávamos por colaborar, de modo que os artigos e as notícias chegavam à mesa dos censores praticamente já cen-

surados» (Baptista, 1975: 150). Ou mesmo: «Sei que, por causa da Censura, pela tensão que me causa durante o dia, a toda a hora, pelo acréscimo de trabalho com que sobrecarrega as minhas funções de redactor-paginador, obrigando-me a fazer e refazer títulos, a desfazer e a refazer páginas – por causa da Censura, estou à beira de um colapso nervoso. E vou morrer mais cedo, arrasado, inconformado – por causa da Censura.» (opus cit: 179-181).

## **A reportagem**

Na fase em que se encontra este projecto de investigação, é já possível concluir que a dimensão *seareira* de reportagem extinguiu-se à medida que a própria *Seara Nova* foi condicionada a restringir-se ao ensaio literário e convidada a retirar-se da acção política concreta. A reportagem de dimensão social, de denúncia, de exposição dura e concreta de circunstâncias de decadência do modo de vida português foi absolutamente residual e, mesmo nos casos em que viu a luz do dia, foi fortemente restringida pelos processos acima descritos.

Em alguns casos particulares (como as reportagens fotográficas de Eduardo Gageiro para *O Século Ilustrado* entre o final da década de 1960 e 1970), foram as imagens que deram conta subrepticamente desse quadro de miséria, expondo conotativamente o parque habitacional das cidades, a pobreza dos campos, a doença e a miséria entre as crianças e o arcaísmo da prática agrícola com métodos que remontavam ao passado longínquo. Em contrapartida, nessas raras ocasiões, o texto era normalmente acrítico, elogiando a beleza da paisagem, o estoicismo da alma portuguesa, o carácter genuíno das populações rurais.

Não foi certamente por imperícia que isso sucedeu. No seu belíssimo livro de contos *Os Putos. Contos Escolhidos* (2001), Altino do Tojal – antigo jornalista do *Jornal de Notícias*, de *O Século* e do *Comércio do Porto* – narra, através da ficção, os esforços de um jovem repórter com consciência social para furar a barreira das chefias e introduzir na sua produção notas de reportagem de carácter humano e social. Não só não é bem sucedido, como é recebido com zombaria: «Regressa ao jornal estrupício da sala ampla, onde

sujeitos de mangas arregaçadas dactilografam com ardor entre múltiplos *triünns*. (...) O chefe de redacção chama-lhe vadio e pelintra. ‘Lá vem este Mínimo Gorki *foder-me* outra vez o juízo! Deixe-se de minhoquices, homem. Fale-me de coisas sérias. Assuntos sólidos, dinâmicos, de promoção económica, de impacte geral.’ (...) Aconselha ainda: ‘Olhe, sente-se, escreva umas linhas folclóricas; sublinhe a necessidade de se desenvolver o turismo em região tão dotada pela natureza e meta pelo meio umas referências ao hotel (...) Pertence ao cunhado do nosso director. (...) Ponha uns adjectivos vistosos. Uma coisa compostinha, ham? Você, se quiser, até sabe...» (2001: 122)

Silas de Oliveira, jornalista recrutado pelo *Diário Popular* no primeiro concurso para contratação de jornalistas aberto por um periódico português, tem uma história semelhante (em entrevista com o autor) para contar sobre a ocasião, já ao serviço de *Diário de Notícias*, em que pretendeu abrir uma via social nas reportagens que assinava: «Eu vivia nessa altura na Lapa, num apartamento com vista espectacular sobre o Tejo. E fiz uma crónica que começava assim: ‘Do meu quarto alcatifado à barraca mais próxima, são dez minutos a pé.’ Está a ver o tom? Fiz aquilo e dei ao João Coito, chefe de redacção do DN. Ele leu, gostou daquilo. Mandou para a Censura, que o cortou totalmente. O Coito veio ao meu lugar, deu-me uma palmada nas costas e disse: ‘Silas, paciência. Às vezes, passa. Desta vez, não passou.’ Uma consequência colateral desse episódio foi o prestígio de esquerda que ganhei entre os homens da tipografia, que ficavam sentados nas linotypes. Nesse dia, tiraram cópias uns para os outros do texto e davam-me os parabéns. Dias depois, telefonei ao Adelino [Cardoso, antigo jornalista do *Diário Popular*], contei-lhe a história, mostrei-lhe o texto. E ele, no jeito muito brusco que lhe era característico, respondeu: ‘Tu queres é fazer literatura à custa da miséria.’»

Os exemplos aqui destacados, bem como a quase total ausência de reportagens nas colecções consultadas dos jornais portugueses de 1933 a 1974 que configurassem exemplos de reportagens de pendor social *seareiras*, suporta a conclusão já intuída por Jacinto Godinho de que o movimento, inaugurado

por Raul Brandão e Aquilino, ficou resumido durante o Estado Novo à relativa segurança da literatura de ficção, nunca podendo cruzar a fronteira para a produção jornalística sobre factos reais.

No entanto, isso não implica que a reportagem tenha esmorecido nas páginas da imprensa portuguesa. A única via aberta para a sua expressão e consolidação como género favorito do público acabou por ser a dimensão personalizante que os homens da Primeira República já tinham ensaiado. Esculápio protagonizara, em *A Vanguarda*, *O Século* e *O Diário*, diversos episódios em que assumiu funções detectivescas, liderando a pesquisa em situações criminais e transmitindo aos seus leitores as notas – fantasiosas ou reais – que encontrava. Um dos episódios narrado nas *Memórias* (Esculápio, 1940: 80-83) foi curiosamente comprovado pelo autor, encontrando na colecção de *A Vanguarda* todos os recortes do caso e comprovando que, no caso do homicídio da mulher do guarda de Monsanto, foi de facto a reportagem de Esculápio que primeiro trouxe luz sobre a identidade da vítima, já depois de esta ter sido exposta nos corredores da morgue, na esperança de que alguém a reconhecesse.

Hermano Neves, pai de Mário Neves, director-adjunto do *Diário de Lisboa* e de *A Capital*, foi igualmente protagonista de histórias desta dimensão, tornando-se, como dele disse Norberto Lopes (1985:17), «um dos primeiros, senão o primeiro jornalista português a voar numa avioneta, a subir em balão e a descer em submarino», em aventuras ousadas, criadas propositalmente para enaltecer o carácter destemido dos homens destemidos que, episódio a episódio, cimentavam a sua reputação muito à imagem do que Albert Londres fazia na imprensa francesa. Não por acaso, quando Reinaldo Ferreira (no número 97 da *Repórter X*) descreve a morte de Albert Londres, chama-lhe «o rei dos reporters» e elogia, emocionado, as ocasiões em que o jornalista envergonhou as polícias, descobriu conspirações, investigou mafiosos, conversou com tribos nunca contactadas e correu sempre enormes riscos pessoais. Era todo um programa de reportagem que ali se configurava.

O golpe militar de 1926 e a Constituição de 1933 não refrearam propriamente os ímpetos de Reinaldo Ferreira (não há, por exemplo, qualquer processo da PIDE/DGS ou antecessoras em seu nome no Arquivo Nacional da Torre do Tombo), mas a sua morte precoce levou consigo este estilo hiperbólico de reportagem, no qual, a partir da viragem para a década de 1930, as circunstâncias de cada história são cada vez mais inverosímeis (ver por exemplo a saga dos esqueletos “encontrados” nas catacumbas do Quartel do Carmo, em Lisboa), pois é a sua capacidade novelística que arrasta multidões. No *Livro do Repórter X*, uma homenagem dos seus amigos e admiradores ao jornalista-herói tombado, Mário Domingues (AAVV. s/d: 119) diz mesmo que a tiragem da *Repórter X* superava 20 mil exemplares por semana em 1931: «Caramba!, era alguma coisa num país onde existem pouco mais de vinte mil pessoas que compreendem o que lêem.»

O papel do repórter evoluiu rapidamente. Num editorial célebre publicado na edição 117 da *Repórter X*, Mário Domingues compara admiravelmente a divisão preliminar das funções nas redacções do início do século, entre os fundistas, respeitadas, ponderados, «absolutamente convencidos de que a sua obra literária ou os seus artigos conceituosos entrariam com seus aureolados nomes na posteridade luminosa» e os *reporters*, a quem se exigia «elasticidade de pernas, velocidade de movimentos. O *reporter* fazia jornalismo com os pés. A cabeça não era necessária. A cabeça tinham-na os luminares da redacção, que corrigiam as notícias, arrancando, catando, dos linguados dos *reporters* as palavras populares, as baixas expressões, alisando, escovando as reportagens até lhes arrancarem a melhor qualidade que elas teriam – a vida! – para as apresentarem ao público.»

Pouco a pouco – na perspectiva de Domingues – o mundo do jornalismo mudou. «O *reporter* foi galgando, na vida moderna, do ínfimo posto literário (...) às culminâncias da arte de escrever. (...) Quedamos com a certeza de que os *reporters* que gastam a existência a vibrar na alta tensão dos acontecimentos, em contacto com a vida viva, destronaram por completo os

repousados escritores que escrevem com as portas fechadas ao mundo, na persuasão de que do vácuo dos seus gabinetes poderão tirar alguma inspiração comovente.»

Se é verdade que, na década de 1930, o género não teve intérpretes dignos de nota, apesar de esforços pontuais dos brilhantes Norberto Lopes e Artur Portela no *Diário de Lisboa*, em breve a situação alterar-se-ia.

Em 1942, o *Diário Popular* apresentou-se ao público com a vontade de recuperar a dimensão dos grandes repórteres do passado. Constituído essencialmente por dissidentes do *Diário de Notícias*, formava uma equipa ideologicamente ecléctica, juntando monárquicos, jornalistas oriundos da direita católica, anarquistas, um estalinista, um ex-comunista que abjurara e trabalhava agora para o *Diário da Manhã* e vários republicanos progressistas. A reportagem tornou-se a linguagem comum. O jornal seria o porta-voz dos leitores, transportando-os para o coração da acção.

Mal a guerra de 1939-1945 terminou, foram enviados vários repórteres para a Europa dilacerada, procurando pistas sobre a barbárie. Fernando Teixeira assinou então um texto notável sobre um anarquista português detido no campo de concentração de Dachau e que seria depois, nos trinta anos seguintes, o correspondente em Paris do *Jornal de Notícias*. No mesmo jornal, Urbano Carrasco deixou-se prender pela polícia municipal para poder escrever sobre a obsoleta lei de licença de porte de isqueiro.

Por certo, a nova corrente de atitude perante os acontecimentos chegou às redacções rivais. No *Diário de Lisboa*, Manuela de Azevedo disfarçou-se de criada da propriedade de Sintra onde o exilado rei Humberto de Itália se refugiara após a implantação da república. Ali conseguiu extrair uma entrevista exclusiva, que correu a Europa. «E ao terceiro dia, [Manuela] não ressuscitou como Cristo, mas acabou por se dar a conhecer. A entrevista deu a volta ao mundo através da Reuters, sendo incluída numa antologia espanhola como a melhor proeza jornalística do ano», contou Norberto Lopes no número de aniversário do *Diário Popular*, em 1983.

Urbano Carrasco cimentou pouco depois a sua reputação. Aquando da erupção do vulcão dos Capelinhos, em Setembro de 1957, alugou um barco para ser o primeiro a levar uma bandeira portuguesa à Ilha Nova e ali reclamar a soberania sobre a nova parcela de território nacional. Também no *Diário Popular*, Aurélio Márcio protagonizou uma saga saborosa até entrevistar o último homem que formara o pelotão que fuzilou Mata-Hari (Pereira Rosa, 2015: 181-190)

Os títulos eram controversos e polissémicos: «Oui, oui, monsieur. Fuzilei a Mata-Hari», escreveu o *Diário Popular* sobre esta última aventura. O estilo era literário, mas popular; ousado, mas sem romper fronteiras impostas por tudo o que implicasse crítica ou condenação do modo de vida português. O jornalista tornou-se o personagem principal, o *regista* do concerto. Conduziu os esforços, inovou e foi frustrado, irrompeu por salões para entrevistar os líderes do mundo, descobriu segredos. Até ao final do *annus horribilis* de 1961, quando o regime entrou numa nova fase – mais sombria e que levou, em última instância, ao seu colapso, após uma guerra colonial sem sentido –, multiplicaram-se estes exemplos de jornalismo interventivo, que pouco devem à exuberância de Reinaldo, Domingues, Esculápio ou Hermano Neves nas primeiras décadas do século.

A inovação tornou-se contagiante. Depois de um estágio no *Diário Popular*, a luso-brasileira Fernanda Reis decidiu saltar de pára-quadras de um avião durante a guerra da Coreia precisamente para ganhar os seus galões de repórter na linha de fogo. Ao entrar no *Diário Popular* em 1966, Silas de Oliveira foi de imediato contagiado pelo fulgor da reportagem ali praticada: «Era uma recruta no sentido de esforço e de espírito de corpo, como na tropa, cultivando o orgulho por fazer parte daquela equipa. ‘Saíam-me da frente porque eu sou repórter do *Diário Popular*’, percebe? Sinto grande gratidão por alguns daqueles jornalistas que me formaram e que me marcaram muito.»

Montavam-se grandes operações logísticas destinadas a potenciar os esforços de reportagem e, também, a vender mais jornais com isso. Em 1968, quando se soube em Lisboa que o Beatle Paul McCartney estaria de férias no Algarve,<sup>12</sup> Francisco Balsemão montou uma operação de grande escala no jornal, tapando todas as entradas da cidade por onde o músico teria de entrar para poder viajar de avião até à Grã-Bretanha. A sorte coube a Baptista-Bastos que encontrou o Beatle e recolheu, quase à força, um curto testemunho dos seus dias de veraneio algarvio. O jornal gabar-se-ia depois de ter uma equipa motivada, que ia a qualquer lado e entrevistava qualquer pessoa.

Naturalmente, há limites aos campos de intervenção e a década de 1960 acentuou essas barreiras. Urbano Carrasco, aprisionado pela invasão-relâmpago das tropas de Nehru em Goa, ainda tentou contar, em 1962, toda a emoção associada à captura das tropas portuguesas, mas algo mudara na atmosfera do tempo. A política ultramarina tornara-se mais agressiva e esperava-se dos jornalistas que fossem os primeiros embaixadores da política colonial de integração do país. Chegavam então também às redacções novos recrutas provenientes do ensino superior, com outra atitude face à ordem vigente e com a ambição de alterar a representação da sociedade nas notícias, como argumentaram convincentemente Correia e Baptista (2007).

O Ministério dos Negócios Estrangeiros financiou a partir de então várias viagens de jornalistas aos territórios em guerra. Escreveram-se apologias do regime e da política africana portuguesa. O *Diário Popular* enviou a África numerosos jornalistas em missões junto de líderes amigos como Moisés Tchombé no Catanga (Carrasco em 1964), Ian Smith na Rodésia (Fernando Teixeira em 1965) ou Ojukwu no Biafra (Botelho da Silva em 1967). Outros relataram o teatro de guerra como César da Silva na Guiné em 1968, Carrasco

12. O *Diário de Lisboa* e Joaquim Letria ganham essa competição particular, entrevistando McCartney em Albufeira antes de qualquer outra publicação.

na Guiné em 1970 e em Angola em 1970. Nuno Rocha ganhou celebridade indesejada por posar com uma arma na mão durante o acompanhamento das acções militares em Moçambique.<sup>13</sup>

Com estas novas barreiras geográficas e um certo clima persecutório nas relações com a Censura e com a polícia política, o fulgor da reportagem tornou-se mais espaçado. Houve tentativas dispersas de encontrar temas de reportagem no *bas-fonds* dos esgotos de Lisboa, nas grutas do Almonda ou entre os doentes mentais do Hospital de Júlio de Matos, mas a reportagem esmoreceu, trocada por um engajamento de vários jornais com a política do regime.<sup>14</sup>

Em circunstâncias acidentais, como descarrilamentos, cheias ou sismos – que, noutros contextos, seriam sempre terreno fértil para o desenvolvimento da reportagem – os jornais estavam de mãos atadas. Relatava-se a dor e a tragédia até ao momento em que o texto procurasse apurar causas para lá do infortúnio e da conspiração dos elementos naturais. As fotografias, na sua dimensão gigantesca, eram toleradas, desde que não mostrassem o contexto socioeconómico. Nas cheias de Lisboa de 1967, os jornais nacionais enfrentaram obstáculos terríveis para conseguir transmitir aos seus leitores a dimensão épica da tragédia.

A escritora Alice Vieira, então jornalista (em entrevista com o autor), dá conta desses constrangimentos poderosos: «Nas cheias de 1967, foi horrível. Eu estava no *Diário de Lisboa*, era muito novinha e aquilo era só lama. A aldeia de Quintas desapareceu do mapa, acho que basta dizer isto para se perceber o volume. A lama até aos joelhos era terrível. Punha as mãos naquilo e tiravam-se galinhas mortas. Um horror! Estavam lá muitos jornalistas estrangeiros, um dos quais da revista alemã *Quick*. Falaram comigo, eu tinha estudado Germânicas. Aí pinteí a manta! Eu e o Assis Pacheco, que éramos

13. Em 1975, num livro memorialístico apressado, o jornalista tentará provar – sem sucesso – que «conspirara abertamente contra a guerra colonial e contra o governo antes da minha partida para Moçambique» (1975: 13).

14. Álvaro Lins escreveu nas suas memórias: «Desde que Martinho Nobre de Melo foi posto como director do *Diário Popular*, esse vespertino se vem requintando em subordinação e subserviência ao governo» (1974: 51). Melo dirigiu o jornal entre Outubro de 1958 e os primeiros dias de Maio de 1974.

os dois de Germânicas, fartámo-nos de explicar como era a situação, até porque as polícias não percebiam a língua. A Censura mandava instruções para os jornais todos. No outro dia, o João Paulo Guerra lembrou que, certo dia, chegaram instruções: a partir de agora, não morre mais ninguém neste incidente! E assim foi. Ver aquilo, saber daquilo implicava mostrar as condições em que as pessoas viviam. Foram grandes chuvadas, é verdade. Mas houve ali muita tragédia.»

Por decreto, a reportagem não foi autorizada. E assim permaneceria, com raras excepções, até à revolução de Abril.

### **Conclusões preliminares**

Este artigo é, por definição, um esforço ainda incompleto resultante de um projecto em curso. O autor procurou demonstrar que os constrangimentos externos aplicados ao jornalismo durante o Estado Novo constituíram apenas uma parte do sistema repressivo, destinado a rotinizar o inesperado e todos os desvios à norma. Muita da actividade censória era transmitida por via telefónica, perdendo-se portanto grande parte dos testemunhos desse movimento.

Em contrapartida, abundam as provas visadas, as ameaças de suspensão, as notas de multa e até o averbamento de processos para procedimento criminal. O autor argumenta, porém, que o sistema foi idealizado para complementar a triagem já produzida no interior das empresas jornalísticas, exercida por patrões obviamente sintonizados com as aspirações do regime e por direcções e chefias convictas de que a perturbação da ordem provocaria dissabores económicos, administrativos ou ideológicos às respectivas empresas. O sistema foi portanto montado com vários diques, de forma à que, à foz, chegassem apenas os casos mais problemáticos.

Nesse cenário, a pesquisa comprovou que os meios afectos ou desafectos ao regime<sup>15</sup> foram igualmente reprimidos, acumulando dezenas de processos que, pontualmente, geraram multas pecuniárias e – mais raramente

15. A classificação é pouco fiável, mas era usada inclusivamente nos relatórios da direcção dos Servi-

– suspensões por dias, semanas ou meses.<sup>16</sup> Os próprios critérios de censura variavam com o contexto histórico e a personalidade do militar (ou excepcionalmente, no caso de Rui Alvim, um civil) que presidia aos serviços. Em 1968, a anunciada primavera marcelista aumentou a expectativa de um aligeiramento dos critérios, que rapidamente desapareceu. Zangado e corajoso, Raul Rego protestou criativamente. Passou a introduzir as provas censuradas no *Diário de Lisboa* e, depois, no *República* num envelope que entregava ao polícia de guarda à residência particular de Marcello Caetano, juntando-lhe uma carta de protesto (Foyos, 2016: 23).

Fosse como fosse, apesar de todos estes constrangimentos, a reportagem não desapareceu dos jornais portugueses, nem se tornou um género de excepção. Foi cultivado pelo ímpeto de jornalistas da imprensa vespertina, com a equipa do *Diário Popular* à cabeça, que logo despertou uma saudável concorrência no *Diário de Lisboa*. As reportagens que então emergiam estavam naturalmente privadas de um campo temático alargado – nada se escrevia sobre condições sociais ou económicas, pobreza ou miséria, deficientes condições sanitárias ou acidentes com causas políticas.

Para lá dessa zona militarizada, os repórteres do Estado Novo tinham, porém, capacidade de limar o seu talento na reportagem personalizada, onde a figura do jornalista-herói (re)emergiu. Ele era o protagonista destas sagas, o reflexo do leitor, o seu fio de condutor. Foi em nome do leitor que se correram riscos como na saga marítima de Urbano Carrasco nos Capelinhos. Foi em nome do leitor que se justificaram as horas perdidas em busca de um homem que parecia inacessível, mas cuja história tinha de ser contada em Nantes por Aurélio Márcio.

ços de Censura para Salazar, contabilizando espingardas entre jornais afectos ao regime, neutros ou desafectos.

16. Algumas suspensões tornavam-se contraproducentes, pois simbolizavam à audiência que algo grave fora publicado no dia anterior. Em 1961, por exemplo, o jornal *República* recusou publicar uma nota condenatória dos homens de Henrique Galvão que tinham apresado o *Santa Maria*. Foi suspenso por três dias.

Este movimento de entusiasmo juvenil pela reportagem fez vender jornais e cimentou a imagem idealizada das publicações junto do imaginário da audiência<sup>17</sup>. Pela primeira vez desde Reinaldo Ferreira, os nomes dos repórteres voltaram pontualmente à manchete. Eles levavam simbolicamente o estandarte do seu jornal, desbravando novos mundos.

Com o agravamento da situação colonial, este movimento diminuiu de intensidade e tornou-se menos frequente. As reportagens publicadas a partir da segunda metade da década de 1960 tinham já outro objectivo ideológico, confundiam-se com o programa colonial e geravam menos empatia. O jornalista-herói desaparecia quase por completo.

## Referências

- AAVV (sem data). *O Livro do Repórter X*. Lisboa e Rio de Janeiro: Agência Editorial Brasileira.
- Antunes, J. F. (1993). *Salazar e Caetano, Cartas Secretas: 1932-1968*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Azevedo, C. de (1997). *Mutiladas e Proibidas. Para a História da Censura Literária em Portugal nos Tempos do Estado Novo*. Lisboa: Caminho.
- Azevedo, C. de (1999). *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho.
- Baptista, J. (1975). *Caminhos para uma Revolução*. Amadora: Livraria Bertrand.
- Baptista, J. e Valdemar, A. (1990). *Repórteres e Reportagens de Primeira Página, Volume I. 1901-1910*. Lisboa: Conselho de Imprensa.
- Baptista, J. e Valdemar, A. (1992). *Repórteres e Reportagens de Primeira Página, Volume II. 1910-1926*. Lisboa, Conselho de Imprensa.

17. Os recordes de tiragem de jornais portugueses foram atingidos na segunda metade da década de 1960, com o *Diário Popular* à cabeça desse êxito. Pela primeira vez, um jornal nacional ultrapassou a barreira mítica do milhão de exemplares numa única edição. O autor tem em curso um artigo sobre o movimento comercial e jornalístico promovido pelos administradores Guilherme Brás Medeiros e Francisco Balsemão que permitiu ao jornal galgar limites e publicar, em 2 de Dezembro de 1967, a edição com mais exemplares da história da imprensa portuguesa: 1,6 milhões de exemplares.

- Bernardo, M. (1994). *Marcello e Spínola, A Ruptura. As Forças Armadas e a Imprensa na Queda do Estado Novo (1973-1974)*. Lisboa: Edições Margem.
- Correia, F. e Baptista, C. (2007). *Jornalistas: Do Ofício à Profissão. Mudanças no Jornalismo Português (1956-1968)*. Lisboa: Caminho.
- Esculápio (1940). *Memórias do Esculápio – Das Mãos da Parteira ao Ano da República*. Lisboa, Parceria A.M. Pereira.
- Foyos, P. (2016). *O Caso do Jornal Assaltado*. Lisboa: Prelo.
- Gaines, W. (2008). *Investigative Journalism*. Nova Iorque: Sage.
- Godinho, J. (2009). *As Origens da Reportagem – Imprensa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Lins, Á (1974). *Missão em Portugal*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- Lopes, N. (1985). *Hermano Neves, a Grande Reportagem*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Matos e Lemos, M. (2006). *Jornais Diários Portugueses do Século XX – Um Dicionário*. Lisboa: Ariadne.
- Pereira Rosa, G. (2015). *Parem as Máquinas!* Lisboa: Parsifal.
- Rego, R. (1969). *Diário Político*. Lisboa: Edição do Autor.
- Ribeiro dos Santos, J. (1986). *Memórias da Memória*. Lisboa: Rolim.
- Rocha, N. (1975). *Memórias de um Ano de Revolução. Itinerário de um jornalista em luta por um jornal*. Lisboa: Somuna.
- Rodrigues, M. U. (2002). *O Tempo e o Espaço em que Vivi, Volume I*. Lisboa: Campo das Letras.
- Sá Pereira, C. (1924). *A Noite Sangrenta*. Lisboa: Aillaud e Bertrand.
- Tojal, A. do (2001). *Os Putos. Contos Escolhidos*. Lisboa: Bonecos Rebeldes.
- Ventura, M. (1979). *Outros Tempos, Outra Cidade*. Lisboa: Bertrand.

## **VER E OUVIR ATRAVÉS DA LEITURA. INTERFACES ENTRE JORNALISMO, LITERATURA E CINEMA: DE HEMINGWAY A ALEXANDRA ALPHA**

João Carlos Correia

### **O jornalismo como narrativa**

Muitos autores têm sublinhado a existência de uma dívida das notícias para com outras formas de narrativa. Uma parte substancial dos relatos noticiosos vem na tradição de publicações como os almanaques, reportórios, calendários e prognósticos, que desempenhavam uma importante função social e cultural, compensando a angústia face ao desconhecido e até ao sobrenatural. As notícias refletem a sua contaminação por outras formas simbólicas, provenientes sejam das tradições da cultura escolarizada e canónica sejam da cultura entendida num sentido mais vasto e antropológico (Schudson, 2003: 182). Tanto é possível relatar um acontecimento como drama ou comédia pelo que os relatos noticiosos de acontecimentos devem ser olhados como «estórias» (Schudson, 1988: 25).

Enquanto “narrativa”, os relatos jornalísticos implicam, por isso, a intervenção mediadora de uma intriga. “A intriga é o mediador entre o acontecimento e a história, o que significa que só é acontecimento o que contribui para a progressão de uma história.” A construção de uma narrativa pressupõe, assim, a seleção dos elementos que permitem fazer progredir a “estória”. (Ricoeur, s/d: 26). A organização da estrutura noticiosa vive da necessidade de fazer progredir a narrativa, pelo que

cada novo elemento se integra num todo estruturado e dotado de significado, sendo selecionado em função da sua capacidade de se articular com as restantes partes.

A hipótese que atravessa muitas das abordagens dicotômicas que separam o jornalismo da narrativa ficcional parte de uma distinção analítica, entre uma pragmática do saber narrativo e uma pragmática do saber científico. A narrativa é uma forma de saber ligada ao saber tradicional. O que se transmite com as narrativas é um grupo de regras que constitui o vínculo social.

No saber científico, pressupõe-se que o enunciador diz a verdade acerca do referente. É referente o que no debate pode servir de matéria de prova, de convicção. O saber científico a) é predominantemente denotativo e o seu critério de aceitabilidade é o valor de verdade; b) é um saber que se exterioriza de forma institucionalizada; c) só pressupõe a existência de enunciados verificáveis por argumentação e prova; d) supõe a afirmação de algo novo relativo a enunciados anteriores (Lyotard, 1989: 55-61).

O saber jornalístico, apesar da ambição de objetividade que marca, fortemente, a imagem que os jornalistas têm da profissão, possui características próprias do saber narrativo, nomeadamente a poliformidade de saberes e enunciados (cognitivos, avaliativos, prescritivos), abertura ao mundo da vida e ao consenso consuetudinariamente fundado.

“O ordinário e o rotineiro, a vida no varejo, os gestos e os olhares trocados entre as pessoas, os sentidos partilhados, as emoções, os signos que acontecem ou deixam de acontecer nessa vida de cada dia foram estranhamento afastados do universo da observação hard, pura e dura” (Kunsch 2000: 19).

Logo, “o jornalista deve cultivar, ele próprio, o desejo de ser um poeta de seu tempo” (Medina in Kunsch, 2000: 99).

O jornalismo oscila entre a ambição de cientificidade que se traduz num domínio da linguagem denotativa e um saber mais ligado à narrativa que se reflete na proximidade à vida quotidiana.

É nesta oscilação que cabe a hiperracionalidade sonhada por Charles Fourier: “feita de sonho, de lúdico, de onírico e de fantasias e que parece mais pertinente para descrever o real ou o híper real que emerge na vida social” (Mafesolli, 1995: 94).

A oscilação entre uma linguagem centrada numa dimensão apelativa da emoção, no relato de uma história “interessante” e uma linguagem marcada pela facticidade não é entre dois polos mutuamente exclusivos, separados entre si. “A vida e o mundo não se cansam de demonstrar que não cabem em, nem suportam a pirâmide invertida” (Kunsch, 2000: 17).

### **Do jornalismo literário ao novo jornalismo**

As relações entre jornalismo e literatura conheceram diversas fases.

Durante o período do chamado jornalismo literário, quer jornalistas quer escritores agiam como publicistas em torno de causas que uniam os homens de letras, prefigurando a aparição da figura do intelectual: nos séculos XVIII e XIX, iluministas e românticos encontraram na imprensa o seu principal órgão de debate, comunicação e divulgação, como se verificará em França, Itália, Alemanha e Inglaterra. O género do folhetim atinge o seu auge (Sue, Dumas e Dickens) e contribuiu para a consolidação simultânea de jornalismo e da literatura. Enunciados marcados pelo realismo social e pelo drama que se expressaram em fórmulas literárias e jornalísticas, dirigidas para as novas classes urbanas, sintetizam na sua simplicidade o dramatismo da vida nas grandes cidades. Num primeiro momento, o Jornalismo inspira-se na Literatura. Num segundo, é esta que descobre, no Jornalismo, recursos que lhe permitam renovar as suas técnicas. Posteriormente, Eça de Queiroz e Ramalho Ortigão; Euclides da Cunha, Machado de Assis, Manuel António de Almeida, Émile Zola, Mark Twain, Sue e Dickens são alguns dos protagonistas que se podem considerar representantes deste período caracterizado pela exigência de testemunho público perante a realidade social.

O jornalismo industrial emergiu associado aos regimes de verificação marcados pela generalização do capitalismo e das utopias industrialistas, gênese do positivismo. Ao empregar o daguerreótipo como metáfora, os jornalistas apresentaram-se “como produzindo uma fotografia diária da vida nacional” (Schiller, 1979: 49). Esta narrativa acentuou os mecanismos de desenvolvimento capitalista que originaram um jornalismo que vê os membros integrantes do público como consumidores em vez de cidadãos. Graças à sua fundamentação no mercado, muito mais dirigida para as vendas e para a obtenção de publicidade, a imprensa popular forneceu aos leitores produtos mais baratos e mais acessíveis nomeadamente sob o ponto de vista temático. Muitos destes jornais proclamaram-se não apenas politicamente neutrais como indiferentes aos assuntos da esfera pública (Schudson, 1978: 21). Esta seria uma forma literária fortalecida pelos desenvolvimentos tecnológicos, entre os quais se destaca a introdução do telégrafo. As novas convenções de um serviço noticioso à distância deixaram a sua marca numa seca linguagem factual.

A objetividade relacionou-se ainda com as questões de identidade do grupo profissional e respetivas pretensões de legitimidade e autoridade. Com a introdução das relações públicas por Ivy Lee, o “exclusivo” e a “primeira-mão” começaram a ser ameaçados pelos *press release* e pela comunicação institucional. A objetividade funcionou como movimento de legitimação de um novo modo de profissionalismo (Schudson, 1978: 153).

Estas narrativas dominantes nos estudos jornalísticos não podem, todavia, ser consideradas de modo unilateral. Os géneros jornalísticos aparecidos com a imprensa popular contaminaram o realismo social e o naturalismo e deixaram-se contaminar também por eles. “A reportagem torna-se, reconhecidamente, o lugar dos anónimos, dos Zés e Marias da Silva, dos ninguéns ou alguéns” (Kunsch, 2000:21).

Jornalismo e literatura são um campo de tensões complexas não apenas entre os dois campos, mas também dentro de cada um dos campos de per si. Não apenas o jornalismo se aproximava da realidade, mas também a

literatura se sentia interpelada a problematizar essa aproximação. Neste processo, cada um dos campos nunca se manteve indiferente ao que se verificava no outro. Ambos traziam nas suas fórmulas narrativas os traços próprios de uma escrita que se reformulava frequentemente através de uma relação nervosa com a urbanização e globalização que os processos de desenvolvimento económico capitalista implicavam.

### **A narrativa americana, o jornalismo e o cinema**

Nos EUA, o individualismo, a mobilidade, o ênfase da narrativa americana no presente, a importância das qualidades associadas a esse tempo presente (juventude, dinamismo e energia), a influência do cinema e a sua enfatização do imediato tal como se dava a ver na tela, contribuíram para o aparecimento de uma narrativa comprometida com a visualização da realidade. Numerosos escritores trabalharam em Hollywood. Ali adquiriram uma certa rapidez de movimentos, a arte de criar a ilusão de uma realidade imediata e também a arte de contar por imagens (Brown, 1973: 35). Estes traços geraram um estilo realista que dominou o século XX e que permitiu a circulação entre o jornalismo e a literatura, tendo como pano de fundo a influência da técnica cinematográfica. Muitos autores americanos construíram a sua experiência literária de uma forma autodidata, entre as redações dos jornais, as revistas especializadas na publicação de short-stories e a escrita de guiões cinematográficos.

Eco opina que o convívio com o cinema implicou a «aceitação de uma temporalidade “alheia”, que a literatura “aprendeu” olhando o cinema e tentando transpor os seus artifícios para o plano literário» (Eco, op. cit.: 193). Essa temporalidade caracteriza-se por uma «montagem de diferentes tempos. Entre outros aspetos particularmente interessantes sobre a temática, Hauser aborda a «relatividade e a inconsistência dos padrões de tempo», a «descontinuidade do enredo», o «desenvolvimento cénico» e o «súbito aflo- rar dos pensamentos e dos estados de espírito» como efeitos concretos do cutting e das interpolações próprias da matéria fílmica no romance (Hauser, 1989: 37).

A este *background* de experiências resultantes do cinema junta-se, na literatura americana, uma tendência para recurso à linguagem falada e a conversação que remonta a Mark Twain e que estará presente em autores como Gertrude Stein, Ring Lardner, e Ernst Hemingway. Captar o pensamento na sua fonte viva, ou dela o mais próxima possível é a pretensão de muitos dos autores que se filiam nesta tradição. “A questão da Arte está em viver no presente”, diz Gertrude Stein (*Lectures in America*, cit. In Brown, 1973: 96). Esta exigência inclui ainda a supressão dos substantivos a favor dos verbos – porque, continua Stein, “os substantivos não criam movimento” e o movimento é o que é próprio da prosa.

A exigência de relação urgente com a realidade marcou, no século XX, o período entre as duas guerras: a preocupação de Hemingway em aprimorar a técnica do diálogo e conseguir um máximo de economia narrativa; a descrição realista da condição social feita por Steinbeck e John dos Passos, com abundância de recurso estilísticos que procuram fazer reviver a ação aos olhos dos leitores, mostram como estes autores antevêm o percurso seguido, alguns anos mais tarde, pelo Novo Jornalismo. Assim, do realismo social gerado na Europa, é que o jornalismo extrairia o melhor contributo para a renovação estilística da narrativa em profundidade (Kunsch, 2000: 129).

Hemingway praticou jornalismo toda a vida desde a adolescência no Kansas City Star; passando pela experiência de *free lancer* no Toronto Star que lhe permitiu residir em Paris e conviver com a colônia de imigrantes (Stein, Fitzgerald, Pound e Elliott) que seriam protagonistas de alguns dos seus romances; continuando com a cobertura de acontecimentos como a Guerra Greco-Turca, a Guerra Civil de Espanha, vários episódios da II Guerra em França e Inglaterra como correspondente de *Colliers*, *North American Newspaper Alliance*, *Esquire*, *Look*, *Life* e outras publicações onde deixou *short stories* e vários trabalhos que se enquadram no género da não-ficção criativa. Afirmando repetidamente a superioridade das regras jornalísticas para a aprendizagem sobre o ofício da escrita, desenvolveu uma investigação consciente e deliberada acerca da natureza das relações entre realidade, representação e linguagem, na qual desafiou os pressupostos realistas con-

vencionais acerca dessas mesmas relações (Dewberry, 1999: 16-17). O seu melhor está na capacidade de descrição e de observação: o tom simples e direto, a capacidade descritiva, a recriação magistral de diálogos e a implacável negação da abstração, que associa o estilo a uma ética pessoal.

“Nada digo. Sempre me embarcei com as palavras “sagrado”, “glorioso”, “sacrifício” e pela expressão “em vão”: Existiam muitas palavras que já não podia suportar e, afinal, só os nomes das localidades tinham mantido alguma dignidade. O mesmo acontecia com certos números e certas datas. Com os nomes das localidades encontrava-se tudo o que ainda parecia ter um ar de significado. As palavras abstratas tais como “glória”, “honra”, “coragem” ou “santidade” eram indecentes, comparadas com os nomes concretos das aldeias, com os números das estradas, com os nomes dos rios, com os números regimentos, com as datas” (Hemingway, s/d:193).

“I did not say anything. I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. (...) There were many words that you could not stand to hear and finally only the names of places had dignity. Certain numbers were the same way and certain dates and these with the names of the places were all you could say and have them mean anything. Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates.” (Hemingway, 1929: 203).

Mais do que a expressão de um sentimento, a escrita de Hemingway é a afirmação de um estilo, saudado pela sua aura cinematográfica, minimalista, de uma sobriedade exaustiva na narração, descrição e diálogo. Desde as suas primeiras tentativas jornalísticas, o autor vai usar técnicas geralmente mais associadas à ficção, substituindo a frase de abertura padrão que responde às perguntas “quem?”, “o quê?” “quando?” “onde?” por um tipo de frase que cria um ambiente ou caracteriza de modo sugestivo um personagem, deixando em aberto o que vai suceder a seguir: por exemplo, a peça

mais conhecida e citada de entre as publicadas no Kansas City Star é “Mix War, Art and Dancing” que começa: “Outside a woman walked along the wet street-lamp lit sidewalk through the sleet and snow”. Este modo de escrita é consistente com uma técnica aprofundada que Hemingway vai usar, no Toronto Star de modo detalhado: o desenvolvimento dos personagens, um estilo conversacional e o detalhe na descrição de cenas do quotidiano para caracterizar os tipos dominantes da Margem do Sena: aspirantes a artistas, turistas em busca de emoções e tipos nacionais de vária ordem. A técnica ficcional informa de tal modo a narrativa jornalística que parece tornar as distinções entre os dois géneros supérfluas, tanto o jornalismo se aproxima da literatura (Dewberry, 1999: 18; 20-21; 23-24).

Muitos outros traços desta tendência literária vão-se reencontrar nas obras de John dos Passos (rapidez de movimento, a lembrar o cinema, descontinuidade e simultaneidade i.e., passagem sem transição de um personagem de uma ação para outra, utilização sob a forma de montagem, de pedaços de canções populares ou de artigos de jornais para sugerir o tempo vivido), como se verifica na imensa reportagem a que deu o nome de U.S.A; ou de Steinbeck, cuja mestria no diálogo é talvez um dos elementos mais dignos: “o seu ouvido é extremamente fiel, deu-nos transcrições muito vivas do falar dos camionistas em *Grapes of Wrath* e dos camponeses latinos em *Tortilla Flat*. (...) Sabe escutar e sabe ver. O «sentido das coisas vistas”, isto é, da reportagem, está admiravelmente desenvolvido nele, como está em quase todos os escritores americanos que fizeram a sua aprendizagem no jornalismo” (Brown, 1973: 139). Finalmente, a sombra desta literatura, particularmente de Hemingway estará presente nos romancistas da linha dura como Horace McCoy (*They shoot the horses, don't they*), James M. Cain (*The Postman always ring twice*), significativamente ambos adaptados para o cinema (no segundo caso, por Luchino Visconti).

Na sequência deste ambiente intelectual, Truman Capote, Gay Talese, Norman Mailier e Tom Wolf - jornalistas de profissão - começaram a escrever peças jornalísticas com recurso a técnicas narrativas, próprias dos escritores de ficção. Entre os principais traços que, do realismo americano,

especialmente da escrita de Hemingway e Faulkner, se transladam ao novo Jornalismo contam-se o registo fiel dos traços do quotidiano ainda que hiperbolizados de modo a suscitar efeitos poéticos, e o registo minucioso do diálogo.

A influência americana sentiu-se decididamente a literatura francesa, hegemónica no velho continente. O movimento de interesse pela literatura francesa polarizou-se principalmente, em torno de *La Nouvelle Revue Française* onde pontificavam Malraux e Sartre, bem como da Livraria Shakespeare and Co°, de Sylvia Beach, frequentemente referida por Hemingway em *Moveable Feast* (Brown, 1973, p.15). Nos anos 30 e 40, a tradução de *Sanctuary* por André Malraux, a publicação de importantes estudos de Sartre sobre Dos Passos, a publicação por Boris Vian de várias novelas policiais que mimetizam o estilo americano sob o pseudónimo de Vernon Sullivan com títulos como “Irei Cuspir sobre os Vossos Túmulos” (tradução portuguesa de *J’irai cracher sur vos tombes* de 1947), a explícita referência das obras de Camus ao realismo americano, admitida pelo próprio, incentivam nos anos 40 e 50, uma espécie de mitologia americana, alimentada pelo cinema e pelo jazz. (Brown, 1973: 20-21). Esta vaga atinge o pico nos anos 50, mantém a sua influência nas duas décadas seguintes e espalha-se por todo o velho continente, seguindo percursos experimentais de relação com a realidade que se tornariam visíveis no *Nouveaux Roman* (Brown, 1973: 22) e, mais tarde, num registo completamente diferente, o realismo mágico.

Em Portugal, esta influência foi corrente em escritores como Assis Pacheco, Baptista-Bastos (“O Imenso Adeus” é um excelente exemplo), José Cardoso Pires, Urbano Tavares Rodrigues, Fernando Dacosta, Manuel António Pina, Francisco José Viegas, entre outros.

“Em Portugal, a inter-relação literatura – cinema desencadeia-se no âmbito dos modos de narração e representação do texto narrativo literário, sobretudo dos textos surrealistas, neorrealistas e do *nouveau roman*, onde se verifica a presença de «técnicas compositivas providas da plu-

ridiscursividade filmica», designadamente na composição de espaços interativos com movimentos e olhares de personagens e na descrição de personagens (Silva, 2008: 13)

Mário Dionísio (2001), testemunho próximo, descreve este período nas suas peculiaridades estéticas, políticas e literárias, que explicam José Cardoso Pires:

“E com a França ocupada, cortados da sua cultura, que fora sempre a nossa fonte de inspiração maior (nem livros, nem jornais franceses) descobrimos a América, a América de Roosevelt, aliada da França, da Inglaterra, da URSS, melhor dizendo, a sua literatura bem mais integrada neste vasto mundo em movimento do que a do Brasil das plantações de cacau e dos engenhos que nos deslumbrara até então. Manhattan Transfer ou 1919, de John dos Passos, A Lua Desceu, As Vinhas da Ira, Numa Batalha Duvidosa, de Steinbeck, Por quem os Sinos Dobram, O Adeus às Armas, Ter e Não Ter, de Hemingway. E Caldwell; e Faulkner; e Saroyan. E uma descoberta deslumbrante: a short-story. (...) Adeus para sempre aos restos de naturalismo que resistiam, resistiram à nossa recusa dele. Adeus a todo o sentimentalismo, mesmo que de inspiração revolucionária (...) Ora foi nesta fase da viagem que Cardoso Pires surgiu na vida literária portuguesa. O cabo estava dobrado e a viagem ia mudar de rumo, experimentava as novas artes de navegar” (Dionísio, 2001/1980: 21)

### **Cardoso Pires: do pós-neorrealismo ao pós-modernismo**

José Cardoso Pires surge como o representante máximo de uma escrita cinematográfica e seca marcada pelas narrativas curtas, concisas e ágeis, pela denúncia social ainda marcada pelo neorrealismo, mas simultaneamente empenhada na problematização dos seus limites. Apesar da influência do realismo social, o autor regista as inovações que as singularidades da narrativa americana tinham introduzido: a técnica cinematográfica bem como

o recurso ao diálogo, a ação relatada pelas palavras dos personagens. E um estilo cinematográfico, resultado da sua insistência em fazer o leitor ver e ouvir através da leitura (Lepecki, 1977: 54).

Num dos seus primeiros livros, *Jogos de Azar* (1963), onde retoma alguns dos contos publicados nos livros anteriores, Cardoso Pires revigorou a técnica narrativa então vigente em Portugal, muito adjetivada e cheia de inúteis devaneios literários, impondo um ritmo quase cinematográfico às suas histórias, assente num discurso direto (Warner, 1992)

Num dos contos, *Os Caminheiros*, conta-se uma história simples de um caminheiro (António Grácio) que explora um músico cego que o acompanha (o Cigarra). Grácio decide “dar o salto” e entrega o cego com quem partilha as esmolas a um compadre por duzentos escudos (Pires, 1999/2000: 69-90). *Weekend* (Pires, 1999/2000, 215-227) desenvolve as angústias e sobressaltos da história de um amor adúltero e dos medos que, literalmente, cercam os dois amantes. Em “Ritual dos pequenos vampiros”, faz-se minuciosa descrição de uma viação coletiva nas cercanias de Chelas (Pires, 1999/2000: 161-188). E em “Dom Quixote, as velhas viúvas e a rapariga dos fósforos”, conta-se uma estranha história de prostituição e de inocência, num Portugal afogado em relações dúplices com a moralidade sexual (Pires, 1999/2000: 93-138). Todos prenunciam o esforço de desenvolvimento de alguma das características descritas: a capacidade evocativa dos detalhes e a arte de contar uma história e descrever os ambientes sociais, psicológicos e físicos a partir das falas dos personagens, com um recurso a um estilo seco e direto ao assunto em que se nota a vontade de superar, através de uma narrativa mais enxuta e liberta, algumas das características demasiado literalizantes do neorealismo. Os temas, embora socialmente apelativos, surgem dos olhares, gestos e falas dos personagens, reagindo-se contra “[...] certa sentimentalidade ainda inerente ao nosso neo-realismo tradicional” (Lopes e Saraiva 1955: 1160).

Esta postura é retratada em *O Delfim* (1968/2001), onde o narrador responde, aliás, ao personagem Tomás Manuel Palma Bravo, com uma frase que pode estender-se a uma preocupação presente no todo da sua obra:

“Nenhum escritor tem a mania de complicar. Nenhum bom escritor, pelo menos”.

“Ah, pois não. Simplificam, é isso?”

“Também não. Nenhum escritor gosta de complicar seja o que for, e ainda menos de simplificar. A certeza do golpe está nesse rigor”, torno eu.” (Pires, 2001: 60).

Em *O Delfim*, que consolida o lugar do autor na história da Literatura Portuguesa, e a propósito do qual Lídia Jorge alude a um sopro de genialidade, a forma “está diretamente ligada à adoção da montagem técnica e das formas temporais e espaciais do filme” (Silva, 2008, 2). A mudança e a multiplicidade de planos correspondem no romance a uma descontinuidade temporal marcada por analepses contínuas e à multiplicidade de perspectivas sustentadas pelos protagonistas. O real é-nos transmitido, numa sequência descontínua de aparências (cf. Silva, 2008,18). Entre as características mais salientes contam-se os recursos estilísticos que permitem aludir a percepções dos sentidos como o tato, o cheiro, a audição. (um livro “ressequido, amortalhado numa capa de pergaminho e envolto em cheiro de santidade”, lê-se em *O Delfim*, 2001, p. 33), a metaficção, a intertextualidade (mesclando reflexões sobre história, citações dos *media*, crítica política e reflexões literárias sobre a própria posição do autor/narrador) e a polifonia na fragmentação de vozes e de perspectivas. O crime, que constrói o centro do enredo, é relatado, comentado, analisado e visto de modos diversos pelo escritor e pelos personagens do cauteleiro, da hospedeira, do regedor. A verdade do enredo é um *puzzle* revelado pelas perspectivas dos personagens, permitindo ao autor introduzir reflexões sobre a natureza da realidade e da representação.

Finalmente, em *Alexandra Alpha*, o estilo cinematográfico retorna com todo o vigor, ora numa visão de panorama ora com recurso a pormenores que exigem planos aproximados ou mesmo muito aproximados.

A história inicia-se, de forma fantástica, com a aparição de um anjo: (cf. Pires, 1987/2001: 9).

“O anjo solar sobreviou a cidade às 12.00-12-27 (hora solar). Era louro e de asas vermelhas e tinha um belo rosto triangular em nada semelhante aos querubins de igreja. Planou em lentas e tranquilas curvas por cima dos arranha-céus e das praias que contornavam a cidade, percorrendo-os com a sua sombra. (...)” ( cf. Pires 1987/2001: 9).

Porém, através da intertextualidade com relatos policiais e dos media, rapidamente o anjo se revela como um praticante de asa delta que estatela no chão.

“[Um perito de medicina legal descreveu e mostrou à televisão] o verdadeiro retrato da vítima, já então referenciado como um voador de asa-delta, Roberto Waldir Lozano de seu nome, cidadão natural de Santa-Água, vinte e seis anos, casado e com domicílio na Rua Barão da Torre, Ipanema, Rio de Janeiro, RJ.”( Pires, 1987/2001, 9- 10).

*Alexandra Alpha*, a partir de uma narrativa ficcional, irradia para uma crónica do período do fim da ditadura e da transição para a democracia, centrando-se no ambiente da classe média intelectual lisboeta retratado em controvérsias simultaneamente divertidas e empenhadas sobre cultura e política.

O ambiente físico em que decorre a história é em larga medida, constituído pelos bares de uma certa boémia intelectual de Lisboa, com destaque para o bar O Crocodilo:

Ao correr do balcão alinhava-se um coro de vultos diante de um crocodilo tutelar que era de metal fosco e de laço de veludo ao pescoço e que estava, cheio de indiferença, ao alto da garrafeira numa constelação de rótulos sagrados. (Pires, 1987/2001: 27).

A descrição dos personagens e do ambiente social da intelectualidade recorre frequentemente a uma ironia incisiva e define os personagens e as relações sociais de um modo certo.

“Sempre que este personagem aparece uma pessoa lembrava-se sempre do Professor Tournesol do Tintin dos quadrinhos. Parecidíssimo. A mesma calva escorrida em cabelos tristes, a mesma brancura gelada. Um professor Tournesol em mais novo, mas, para pior desgraça, roído pela varíola. Amadeu. Amadeu Fragoso, doutor em Artes Gerais, Letras e Civilizações. Por causa das bexigas doidas todo aos buraquinhos como um queijo gruyère (...) agora tirava da sua bolsa a tiracolo o último número das *Communications* e preparava-se para mergulhar nele” (Pires, 1987/2001: 31).

*Alexandra Alpha* recolhe, num fresco sociológico único, retratos dos latifundiários conservadores e marialvas, principais derrotados pelo 25 de Abril, e do grupo de intelectuais que receberam a queda de Salazar e a revolução do 25 de Abril antes de chegarem à meia-idade.

Alexandra, a publicitária, mulher emancipada pelo trabalho e pela alteração de costumes sociais verificada nalgumas classes urbanas entre os 60 e 70, lança olhares críticos sobre alguns dos tiques de citação dos seus amigos e assume o desgosto com as duplicidades morais do conservadorismo que agoniza nos finais do marcelismo. Referindo-se a um conhecido que concilia um situacionismo acomodado com o regime ao fascínio pela francofonia da moda, comenta para si própria: “outra vez Barthes? Outra vez Sartre? `Aquele Bernardo já não era um infante, era um galicismo: Luís de Camões ou Louis de Camus, quase que perguntou Alexandra” (idem, ibidem: 108). Sophia Bonifrates, filha única e morgada, ingressada como noviça num convento e que após desertar da vocação, tira um curso de assistente social e passa, paulatinamente, a dedicar-se à recuperação do teatro de fantoches com subsídio do Centro Nacional de Cultura; Maria, a professora, militante dos discursos radicais e dos gestos generosos, “cara miúda, cabelo parado, um certo interrogar de orfãzinha diabólica”, “chupada, nervosíssima,

a soprar mata-ratos como uma bicha assanhada” (Idem *Ibidem* p. 272); Bernardo Bernardes, o homem da cultura francófona que ocupa um lugar no médio funcionalismo cultural do regime: “revolve as águas do Sena com uma boquilha sagaz” Idem, *Ibidem*, p. 53). Ao mesmo, interroga-se sobre o destino da pátria e recusa assinar uma petição pela libertação de um preso político seu companheiro de tertúlia; “falava frequentemente de sistemas e de sintagmas, langue-parole e de sistemas de análise. Volteava a boquilha e continuava grande e menino pelos anos fora. Também comia a sua tosta de fiambre: muito pon-de-ra-da-men-te” (Idem, *Ibidem* p. 107); Diogo Senna, católico, é o fotógrafo apaixonado pela antropologia e pelo cinema francês, que ocupa o lugar de 1º secretário no Palácio das Necessidades enquanto convive com cineastas franceses admirados pela oposição intelectual; Sebastião Opus Night é um aristocrata conservador de Trás-os-Montes: “com a sua elegância de bom corte, cravo ao peito e voz sonante, tinha duas memórias distintas, uma para a noite, outra para o dia, sendo a primeira a mais certa por causa da fidelidades do vinho e a segunda a dos desastres e das corrosões por causa das borras acumuladas de véspera”. (Idem, *ibidem*: 108-109).

As conversas refletem um período em que Portugal se interroga a si próprio. Cardoso Pires repete as obsessões sobre a relação entre realidade e representação e entre jornalismo e literatura de uma forma particularmente nítida. Um dos momentos do livro centra-se significativamente em torno de François Désanti, um cineasta francês que pretende contribuir para a reflexão sobre a identidade da pátria, mas que se revela como um personagem que vive de expedientes menos honestos. A percepção deste ambiente nunca impede uma certa ironia particularmente visível quando se anuncia o projeto do filme do alegado realizador (pp. 149-150):

“Quando Bernardo Bernardes chegou à sala de projeção da casa do Palácio da Cultura e da Propaganda Nacional para apresentar o filme de Désanti tinha o Fernando Pessoa à espera dele num retrato de tamanho natural. Bernardo é evidente que conhecia o Pessoa em todos os Pessoas que o Pessoa comportava e mais um que ele andava a estudar há muito tempo (...) Pelos cálculos de Alexandra havia ao todo uma ou duas de-

zenas de espetadores, sessão de amigos. Alguns jovens portadores da gravidade macerada dos fanáticos da cultura, alunos de Bernardes provavelmente; três ou quatro meninas apátridas daquelas que não dizem com o país nem no rosto nem no vestir e que só descem à baixa Europa nestes acontecimentos (...)

De pé e à frente do ecrã, Bernardo Bernardes apareceu a adejar a boquilha, esclarecendo. Sobre o fundo do retângulo branco parecia mais corpulento e mimoso do que nunca, um menino em cinemascope (...) Dizia ele que Désanti, o autor das breves sequências que a seguir iriam ser projetadas, não podia estar presente por se encontrar no estrangeiro em viagem de trabalho. Em Atenas, como se sabia. Mais concretamente na qualidade de convidado do grupo Kino, associação de jovens cineastas que neste momento se preparava para organizar o primeiro festival. De salientar, e isso não ainda do conhecimento público, que François Désanti seria portador de uma mensagem dos novos realizadores dirigida a personalidades como o Godard, o Truffaut, o Jean-Marie Straub, Daniel Schmidt, entre outros.”

Finalmente, é também um retrato sobre as misérias morais que acompanham a agonia dos últimos anos do regime num país onde “não acontece nada” e onde convivem pequenos compadrios e duplicidades paredes meias com transformações que se prenunciam. País em que se morre por resignação: “Morte por resignação e por arteirice do a mim não me enganas tu e do salve-se quem puder, pois em matéria de arriscar o Zé Povinho era todo manguitos (...) E tudo porque nós cá por casa somos da arma do manguito, morrer sim mas devagar e cada qual na sua enxergazinha, ainda que bem podrida” (Idem, *Ibidem*:278). O 25 de abril surge como um regate possível, “depois de quarenta e sete anos, dez meses e vinte e quatro dias, só agora”,

“E assim, se fechava um império de índias africanas e naufrágios, e o ato final ia ter lugar à nossa vista no pequeno largo que ainda ontem não era mais do que um terreiro de guardas a cavalo mas que agora com-

portava um mar de povo, gente às varandas, gente nos telhados e em cima dos camiões militares, megafones a incitarem à rendição” (Idem, *Ibidem*: 343).

Porém, o 25 de Abril não é o epílogo: aos personagens que não cabem no Portugal armado de manguito está reservada a tragédia e a morte.

## **Conclusão**

Exemplos como os que verificaram no percurso quer de Hemingway quer de Cardoso Pires pontuam a circulação de estratégias discursivas que se estabeleceram entre jornalismo, literatura e cinema desde aos anos 30 aos 80. Esse diálogo não é apenas uma espécie de face-a-face entre a narrativa factual e a narrativa imaginária. Traduz transformações na relação com a realidade em que qualquer uma delas (jornalismo, cinema, literatura) influencia as restantes na busca de caminhos para estabelecer essa relação. O que este movimento traduz é uma alteração no estatuto da própria realidade e da sua representação em que cada uma das diferentes formas simbólicas participa, influenciando todas as restantes. Isto não significa uma intencionalidade similar inerente a diferentes fórmulas simbólicas: no jornalismo, há uma preocupação acentuada de contratualização com a audiência, enquanto a literatura e o cinema se preocupam com a materialidade dos símbolos.

De certo modo, as novas estratégias narrativas centradas na ação exterior dos personagens correspondem a um universo simultaneamente urbanizado e conseqüentemente desencantado. Há um niilismo comum ao estereótipo do jornalista, ao herói do cinema negro e aos personagens desencantados da literatura pós-neorrealista. A uma forma corresponde uma ética em que os personagens procuram uma certa inteireza enxuta, sem arabescos inúteis. Por isso, para além das dicotomias políticas e sociais, o que parece sobreviver é o respeito por pessoas que sustentam uma certa solidão lúcida, sejam elas uma intelectual de esquerda ou um latifundiário decadente. Há um código de honra a que corresponde um código de escri-

ta, aliás, melhor seria dito, se intersecta com ele. A estereotipização deste código levanta problemas que estão presentes nas acusações de misoginia formuladas a Hemingway e sugeridas a Cardoso Pires.

Este período de superação do realismo social que conhecerá desenvolvimentos tão diferentes quanto o *Nouveau Roman* ou o famoso realismo mágico demonstra que o estudo da narrativa jornalística tem tudo a aprender com a análise das interfaces que desenvolve com outras fórmulas narrativas. Será avisado abandonar a ilusão de um jornalismo que apenas privilegia as estatísticas como medida suprema da verdade, em que as pesquisas de opinião substituem a realidade viva, perturbadora e contraditória e em que os infográficos ocupam o lugar dos textos (Ivan Fuser cit. in Kunsch, 2000: 104). “As técnicas do how-to-do jornalístico, de matriz positivista-funcionalista, colaboram na configuração de uma mentalidade reducionista, de empobrecimento simbólico” (Kunsch, 2000: 97). O jornalismo, através da reportagem com as suas imensas possibilidades pode ser diferente do “Big Mac da Imprensa burocratizada” (Fuser, 1996: XV-XVI in Kunsch, 2000: 104). Ouvir e ver através da leitura tornou-se mais que nunca possível através do online. Porém, está longe de se resumir a uma questão tecnológica. O bom jornalismo nunca deixa, ele mesmo, de refletir acerca da materialidade dos seus símbolos.

## Referências

- Brown, J. (1973). Panorama da literatura americana do século XX, Publicações dom Quixote.
- Correia, J. C. (2006). Regresso ao “arrastão” de Lisboa. Reflexões sobre a epistemologia do jornalismo. In A. Vizeu, F. Porcello e C. Mota, (orgs.), *Telejornalismo: a nova praça pública* (193- 220). Florianópolis: Insular.
- Dewberry, E. (1999). Hemingway’s Journalism and the Realist Dilemma In Scott Donaldson (ed.), *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, U. (1981). Cinema e Literatura – A Estrutura do Enredo. In *A Definição de Arte*. Tradução de José Ferreira, col. «Arte e Comunicação», Lisboa: Edições 70, pp. 189 – 195.
- Gurevitch, M., Lewy, M., e Roeh, .Y (1991). The global newsroom. In P. Dahlgren e C. Sparks (eds.), *Communication and citizenship*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Hauser, A. (1989). *História Social da Arte e da Cultura - A Era do Filme*. Vol. 6. Lisboa: Vega Estante Editora.
- Hemingway, E. (s/d). O Adeus às Armas. Lisboa: Unibolso (Tradução de Adolfo Casais Monteiro).
- Hemingway, E. (1929). A Farewell to Arms by Charles Scribner’s Sons. Disponível em <http://bookzz.org/md5/8E2CA0FC6F824087E-D1612A17440E722> Acedido pela última vez em 18 de agosto de 2016
- Hughes, H. M. (1940). *News and the human interest story*, Chicago: Chicago University Press.
- Kunsch, D. A. (2000). *Maus pensamentos: os mistérios do mundo e a reportagem jornalística*. São Paulo: Annabelume.
- Liotard, J.-F. (1989). *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva.
- Lepecki, M.L. (1977). *Ideologia e Imaginário: Ensaio sobre José Cardoso Pires*. Lisboa: Moraes.
- Lopes, O. e Saraiva, A.J. (2010/1955). *História da Literatura Portuguesa*. Porto Editora.

- Mafesolli, M. (1995). *A Contemplação do Mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- Mendes, J. M. R. (2001) Porquê tantas histórias? O lugar do ficcional na aventura humana. Minerva Coimbra.
- Pereira, M. L. S. (1999). Espaço em questão: Portugal no romance de Cardoso Pires. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n.5. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/5Sem\\_17.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/5Sem_17.html). Acesso em: 20 agosto 2015.
- Pires, J. C. (2000). Os Caminheiros. In *Jogos de Azar*. Edições Planeta Agostini, S.A., pp.69-90 ( Conforme edição das Publicações Dom Quixote, 1999; 1ª edição, Publicações, Dom Quixote, 1963).
- Pires, J. C. (2000). Week-End. In *Jogos de Azar*. Edições Planeta Agostini, S.A., pp. 215-227. (Conforme edição das Publicações Dom Quixote, 1999; 1ª edição, Publicações, Dom Quixote, 1963).
- Pires, J. C. (2000). Ritual dos pequenos vampiros. In *Jogos de Azar*. Edições Planeta Agostini, S.A., pp.161-188. (Conforme edição das Publicações Dom Quixote, 1999; 1ª edição, Publicações, Dom Quixote, 1963).
- Pires, J. C. (2000). Dom Quixote, as velhas viúvas e a rapariga dos fósforos. In *Jogos de Azar*. Edições Planeta Agostini, S.A., pp. 93-138. (Conforme edição das Publicações Dom Quixote, 1999; 1ª edição, Publicações, Dom Quixote, 1963).
- Pires, J. C. (2001). *O Delfim*. Edições Planeta Agostini, S.A. (1ª edição, Publicações Dom Quixote, 1968).
- Pires, J. C. (2001). *Alexandra Alpha*. Edições Planeta Agostini, S.A. (1ª edição, Publicações Dom Quixote, 1987).
- Ricoeur, P. (s/d). *Do Texto à acção*. Porto: Rés Editora.
- Schiller, D. (1979). An historical approach to objectivity and professionalism in american news reporting. *Journal of Communication*, Vol. 29, nº 4, 26-45.
- Schudson, M. (1978). *Discovering the news*. Nova Iorque: Basic Books.
- Schudson, M. (1988). Porque é que as notícias são como são, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 8, Jornalismo.

- Schudson, M. (2003). *The sociology of news*. Londres e Nova Iorque: W.W Norton & Company.
- Silva, E. M. N. (2008), *Literatura e Cinema; a escrita cinematográfica de o Delfim de José Cardoso Pires*. Funchal. Disponível em <http://repositorio.uma.pt/handle/10400.13/300> Consultado pela última vez em 18 de agosto de 2016
- Warner, R. (1992). Narration as Critique. In *Some Short Stories of José Cardoso Pires*, *Romance Quarterly*, 39:3, 361-371, DOI: 10.1080/08831157.1992.10543885



## **O FOTOJORNALISTA COMO NARRADOR E NARRADO NO FILME *JANELA INDISCRETA* DE ALFRED HITCHCOCK**

Tito Cardoso e Cunha

Esta comunicação assenta no pressuposto de que os meus interlocutores conhecem o filme de que vou falar: Alfred Hitchcock's *Rear Window* («Janela Indiscreta», 1954).

Trata-se de uma obra bem conhecida do público interessado pelo cinema, a sua história e a sua teoria.

No célebre livro de entrevistas publicado por François Truffaut (1967), este, após afirmar ser *Rear Window*, juntamente com *Notorious*, um dos seus preferidos de entre toda a obra do autor, já faz notar que, no filme, Jeff «is exactly in the position of the spectator looking at the movie.» Imobilizado na sua cadeira e confrontado a um enquadramento onde pode observar imagens em movimento, ainda sem som.

A crítica e a reflexão sobre o fenómeno fílmico têm feito desta obra uma exemplar ilustração do que é um cinema autorreflexivo, isto é, que pensa sobre si mesmo e o seu dispositivo relativamente ao destinatário que é o espectador.

Presumo que muitos de vós, senão mesmo todos, terão já visto o filme, dada a sua extrema notoriedade.

Recordando os traços gerais do entrecho, Jeff (James Stewart) é um repórter fotográfico de profissão. Regista o que vê em fotografias como as que nos são mostradas, decorando o apartamento, no início do filme.

Agora, imobilizado numa cadeira de rodas por causa de acidente ocorrido durante uma das suas reportagens, Jeff continua a ser um fotojornalista. Não é um mero observador passivo do real. Ele capta as imagens (neste caso as dos seus vizinhos, daí o título português: *Janela Indiscreta*. Também poderia ser «olhar indiscreto» ou «câmara indiscreta») e dá-lhes sentido, propondo uma narrativa que tem por fim fazer significar o real observado.

Jeff continua a ver o mundo através da objectiva da sua máquina fotográfica.

O que diz vai como que pondo legendas nas imagens que o seu olhar alcança, e nós, espectadores, com ele. De notar que durante todo o filme, com uma única excepção momentânea, o espectador está sempre no ponto de vista do personagem Jeff. O seu voyeurismo, que inicialmente tanto lhe é censurado pela namorada como pela enfermeira que dele cuida, é o voyeurismo do espectador.

Jeff observa, como num ecrã, o que se passa nos apartamentos com janela para o pátrio das traseiras. Essas janelas funcionam também como pequenos ecrãs onde ele pode observar sequências de imagens em movimento, sem som como no cinema dos primeiros tempos. São essas imagens silenciosas que ele capta e vai interpretando ao projectar nelas uma narrativa. Daí a analogia com o espectador, o trabalho do espectador.

O fotógrafo imobilizado é visitado por uma enfermeira a quem tenta convencer, perante a indiferença desta, das significações que foi construindo para aquelas imagens. A sua atenção é sobretudo atraída pelo que pode observar no apartamento de um casal habitando mesmo em frente da sua janela, os Thorwald.

A partir de certos indícios, ele vai construindo uma narrativa de crime que será o fio condutor de todo o entrecho.

Há outros enredos secundários, sendo que um deles diz respeito ao próprio jornalista. A sua namorada Lisa (Grace Kelly) pressiona-o insistentemente para casar. Jeff não parece muito entusiasmado com a ideia. A perspectiva do casamento é por ele vivida como uma prisão de onde não poderá sair para a sua vida aventureira de jornalista.

Alguns outros subenredos vão sendo narrativizados projectivamente por Jeff, quase sempre relacionados com a problemática do casamento.

Como se disse, este filme tem sido considerado uma das obras-primas de mestre Hitchcock. A opinião crítica tem visto nele um dos melhores exemplos de cinema autorreflexivo.

*Rear Window* seria uma ilustração do próprio dispositivo cinematográfico em que o espectador, na sala escura e em silêncio, sem que ninguém o veja, assiste, imobilizado, à sequência de imagens em movimento que no ecrã-janela lhe são visíveis.

A sua imobilidade é comparável à de Jeff, preso à cadeira de rodas, em frente ao ecrã que é a «janela indiscreta» do seu apartamento. Sendo que a indiscrição, neste caso, é a do olhar de Jeff perscrutando, na sombra, a vida dos outros.

Temos, portanto, um conjunto de imagens que nós, espectadores, vemos pelos olhos do repórter fotográfico que é Jeff. Com ele interpretamos essas imagens construindo um discurso narrativo que é o dele. Em todo o filme só há um pequeno momento em que o nosso olhar não coincide com o dele. Aí somos nós, espectadores, que ficamos a saber mais e isso tem uma função importante no desenrolar do entrecho.

Seja como for, uma problemática que este filme, creio, pode também suscitar é a do repórter, neste caso fotojornalista, narrado (pelo filme em que é um personagem) e narrador, ao construir sentido sobre as que lhe são dadas a ver.

Para tentar esclarecer um pouco mais a relação entre imagem e palavra (porque é através dela que a narrativa se constrói) podemos socorrer-nos de um texto já clássico de Roland Barthes, «La rhétorique de l'image» (1982: 25 ss). É certo que neste texto ele trata da imagem publicitária, mas também nele se alude como campo possível de um entendimento semelhante (Idem: 32).

No filme *Rear Window*, Jeff passa o seu tempo de inactividade a registar imagens que, tal como é uso na fotografia e no cinema, são enquadradas pelas molduras das janelas que delimitam o que está dentro e o que está fora de campo.

Para ter significação, cada uma dessas imagens precisa de ter uma «legenda», isso é, palavras, um discurso descritivo, mas também narrativo.

Barthes formula a questão nos seguintes termos: «comment le sens vient-il à l'image?» O que lhe parece ser uma resposta é a seguinte: pela narrativa, linguisticamente enunciada. A necessidade do discurso para dar significação à imagem deve-se, pelo menos em parte, segundo Barthes, ao facto, atribuído ao que ele chama «opinião comum», de a imagem ser tomada por um «lugar de resistência ao sentido» (Idem).

No filme, essa atitude é a que caracteriza a enfermeira, como também, pelo menos inicialmente, a namorada Lisa (Grace Kelly). Ambas consideram as imagens que obcecaram Jeff como destituídas de sentido e intensamente resistentes à significação que ele lhes quer dar. O mesmo pensa o amigo detective.

Essa atitude só muda quando, a certa altura, a namorada replica a Jeff, depois de algo lhe ter chamado a atenção, fixando o olhar: «tell me everything you saw and what you think it means.»

Ou seja, descreve-me por palavras o que viste em imagem e atribui-lhe um significado, eventualmente através de uma narrativa que o explica.

A narratividade discursiva de Jeff, inscrita sobre a imagem, tem, assim, uma dupla função: descrever o que aparece, restringir as significações possíveis em forma de conotação (a tal dimensão repressiva de que falava Barthes) e interpretá-las, impondo-lhes um sentido, porventura projectando nelas a sua própria problemática psicológica (neste caso o medo do compromisso conjugal.)

Quando observa o casal Thorwald, Jeff toma as imagens por indícios de um entrecho que, como bom jornalista e narrador que é, vai construindo.

Um serrote, uma faca, uma corda, uma mala, são indícios (não de um *bricoleur* ou de um viajante) mas de um crime. Há uma narrativa que ele constrói a partir dessas imagens e que tenta partilhar com os que o rodeiam.

Aquelas narrativas sobre as imagens em movimento que ele observa a partir da sua janela funcionam como as legendas que na sua profissão de fotojornalista acompanham as fotografias, fixando-lhes um só sentido entre vários possíveis.

Ao tentar responder à questão «como vem o sentido à imagem?», Roland Barthes começa por notar que «toda a imagem é polissémica» (Idem: 31). É precisamente por isso que a imagem necessita, para significar, de uma função de *ancoragem* que só a mensagem linguística lhe pode proporcionar.

Isto é, o discurso é que vem limitar a polissemia da imagem, restringindo assim a sua disfunção polissémica.

Sobre isto, Barthes escreve uma frase que poderia ter sido pensada a propósito do filme de Hitchcock: «mesmo no cinema, as imagens traumáticas estão ligadas a uma incerteza (a uma inquietude) sobre o sentido dos objectos e das atitudes» (Idem: *ibidem*).

É isto que se passa na observação que o repórter fotográfico faz do casal Thorwald. O mesmo acontece a outros vizinhos observáveis também enquanto imagens silenciosas em movimento. É o caso, nomeadamente, daquela a quem Jeff chama *Miss Lonely Heart* na sua pungente solidão.

Esta mudez das imagens é precisamente o que leva, segundo Barthes, ao uso de «técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia flutuante dos significados de modo a combater o terror dos signos incertos» (Idem: 31). Poder-se-ia porventura dizer a mais importante.

Como ele próprio tinha feito notar anteriormente, «a ausência de palavra encobre sempre uma intenção enigmática» (Idem: 30).

Tal como no fotojornalismo, afirma ainda Barthes, «a legenda ajuda-me a escolher o bom nível de percepção.»

É certo que entre nós o termo «legenda» tanto se usa no caso da imagem fotográfica como no da imagem em movimento. Talvez precisamente porque a função linguística cumprida nos dois casos seja a mesma, a «ancoragem» do sentido, limitando a polissemia. Ao ponto de Barthes poder afirmar que «a ancoragem é um controle, detém uma responsabilidade, face ao poder projectivo das imagens...» (Idem: 32)

Ora, citando uma vez mais Barthes, «a mensagem linguística guia não já a identificação, mas a interpretação (Idem: ibidem). Que é o que faz o repórter Jeff, personificando o espectador, ao construir narrativamente o sentido das imagens em movimento observáveis através da sua janela indiscreta.

Essa significação construída das imagens operada por Jeff, leva inevitavelmente à limitação dos possíveis na significação das imagens e exerce, portanto, sobre elas um poder limitador da sua imprecisão sígnica. Talvez seja por isso que tanto Lisa como a enfermeira inicialmente resistem ao seu discurso, negando-lhe a atenção.<sup>1</sup>

O que ele tenta fazer é limitar a diversidade das significações das imagens visualizadas, restringindo-as, ao impor uma narrativa que também pode ser entendida como resultando de uma projecção das suas próprias ansiedades.

1. Como diria Barthes, «relativamente à liberdade dos significados da imagem, o texto tem um valor repressivo.» *Idem*.

Se há algo que apoquentava Jeff ao longo de todo o filme, é o que ele percepcionava como sendo os perigos da conjugalidade, em oposição à liberdade do repórter cuja vida imagina como uma aventureira busca de testemunhos e narrativas a publicar.

Imagens a narrativizar, legendando. Ou seja, narrativas suportadas pela imagem. É também esse o trabalho do fotojornalismo. Onde se quer chegar, para concluir, é ao seguinte enunciado que pode, no entanto, também ser entendido sob a forma interrogativa: O discurso faz significar as imagens restringindo-lhes as significações.

Torwald é visto a manejar objectos; Jeff, que o observa em silêncio munido do seu olhar fotográfico, constrói sobre essas imagens uma narrativa que lhe restringe as significações: Torwald é um assassino e não um *bricoleur*.

Jeff, aliás, também se narra a si mesmo como quando, logo no início do filme, fala ao telefone com o seu chefe dando-lhe conta dos seus desejos de libertação da prisão a que está submetido e dos perigos conjugais que o ameaçam.<sup>2</sup>

Em suma, a minha única intenção era a de apresentar um filme acerca de um repórter fotográfico que narra e se narra neste esplêndido exemplo de cinema autorreflexivo, dos melhores que o grande Hitchcock nos proporcionou.

Verifico também que, nessa tentativa, surgiram outras questões, como sejam as suscitadas pela relação entre imagem e discurso, que exigirão um aprofundamento posterior.

## Referências

Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Éditions du Seuil. [Original de 1965].

Truffaut, F. (1967). *Hitchcock*. Simon and Schuster.

2. Diz ele, «Tens de me tirar daqui senão acabo por me casar... . Se me casar, não serei mais capaz de ir a lado nenhum.»



# **DE HERÓI A VILÃO: REPRESENTAÇÕES MANIQUEÍSTAS DO REPÓRTER EM *SPOTLIGHT* E *NIGHTCRAWLER***

Sónia de Sá

## **Introdução**

O cinema e o jornalismo são duas áreas interligadas quase desde o surgimento do próprio cinema. É em *The Power of the Press* (Brooke, 1909) que nos surge a primeira grande evidência desta proximidade. As histórias sobre as inúmeras dificuldades que jornalistas – especialmente repórteres – enfrentam diariamente no exercício da atividade são, então, argumentos para um número significativo de produções cinematográficas onde o jornalismo é tema da narrativa, filmes que retratam a profissão e os seus profissionais de diferentes formas, resultando tanto em perspetivas positivas como negativas.

O objetivo deste texto é analisar a figura central do jornalismo, o repórter, a partir da observação de dois filmes que representam este profissional de formas contrastantes: o repórter-herói e o repórter-vilão. Assim sendo, a abordagem que propomos fazer contrasta a figura do repórter como mensageiro da verdade com a de instigador e manipulador de factos. Esta perceção maniqueísta da atividade, que polariza a discussão entre a exigência de um *slow journalism* (Greenberg, 2007; Le Masurier, 2015) por um lado, e a aparente hegemonia

do *fast journalism* (Kroll, 2015; Ramonet, 2011), por outro, sendo limitada, é, contudo, útil para uma abordagem sobre a contínua relevância do papel do repórter.

Ainda que a nossa análise se centre em dois filmes com menos de três anos, parece-nos que a figura do repórter no cinema contemporâneo não se distingue de forma significativa da representação da mesma em filmes do início e meados do século passado, o que nos leva a inferir que as referências sociais inscritas nas histórias de repórteres não sofreram grandes alterações, ainda que a profissão tenha sido alvo de profundas modificações. Ora, se os repórteres são respeitados, eles são, igualmente, merecedores de desconfiança e até de antipatia, facto revelador da própria atividade, aliás, como de outras sujeitas a grande escrutínio público. É a clássica dicotomia do jornalismo Joseph Pulitzer e do jornalismo William Randolph Hearst.

O objetivo desta comunicação não é tanto pôr em confronto os bons e os maus da *fita*, mas colocar-nos perante novas questões que o jornalismo, e mais especificamente o repórter, enfrentou e continua a enfrentar. É consensual dizer-se que admiramos o trabalho de um repórter como Mike Rezendes, um dos protagonistas de *Spotlight* (McCarthy, 2015), mas todos sabemos que são poucas as empresas noticiosas que o permitem e não serão tantos os repórteres que resistirão às pressões das administrações, preocupadas com gastos de produção e possíveis diminuições de lucro; são poucos os repórteres que – impelidos pela força do mercado – resistirão a trabalhar em assuntos que não são notícia no sentido mais nobre do género, como o entretenimento, o aproveitamento da fragilidade humana, a vida das celebridades ou a publipreportagem; serão, também, cada vez menos aqueles que ignoram a importância dos principais anunciantes do órgão noticioso. O jornalismo é um negócio que depende, pelo menos até prova clara em contrário, do seu valor comercial e da sua sustentação financeira, como, precisamente, sustenta a narrativa de *Nightcrawler* (2014).

Não querendo nós assumir um discurso claramente apocalíptico sobre a atividade, estamos em crer, contudo, que serão menos os repórteres *spotlights* (os que trabalham com tempo, que respeitam os valores do jornalismo, que alimentam a discussão na esfera pública com assuntos de real importância) e mais os repórteres *nightcrawlers* (os que correm por uma notícia atropelando normas fulcrais da atividade, que ignoram os efeitos de conteúdos explicitamente violentos, que publicam informação não verificada, que não olham a meios para atingirem um fim imediato: ganhar as audiências).

### **O repórter no cinema: herói e vilão**

O repórter tem sido representado no cinema, por um lado, como alguém que age de acordo com os ideais normativos do jornalismo – reconhecidos como essenciais numa sociedade democrática – e, por outro, como alguém que os transgride, tornando-se, por isso, numa ameaça à profissão e à credibilidade da mesma. O cinema tem posto em evidência estas representações contrastantes, em consonância, de resto, com as diferentes avaliações que a sociedade tem feito sobre a figura do repórter. Afinal, como nos lembra Brain McNair, “os cineastas, tal como nós, vivem em sociedade” (2010: 4) e absorvem os seus diferentes estados de humor face ao jornalismo, reflectindo-os nas suas criações. É, por isso, possível afirmar que “o cinema colaborou com a construção de uma imagem, ou melhor, de algumas imagens do jornalista” (Travancas, 2002: 2).

Estas representações, muitas vezes estereotipadas – entre o lutador pela verdade e o trapaceiro da inverdade –, levam a que as imagens que os espectadores de cinema constroem sobre o jornalista e o repórter sejam facilmente interpretadas como se de uma aproximação evidente da realidade se tratasse, formando-se, assim, as representações sociais amplamente aceites por uma franja considerável da sociedade (Ambrósio, Gvirati, & Siqueira, 2014). E não será difícil percebermos porquê, na medida em que muitos dos filmes sobre repórteres se baseiam ou em histórias verídicas ou em factos que suportam a ficção partindo das vivências destes profissionais no seu quotidiano. Afinal, os repórteres são profissionais que têm como ob-

jetivo principal contar histórias; histórias que merecem atenção do cinema, também este, numa procura constante pela melhor história. Com efeito, estas narrativas cinematográficas inspiram-se nos caminhos narrativos que os narrados (os repórteres) atravessam: narrativas habitualmente fechadas, num sentido aristotélico, com princípio, meio e fim, e que sobrepõem “ao tempo do imaginário dos acontecimentos contados o tempo do próprio ato narrativo” (Aumont & Marie, 2003, p. 157), o que leva a que a história contada seja uma condensação da história cronológica dos acontecimentos retratados, tornando-a mais sedutora. Ainda que, por vezes, simplistas, estas narrativas sobre repórteres ajudam-nos a conhecer e discutir o pior e o melhor do jornalismo: repórteres que são tão merecedores de admiração como motivadores de desconfiança e mesmo de desprezo.

Esta perceção maniqueísta da atividade está presente na maioria dos filmes que têm como protagonistas repórteres que, de uma forma ou de outra, seguem – ou seguiram – a linha editorial proposta por Joseph Pulitzer ou, em contraste, a de William Randolph Hearst. No primeiro caso, um dos filmes mais relevantes apoia-se na história dos dois repórteres que investigaram e publicaram o caso Watergate, Bob Woodward e Carl Bernstein, em *All the President's Men* (Pakula, 1976), que levaria à demissão do então presidente dos Estados Unidos da América, Richard Nixon. É, aliás, um dos filmes de culto para muitos repórteres ao representar o mais nobre lado da atividade: o trabalho de *watchdog*, de escrutínio ao poder político, com um percurso de busca determinada pela verdade, apoiado num sentido ético inquestionável. No lado oposto, podemos encontrar o clássico *Citizen Kane* (Wells, 1941), que conta a história de Charles Foster Kane, um magnata da imprensa sensacionalista<sup>1</sup> e tudo a que a esta se associa no campo do jornalismo.

Ao analisarmos estas e outras obras nas quais as temáticas do repórter e do jornalismo são centrais, percebemos, desde logo, que os problemas fundamentais da atividade se mantêm – seja num filme de meados do século passado, de onde se destaca o clássico *Ace in the Hole* (Wilder, 1951), seja

1. Uma narrativa que se associa à história do próprio Hearst.

de um filme recente, por exemplo, em *Nightcrawler* (Gilroy, 2014): a luta pelas audiências, a dependência de financiamento pela publicidade, as divergências entre os responsáveis editoriais e as administrações, o caminho tumultuoso da verificação e do encontro da verdade, a subjetividade do jornalista ou a implantação e premência do sensacionalismo. A este propósito, concordamos com McNair (2010), quando refere que estas narrativas no cinema mostram que

(...) o mal estar, e por vezes, o ultraje que possamos sentir sobre a performance de alguns jornalistas do século XXI, tal como a admiração que sentimos por outros, são emoções partilhadas pelas gerações anteriores. (p. 4)

Ora, se o repórter é tão admirado como odiado pela sociedade, o cinema não deixaria de expor estes sentimentos contrastantes. Por isso, sublinhamos, ele é tanto representado como um herói quanto como um vilão, ou, nas palavras de McNair, representado num momento como “uma estrela de rock” e noutro a seguir como “um réptil” (2010: 13).

Mas que heróis e vilões são estes? Entendemos, no contexto de filmes sobre repórteres, o herói como detentor de “extraordinárias habilidades” e de um “inquebrável código moral” (Nogueira, 2014: 176) ou o “homem da submissão autoconquistada” (Campbell, 2008 [1949]: 11), que consegue “vencer as suas limitações (...) pessoais” (p. 14), que passa pelas mais variadas contrariedades para alcançar os seus objetivos de justiça, do bem comum, da liberdade e da verdade. Este repórter-herói identifica-se, então, “com os valores do mundo público e defende (...) a democracia” (Travancas, 2002: 2).

Estes heróis são, portanto, os arautos dos propósitos fundacionais da atividade de repórter e do jornalismo, e que tão bem o cinema tem retratado. Alfred Hitchcock foi um dos cineastas a interessar-se pelo tema, apresentando-nos o repórter-herói Jonny Jones, em *Foreign Correspondent* (1940), um profissional norte-americano enviado para a Europa – Londres e Amsterdão – para acompanhar o início da II Guerra Mundial e determinado a encontrar a verdade no meio de uma trama conspirativa que envolve a sua

vida pessoal. O filme representa o repórter como um defensor dos ideais da democracia e da liberdade de imprensa mesmo num período de grande tensão internacional.

Enquanto personagem, o repórter-herói no cinema é, geralmente, desprovido de vida privada, dedica-se por inteiro à profissão e não tem outro objetivo que não a descoberta da verdade. Em *True Crime* (Eastwood, 1999), conhecemos a história de Steve Everett, um repórter que desenvolve todos os esforços para provar a inocência de um homem aparentemente condenado de forma injusta à pena de morte. Aqui encontramos o repórter no papel de investigador e de justiceiro determinado. Em *The Insider* (Mann, 1999), o repórter Lowell Bergman, que enfrenta uma das indústrias mais poderosas do mundo, as tabaqueiras, contudo, vê-se limitado a emitir a reportagem devido a pressões financeiras da indústria investigada sobre a empresa noticiosa onde trabalha. Podemos referir ainda a repórter-heroína Veronica Guerin, no filme com o mesmo nome, de Joel Schumacher (2003), que investiga uma teia mafiosa ligada ao tráfico de droga e acaba assassinada. Guerin incorpora todos os elementos heróicos do cinema sobre repórteres: corajosa, arrojada, justa, determinada na luta pelo bem comum.

Estas personagens são percecionadas como excepcionais, e vão a lugares a que a maioria das pessoas não está disposta a ir; são, por isso, como refere McNair, “a nossa consciência”, e sem eles, o mundo em que vivemos seria “muito pior” (2010: 12). Contudo, como alude Campbell (2008 [1949]), estes heróis “não costumam receber o reconhecimento que lhes é devido” (p. 18) – daí a importância que filmes ditos mainstream têm para relevar o trabalho de homens e mulheres que dão sentido a um mundo mais justo, que nos transmitem os valores humanos com as suas aventuras, façanhas e atos de coragem; ensinamentos que, num mundo altamente conectado digitalmente, mas desfasado no contacto face a face, se tornam essenciais para nos reencontrarmos com a ideia de bem comum ou de vida cívica. Aqui, o papel do repórter coincide, muitas vezes, com a descrição do herói clássico que vai à aventura e regressa com o dever cumprido, para se evidenciar, no cinema, junto de um público não raras vezes distraído.

Esta noção de herói no cinema relaciona-se diretamente com uma conceção antropocêntrica da narrativa (Reis e Lopes, 2000: 193): “trata-se de considerar que a narrativa existe e desenvolve-se em função de uma figura central, protagonista qualificada que, por essa condição, se destaca das restantes figuras que povoam a história”. Isto é algo que se pode comprovar facilmente pelos exemplos anteriormente referidos e tantos outros que têm motivado inúmeros argumentos sobre o lado bom do jornalismo, os quais encontramos, nomeadamente, em *Good Night, and Good Luck* (Clooney, 2005), em *Zodiac* (Fincher, 2007), em *Frost/Nixon* (Howard, 2008), em *Truth* (Vanderbilt, 2015) ou em *Money Monster* (Foster, 2016).

Em todos os filmes referidos, é possível perceber, ponto a ponto da narrativa, os inúmeros elementos atrativos dos repórteres-heróis: profissionais que saem de uma ação rotineira para um conjunto de acontecimentos determinantes para o desenrolar da história que pretende contar, preenchidos por adversidades e riscos, para, por fim, atingir heroicamente o seu objetivo central. Estas são, então, personagens que se enquadram na narrativa clássica (Gomes, 2013): que possuem peculiaridades, enfrentam conflitos e sofrem contrariedades que limitam ou possibilitam a concretização de um objetivo central (Pramaggiore & Wallis, 2005). Para o espectador é, então, fácil a identificação com estas personagens, acompanhando com elevada clareza as mudanças e desenvolvimentos destes repórteres-heróis, como se de pessoas próximas se tratassem. Sobre este processo, Aumont e Marie (2003: 157) expõem que:

A identificação com o herói é própria do regime ficcional (...). É uma identificação com a personagem como figura semelhante na ficção, como foco dos investimentos afetivos do espectador. No entanto, a relação de simpatia por uma personagem é um efeito, não uma causa, da identificação.

Por isso, a identificação do espectador com este tipo de personagens está ligada ao herói que, como expõe Isabel Travancas, “se esquece de si, das suas necessidades pessoais, de seus problemas particulares em função de uma

causa maior, nobre” (2002: 11). Este processo de identificação pode dizer-se emocional, na medida em que motiva o espectador que as experiencia. São, então, narrativas que envolvem as emoções do espectador através das emoções dos próprios protagonistas. E ainda que uma parte considerável dos filmes sobre repórteres se baseie em factos verídicos e, por isso, já conhecidos, o espectador não deixa de se emocionar com o desenrolar da narrativa – do princípio ao fim – e com o desfecho da mesma. O espectador sente-se parte da história ao imaginar-se “a ser a personagem com quem se identifica” (Gaut, 2010: 255), ou seja, um justiceiro e defensor dos valores maiores das democracias liberais.

Por outro lado, tal como acontece de facto na profissão, o cinema representa, igualmente, os repórteres-vilões: profissionais sem escrúpulos, que usam a atividade para proveito próprio, para denegrir a imagem de uma ou de um conjunto de pessoas, que são omissos e trapaceiros. E se facilmente o espectador se identifica com as personagens repórteres-heróis, ele não fica indiferente perante estes repórteres-vilões. Eles fazem perigar, antes de mais, os valores da verdade e da justiça e levam-nos a refletir sobre os caminhos de uma profissão até hoje reconhecida como um pilar das sociedades liberais.

Mas que vilão é este? Ele assemelha-se, pensamos nós, ao vilão das demais narrativas, porque, também o repórter-vilão, “representa toda a baixeza, vício e a miséria humana” (Nogueira, 2010: 117), é desonesto, satisfeito com as desgraças alheias, encarnando “o mundo cão da imprensa” (Paiva, 2003: 3). E nesta “impressão de realidade” (Aumont e Marie, 2003: 253) que os filmes sobre jornalismo nos vão criando, estas personagens levam o espectador a renegá-lo, a discordar com ele permanentemente, mas não lhe ficando indiferente. O repórter-vilão é, então,

representado pelo profissional que não mede esforços para conseguir os seus objetivos e dar um ‘furo’ de reportagem. Sem caráter e trafegando pelos submundos do crime, ele não hesita em colocar a sua carreira na frente de tudo e todos. (Travancas, 2002: 2)

A sua vilania é representada, essencialmente, pela ausência de moral, pelo recurso permanente a estratégias de chantagem e de mentira, enfim, por todas as características que seriam, à partida, inaceitáveis numa profissão como repórter.

Esta ética – ou ethos – de maus costumes, levam a que o repórter-vilão seja representado como a personagem do lado errado da história, atribuindo-lhe o cinema uma figura-padrão carregada de estereótipos negativos (Ambrósio, Gavirati, & Siqueira, 2014). Traços que encontramos com grande evidência, por exemplo, em Lou Bloom, no filme *Nightcrawler* (Gilroy, 2014), personagem que analisaremos com mais detalhe no ponto seguinte deste texto, ou em Charles Tatum, no filme *Ace in the Hole* (Wilder, 1951). No caso desta última personagem, o repórter-vilão busca o grande ‘furo’ noticioso para reconquistar o respeito dos seus pares e das direções das administrações jornalísticas. Tal percurso traduz-se numa história de manipulação dos factos – que empurra para a morte o reportado -, envolvida num cenário absurdo de sensacionalismo. Sensacionalismo também exibido com grande evidência em *Natural Born Killers* (Stone, 1994), que nos apresenta Wayne Gale, um repórter que entrevista e acompanha em direto um assassino em série, terminando com a sua própria morte.

A vilania é, igualmente, destacada em *Network* (Lumet, 1976), na personagem Diana Christensen, uma jornalista que tem como único objetivo ser líder de audiências, não olhando a meios para atingir aquele fim; é uma profissional sem escrúpulos que se aproveita da demência de um jornalista sénior para aumentar a procura de um programa noticioso que se torna tragicamente absurdo.

Tal como na atividade concreta do jornalismo, o cinema põe em evidência os bons e os maus repórteres porque, de facto, estes dois tipos coexistem. Mais difícil, porém, é pôr em evidência o heroísmo e a vilania numa mesma personagem. Uma aproximação a este meio termo vislumbra-se, ainda assim, em Marcello Rubini, em *La Dolce Vita* (Fellini, 1960), um repórter sensacionalista que, contudo, pretende dar uma qualidade literária ao seu trabalho,

antecipando a vaga do Novo Jornalismo dos anos sessenta do século passado; e em *Shattered Glass* (Ray, 2003), que desvenda a mentira bem contada pelo repórter Stephen Glass, aparentemente herói, que se revela vilão pelo atropelo à verdade, à credibilidade da profissão e à continuidade do órgão noticioso que representa.

Se heróis e vilões do jornalismo fazem, assim, parte das construções cinematográficas, constatamos que estas histórias atribuem ao repórter uma imagem mais frequentemente positiva do que negativa. O trabalho de Brain McNair (2010), *Journalists and Film: Heroes and Villains*, que é resultado de uma análise a 72 filmes sobre jornalismo exibidos no Reino Unido entre 1997 e 2009, concluiu que 82% representam o jornalista e o repórter de forma positiva. Ainda que o cinema pareça dar, maioritariamente, uma boa imagem da atividade, as análises mais recentes desta podem levar-nos a assumir que o cinema estará mais atento aos heróis, porque são mais escassos e mais empáticos para o espectador, e mais desinteressado dos vilões, porque são banais e narrativamente menos apelativos.

### ***Spotlight e o slow journalism***

O jornalismo vive, talvez como nunca antes, uma adaptação transversal a novos contextos e circunstâncias que, em certos momentos, o coloca em questão. Com as alterações de consumo noticioso, com a velocidade vertiginosa de procura e disseminação tanto de informação como de desinformação, com uma certa incúria a instalar-se tanto em algumas redações como numa franja considerável de cidadãos que escolhem tanto informação certificada como informação não avalizada para consumir e até partilhar, o presente da atividade merece a atenção de todos. E é talvez por isso que o cinema tem realçado o seu melhor lado: o *slow journalism*. Recorremos aqui ao conceito inaugurado por Greenberg (2007) para nos referirmos ao jornalismo pensado, bem escrito, que respeita tanto os noticiados como os públicos a quem a notícia ou a reportagem se dirige. Ou, na análise de Le Masurier (2015: 143), um jornalismo:

(...) com tempo para reflexão e/ou investigação sobre um tema original. Não é ‘necessariamente’ de longo prazo, mas requiere uma duração. (...) Isto significa contar histórias usando técnicas narrativas, não apenas os mecanismos de estilo expositivo das histórias das *hard news*. O *slow journalism* evita o sensacionalismo e a reportagem massiva.

Isto é tudo o que encontramos, de resto, no filme *Spotlight* (McCarthy, 2015). Nele, o papel do repórter-herói é levado ao seu esplendor, revelando-se implacável na busca da verdade, na procura de factos e na ligação dos mesmo, na escrita de uma história com grande relevância para um conjunto alargado de pessoas, no cuidado do contacto com o público e com a comunidade para a qual se dirige.

O filme é baseado em factos verídicos e aborda a investigação de uma equipa (*Spotlight*) de repórteres do jornal *The Boston Globe* - à qual é dado tempo, muito tempo, para investigar temas de vária ordem - que deslindou casos de pedofilia por membros da igreja católica, em Boston. E aqui, só pela descrição da equipa de repórteres (ainda que o nome possa levar a pensar que se trata de um espaço para onde são voltadas todas as atenções mediáticas, *Spotlight*, damo-nos conta que se está a analisar uma espécie em vias de extinção: um conjunto de repórteres a quem é dado muito tempo para investigarem um tema de forma calma, e independentemente da agenda apressada da restante redação, enfim, um *lugar de luz* que entendemos faltar na maior parte das redações atuais.

Tão mais relevante se torna quando percebemos que a este *slow journalism* se contrapõe com grande evidência a um jornalismo feroz, triturador da atividade e apoiado numa avalanche de desinformação. O texto *The spreading of misinformation online* (Vicario, 2015) põe, por assim dizer, o dedo na ferida: é resultado de uma investigação sobre o consumo e partilha de informação nas redes sociais e cuja principal conclusão é que a desinformação é muito mais rapidamente partilhada do que a informação cientificamente validada e mesmo a jornalística. Um dado tanto mais significativo quanto levou a que

o *World Economic Forum* tenha elencado no topo da lista das ameaças à sociedade humana precisamente a desinformação e a facilidade com que esta hoje é apropriada, partilhada e desenfreadamente disseminada.

Assim se verifica que o *slow journalism* é realmente essencial para a respeitabilidade, relevância e mesmo sobrevivência do jornalismo, o que significa trabalhar com tempo, escrever sem pressa, analisar antes de publicar, pensar, interpretar e discutir antes de entregar ao público e procurar na comunidade reportada as razões e as pessoas que fazem parte da história que estão a contar.

Num dos primeiros momentos do filme de que nos ocupamos neste ponto, no qual é lançado o tema para discussão editorial, o recém-chegado diretor de informação percebe que a questão da pedofilia na Igreja Católica não tem tido tratamento suficiente no jornal e propõe uma investigação sobre o ou os casos entretanto denunciados. Percebe-se que os jornalistas estão receosos em investigar uma instituição tão poderosa e influente quanto a Igreja:

Editor – Quer processar a Igreja?

Diretor – Tecnicamente, não processaríamos a Igreja. Iríamos apresentar uma moção para levantar a restrição sobre documentos.

Editor – A Igreja vai entender isso como um processo contra eles. Assim como todas as outras pessoas.

Diretor – É bom saber disso.

(Guião do filme *Spotlight* – excerto 1)

Deste excerto, relevamos a pouca recetividade que os jornalistas apresentam para investigarem a Igreja, quando sabem que a maioria dos seus leitores é católica, que a Igreja, especialmente o Cardeal de Boston, tem uma relação de proximidade com os profissionais do jornal, mesmo que as primeiras pistas dêem conta de possíveis inúmeros crimes de abusos sexuais de padres sobre crianças em várias paróquias. O que nos faz pensar que, se o jornalismo tem no seu ADN vigiar e escrutinar as ações dos líderes polí-

ticos, o mesmo trabalho de *watchdog* sobre instituições como a Igreja não será tão intrinsecamente atendido. Ainda assim, o diretor é perentório e determina a investigação dos casos anunciados mas carentes de confirmação.

Este diretor personifica alguns dos elementos-chave mais definidores do jornalismo, tão sublinhados por Daniel Cornu (1999: 26):

(...) uma ética que responda a uma exigência de respeito, como um aspeto da justiça, para com as pessoas e para com o público. Verdade e respeito da pessoa humana desenham os contornos da responsabilidade do jornalista como sujeito.

Os repórteres-heróis, que, no filme em análise, são Mike Rezendes e Sacha Pfeiffer, encarregam-se com destaque da tarefa e começam uma investigação que viria a durar cerca de um ano até estar concluída. Aqui se inicia a aventura dos heróis, que saem do seu lugar estável para percorrerem os caminhos da aventura, cumprindo os três pilares centrais da atividade, propostos por Christians *et al* (2009): a tarefa de observar e informar, a tarefa de participar na vida pública enquanto ator independente e a tarefa de providenciar canais para a promoção de uma esfera pública interessada e informada devidamente. Tarefas que se tornam façanhas de heróis quando se sabe que hoje em dia são mais os repórteres que “não se sentem livres”, estão “presos por uma crise económica”, são pressionados por “fontes cada vez mais profissionalizadas” (Lopes, 2015: 155) e estão confrontados com a aparente dispensabilidade do seu trabalho face à produção de informação não confirmada por um número cada vez mais alargado de pessoas que não praticam profissionalmente a atividade jornalística.

O repórter-herói é, também, prudente, empenhado e destemido no percurso habitualmente tumultuoso de busca pela verdade e pela justiça. Ele sabe que a investigação jornalística deve ter sempre em conta o interesse das fontes, é claro. Contudo, ele sabe, também, que não pode ignorar quem se confessa sacrificado pelos vilões, sejam os predadores, sejam os repórteres que não se interessam por investigar um tema denunciado, como se percebe neste excerto do filme:

Fonte/vítima – Eu enviei-vos isto tudo [possíveis provas de padres que molestaram crianças em paróquias de Boston] há cinco anos.

Editor – Para o *Globe*? Para quem?

Fonte/vítima – Não quero dizer para quem, mas disseram que não estavam interessados. [...]

Repórter – Tem alguma prova disso, Phill?

Fonte/vítima – Ainda não, mas pensem nisso, são tantos! [...]

Editor – Tantos o quê?

Fonte/vítima – Padres! Padres! Conheço 13 só em Boston. [...]

[Editor e repórteres conversam sem a presença da fonte/vítima]

Repórter – O que achas?

Editor – O tipo tem uma agenda, isso é certo.

Repórter – Ele passou por muito, obviamente. Mas é inteligente e está certo acerca dos 13 padres.

Editor - [...] Verifiquem os antecedentes dele e investiguem alguns dos outros sobreviventes.

(Guião do filme *Spotlight* – excerto 2)

A dúvida em relação às fontes e ao possível afrontamento de instituições poderosas é tanto um clássico no jornalismo como na representação do repórter no cinema. No caso da discussão em *Spotlight*, os repórteres-heróis Mike e Sacha foram os únicos que, à partida, pareceram perceber que a dimensão dos crimes poderia ser enorme, ao mesmo tempo que o editor continuava a questionar a agenda do denunciante e as possíveis intenções enviesadas do mesmo. O que nos leva de volta às fontes: desconfiar é pertinente, já ignorar pode ser sinónimo de perpetuação de crimes hediondos, como, no caso, se veio a confirmar. Num cenário de grande acesso e troca de informação, a par da diminuição do número de jornalistas nas redações – e principalmente fora delas em trabalho de reportagem – torna-se assustadoramente aceitável que muitas fontes – que podem também ser vítimas – sejam crescentemente ignoradas. Por isso, como sublinham Bill Kovach e Tom Rosenstiel (2014: xi),

(...) dizer que os princípios do jornalismo permanecem não deve ser confundido com um argumento a favor da nostalgia e da resistência à inovação. Pelo contrário, é uma chamada para uma ampliação mais aprofundada e abrangente dos propósitos do jornalismo.

Posto isto, como o filme retrata de forma exemplar, é só através de uma (re)ligação às fontes – que vão além das formais e oficiais – e à comunidade à qual o trabalho dos repórteres se dirige que o jornalismo num todo poderá voltar a fazer sentido enquanto absoluta necessidade junto do público. Se é certo que ao cidadão é dado, cada vez mais, um leque alargado de possibilidades informativas que podem independer das escolhas editoriais dos órgãos noticiosos, ele não deixa de sentir necessidade em saber o que a maioria sabe, o que se passa na sua comunidade, no seu país, no mundo. Anderson, Dardenne e Killenberg (1996) anteviram esta necessidade, premente nos dias de hoje, da exigência de um jornalismo de conversação, que reaproxime a função do repórter às pessoas para as quais orienta o fim último do seu trabalho.

Em *Spotlight*, a procura da comunidade para a conversação sobre o tema em investigação é evidente. Os repórteres-heróis chamam à colação um conjunto alargado de pessoas que possam – ou não – atestar os possíveis casos de pedofilia em diversas paróquias, não desviando o objetivo de descobrir e provar a verdade. São estes profissionais que nos lembram que, apesar de vivermos um momento crítico da história do jornalismo, repórteres e públicos devem unir esforços para que se assegure que “mídia noticiosos genuinamente responsáveis, livres e diversos emergem desta ‘tempestade perfeita’” (Lee-Wright, 2012: 153).

O exemplo abordado em *Spotlight* adequa-se, portanto, a um cenário de *slow journalism*, ao revelar um trabalho heróico – porque responsável e extraordinário - de dois repórteres que conseguiram ajudar a proteger a vida de um conjunto alargado de pessoas. O caminho dos heróis é um ensinamento para todos os que, à data, leram a reportagem dos repórteres, e, agora, para todos os que viram o filme e se identificam com estas personagens. A

narrativa do filme, tal como a narrativa escrita pelos heróis no *The Boston Globe*, mostra-nos o papel essencial do jornalismo pensado, refletido, em conversação com as comunidades, pautado pela verdade, pela verificação e pelo interesse público; mostra-nos, também, que as histórias precisam de pessoas que as ajudem a contar, mais do que comentários aleatórios que abundam no mundo das muito populares redes sociais. Com efeito, este *slow journalism* mantém-se como o reduto da nobreza do jornalismo, o *lugar de luz (spotlight)* que deve ajudar a refletir as preocupações que crescentemente perturbam os repórteres e os jornalistas em geral.

### ***Nightcrawler* e o *fast journalism***

Passarmos de *Spotlight* para *Nightcrawler* (Gilroy, 2014) é passarmos de uma história de heróis para uma história de vilões. E, no caso, a vilania é evidente na personagem Lou Bloom, um repórter inicialmente amador que rapidamente se torna um fornecedor permanente de imagens chocantes e histórias manipuladas, com resultados hediondos. Aqui, onde o *fast journalism* aparece como centro dos interesses das várias personagens, todos os discursos mais apocalípticos sobre o jornalismo televisivo fazem sentido. E apesar da narrativa se desenvolver em torno deste vilão, ela ganha uma dimensão horrenda pelo incentivo permanente da editora do canal de televisão para a procura e emissão desses materiais de grande choque imagético; é, assim, uma editora que cobre as trapaças do vilão, sem o mínimo de ética profissional. O objetivo desta não é pôr o espectador a pensar, não é investigar, é, sim, mostrar para chocar, e quanto mais melhor... Este é o lado negro daquilo a que chamamos *fast journalism*, que, tal como *a fast food*, é rápido, provoca sensações fortes, e, em fim de linha, só resulta em algo nefasto. Os diálogos são demonstrativos deste contexto:

Editora – Tens bom olho!

Repórter – Obrigada. [...]

Editora – Quero que me contactes logo que tenhas algo assim.

Repórter – Sangrento?

Editora – Isso é só uma parte. Nós gostamos de crimes, mas não de todos os crimes. Os nossos espectadores estão mais interessados em crimes urbanos que se alastram aos subúrbios. Isto quer dizer: uma vítima, ou vítimas, de preferência branca, classe média, nas garras dos pobres ou minorias.

Repórter – Só crime?

Editora – Não. Acidentes também são bons. [...]

Repórter – Mas sangrentos?

Editora – Bem, chocantes. A maneira mais clara que tenho para exprimir aquilo que mostramos é pensar numa mulher aos gritos, a correr pela rua de garganta cortada.

Repórter – Estou a perceber. Eu aprendo depressa. Vais voltar a ver-me. (Guião do filme *Nightcrawler* – excerto 1)

Esta, que é a demonstração negra do *fast journalism*, não é, mesmo que hiperbolizada, tão irreal assim – ou, melhor dito, não tão ficcional assim. À televisão, essencialmente, são exigidas imagens fortes, emotivas, que prendam o espectador ao ecrã e que deseje voltar a vê-las. Esta foi – e continua a ser – uma das principais forças socializadoras do jornalismo televisivo: o impacto emotivo das imagens; imagens que ajudam a uma interpretação rápida de determinadas realidades – ou construções destas – pelo espectador, numa prevalência permanente da emoção sobre a racionalidade do público (Ferrés, 1996).

Numa altura em que a oferta informativa se multiplica, e a escolha dos espectadores dificilmente se concentra num só canal, as opções editoriais de inúmeros órgãos noticiosos seguem a linha do chamado *social*, que quer dizer, uma linha editorial que dá mais valor a crimes, a assaltos, que, em fim de linha, tentam vender um cenário permanente de medo e de ameaça, como se vem notando com mais evidência na mediatização da ameaça terrorista na Europa. Bourdieu (1997) chamou a estes materiais de casos *omnibus*: “factos que interessam a toda a gente (...), que não dividem, que

fazem consenso” (p. 10). São, então, factos que priorizam o sensacionalismo, pondo em destaque acontecimentos “que exageram a sua importância, a sua gravidade e o seu carácter dramático, trágico” (p. 12).

Podemos, então, dizer que este *fast journalism* se alimenta de *fait divers*, lembrando Roland Barthes (1972), que agregam inúmeras pessoas, mas que não as faz pensar e, quando muito, provocam medo, choque e insegurança; são, por isso, uma espécie de “notícia total” (p. 186), onde cabe todo o conhecimento, descurando uma intervenção crítica e analítica de quem os *fabrica* e de quem os vê. E mesmo entendendo que estes assuntos não se confinem a estes propósitos, não podemos, contudo, ignorar que a vaga de temas ligados a crimes, acidentes ou assaltos são presença assídua na maior parte dos órgãos noticiosos atuais. Dito isto, levando o sensacionalismo ao limite, corremos o risco de aceitar como normal esta linha editorial.

Em *Nightcrawler*, a representação do vilão começa a ganhar forma no repórter Lou Bloom quando notamos que manipula os locais dos crimes e dos acidentes para aumentar a intensidade da violência das imagens. A este propósito lembramo-nos de Papparazzo, em *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960), também ele manipulador das cenas fotografadas com o intuito de aumentar a intensidade emotiva da imagem; agente tão bem representado que viria a emprestar o seu nome à definição de fotógrafo intrusivo e manipulador, o *paparazzi*. Isto é algo que nos leva a recordar que as inúmeras construções da realidade protagonizadas pelos órgãos noticiosos podem, de facto, ser construções de irrealidades, produções que nos conduzem a um “mundo sem coerência ou sem sentido”, descrito por Neil Postman (1985: 72).

Uma das mensagens inscritas em *Nightcrawler* chama-nos à atenção para a recolha de imagens por parte de cidadãos não jornalistas. No caso, Lou Bloom inicia a colaboração com o noticiário televisivo sendo assumidamente um amador, mas com uma intenção clara de encontrar e recolher as imagens o mais trágicas possível de acontecimentos que o próprio ajuda a parecerem mais dramáticos ainda. Isto é tanto mais preocupante quando nos lembramos que grande parte das imagens de acidentes, de crimes e de

atentados são na realidade jornalística atual providenciadas por amadores. Podemos perguntar: neste frenesim imposto pelo *fast journalism* – que impele à constante rapidez de publicação e se socorre de material chocante de percepção rápida e interpretação eficaz - qual poderá, afinal, ser a eficácia do cumprimento das obrigações dos jornalistas que se deparam com material com enquadramento próprio, que surge, inúmeras vezes, de fontes anónimas ou que são notoriamente subjetivas? A falta de verificação e a abertura ao erro, pela ânsia de mostrar material que prenda o olhar, podem ser dois motivos para uma substituição do jornalismo que apura e põe factos em contexto por um jornalismo que se entrega à velocidade das redes sociais digitais ou à vontade insaciável de novidade instantânea. Ainda assim, a contribuição dos cidadãos em geral para a prática jornalística pode ser um factor, estamos em crer, para a melhoria da atividade; no entanto, se, e só se, for percebida como fonte, uma fonte que não se ignora, mas a qual se deve questionar permanentemente.

Mesmo com tais cautelas, parece-nos inquestionável que toda esta voracidade e velocidade noticiosas e o atropelo às normas do jornalismo vão continuar e até aumentar (Stephens, 2014): as imagens que são emitidas pela televisão sobre crimes, ameaças ou perigos, registadas ou não por amadores, são bem acolhidas pelos média noticiosos. E são bem acolhidas porquê? Christoph Türcke (2009), em *Sociedade Excitada: Filosofia da Sensação*, expõe uma das explicações possíveis ao alertar para o facto da sociedade atual, alvo de choques audiovisuais regulares, excitada pela espetacularização das informações, pressionada pelas notícias impactantes, se ter transformado na sociedade da sensação. Uma sociedade insaciada da sensação clichê. Uma sociedade que alimenta este ciclo de sensacionalismo e de inverdades e que cumpre o principal objetivo dos órgãos noticiosos ao tornar-se na audiência métrica que sustenta a indústria. Audiência que continua a ser a dependência dos média em geral e da televisão em particular. Uma dependência, como todas as outras, que pode levar a exageros, erros e desrespeito. *Nightcrawler* é pródigo em exemplos:

Repórter – Não é segredo para ninguém que eu aumentei as vossas audiências.

Editora – As nossas audiências?

Repórter – Eu aprendi recentemente, por exemplo, que a maioria dos americanos vê o noticiário local para se manter informada. Também aprendi que o noticiário de meia hora compila toda a cobertura do governo local, incluindo segurança pública, orçamento, transportes, educação e imigração em 22 segundos. Porém, os temas sobre crimes locais, não só abrem noticiários, como ocupam 14 vezes mais os noticiários, numa média de 5 minutos e 7 segundos. A KMLA aposta com força nestas histórias. Com o crime a decrescer em LA, penso que itens como os meus em particular são cada vez mais valiosos. Como se fossem animais raros. [...]

Editora – Bem, é claro que valorizamos aquilo que fazes.

(Guião do filme *Nightcrawler* - excerto 2)

A força da contagem das audiências é tal que não será difícil pensarmos que alguns canais de televisão correm o risco de passar a oferecer aos espectadores um conjunto de enlatados - voltando ao *fast journalism* - para preencher o espaço entre blocos de publicidade, concretizando a ideia de Bourdieu (1997).

Ver *Nightcrawler* é sentir repulsa pelas mais vis práticas do jornalismo e temer que estas se possam normalizar entre jornalistas e entre os públicos. É temer que uma conversa destas seja – como está a ser em alguns casos – o novo *habitus*:

Editora – Invasão de casa em Granada. Ele chegou lá antes da polícia. Temos dez minutos. O que podemos mostrar?

Jurista – Legalmente?

Editora – Não, moralmente. Claro que é legalmente.

Jurista – Não podemos difundir as identidades sem os parentes serem avisados.

Editora – Então não os identificamos.

Jornalista – Onde conseguiste isto?

Editora – É um independente. [...] Estamos a quebrar a lei ao mostrar isto?

Jurista – Disfarça as caras, não dês a morada exata. Faz isso, acho eu. Não sei, não me parece, não.

Jornalista – Em termos de ética jornalística? Estamos para lá de todas as normas de difusão.

Editora – Isto não é Hatford! Viste os números das audiências? Eu arrisco a multa. [...] Estas são pessoas ricas, brancas e mortas na sua mansão.

(Guião do filme *Nightcrawler* – excerto 3)

Imaginem-se, especialmente os futuros jornalistas, a alertar um editor sobre possíveis excessos de violência em imagens e ouvir “isto não é a universidade” e pensem de facto na resposta que estão dispostos a dar. Não é fácil ser um repórter-herói, porque não é fácil querer ser Pulitzer quando a exigência é ser Hearst.

## **Notas finais**

A análise da figura do repórter no cinema tem como principal vantagem obrigar-nos a uma reflexão sobre as condições e o estatuto do jornalismo, tanto em tempos remotos como nos mais recentes. Partindo da personagem central da atividade, o repórter, foram – e continuam a ser – inúmeros os realizadores que se interessaram pela temática, representando o lado positivo a par do negativo do jornalismo, pondo em contraste as personagens repórter-herói e repórter-vilão nos mais variados contextos. Estas produções têm a vantagem – que seduz tanto o público em geral como os jornalistas e os futuros jornalistas em particular – de mostrar uma versão dos bastidores da busca e produção das histórias que o jornalismo conta, aquilo a que a maioria das pessoas não tem acesso.

Nos dois filmes analisados neste texto, a centralidade do repórter é evidente, tal como as suas vivências de conflito, de indecisão ou de imoralidade, as quais revelam ao espectador o seu lado invisível, os caminhos que percorre até à publicação da(s) história(s). Ao pormos em diálogo os filmes *Spotlight* e

*Nightcrawler*, a nossa abordagem não podia ser outra que não a constatação do melhor e do pior do jornalismo, um contraste que nos permite contrapor o *slow journalism* ao *fast journalism*, contraste do qual resulta um outro, o do repórter-herói com o repórter-vilão.

É, certamente, um exagero dizermos que todos os repórteres ligados ao *slow journalism* – ponderado e reflexivo - sejam heróis, tal como concluímos que todos os jornalistas ligados ao *fast journalism* - imediato, instantâneo, que atropela as normas da profissão – são vilões. O que pretendemos com este exercício foi mostrar que se tornou tão difícil ser um repórter do *slow journalism* – quase inexistente em muitas redações – que a luta de alguém por um jornalismo de qualidade o torna herói; do mesmo modo que a entrega ao facilitismo da notícia desenquadrada, descontextualizada, sensacionalista, que vive do imediato e corrompe todas as bases éticas do jornalismo, revela algum grau de vilania: para com os protagonistas de histórias mal contadas, para com o público que as consome, para com a profissão que, ainda que eventualmente carente de credibilidade, não deixa de ser fundamental nas sociedades democráticas.

*Nightcrawler* põe em discussão, essencialmente, duas questões que marcam a nossa vivência enquanto cidadãos livres e altamente conectados: a primeira tem a ver com as escolhas que fazemos ao darmos azo a que material chocante, descontextualizado e de fácil consumo seja parte das preferências de quem procura o jornalismo para se informar – das nossas escolhas advêm as escolhas dos produtores dos órgãos noticiosos; a segunda tem a ver com a necessidade do permanente questionamento das fontes e do próprio trabalho jornalístico. Como bem enquadra Le Masurier, “o jornalismo não deve ser apenas factualmente exato, mas, quando possível, deve ser verificável e passível de rastreio pelos consumidores através de métodos de transparência” (2015: 143). Isto porque o jornalismo não pode responder a todas as questões e os jornalistas nem sempre são heróicos o suficiente para enfrentar todas as adversidades; mas, concordamos com Neveu (2010: 53),

que “mesmo na chamada ‘sociedade da informação’, um mundo sem jornalistas seria mais impenetrável, mais difícil de compreender, mais aberto à manipulação”.

Se em *Nightcrawler* nos deparamos com o lado lunar do jornalismo, em *Spotlight* encontramos todo o seu esplendor. Mas heróis como Mike Rezendes e Sacha Pfeiffer não bastam para resolver todos os desafios que são colocados a uma profissão “inevitavelmente frágil, porque trabalha sobre informação, que nunca é um dado natural, mas construída por homens para outros homens, e ninguém sabe como irá ser recebida” (Wolton, 2009: 45). Mesmo assim, vale a pena lembrarmos que, apesar desta permanente procura pelo novo e pelo surpreendente, ao jornalista – especialmente ao repórter – compete-lhe basicamente o mesmo das últimas décadas: exercer a atividade com respeito pela ética profissional, informar com rigor e isenção, abster-se de formular acusações sem provas, respeitar a privacidade e a condição das pessoas e não falsificar ou encenar situações com intuítos de abusar da boa fé do público e dos noticiados. Quanto a nós, público, é urgente pensar a que tipo de histórias e de repórteres damos mais atenção e valor. Temos melhores repórteres do que piores, em tudo depende das escolhas que fazemos diariamente quando nos queremos informar. E é na era da abundância informativa, lembrando Anja Kroll (2015), que as escolhas devem priorizar trabalhos de repórteres super-heróicos como os de Clark Kent ou Lois Lane.

## Referências

- Ambrósio, M. C., Gavirati, V., e Siqueira, G. S. (2014). *INTERCOM NORTE*. Obtido em 2016, de INTERCOM - Atas XIII Congresso: <http://portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-0221-1.pdf>
- Anderson, R., Dardenne, R., e Killenberg, G. M. (1996). *The Conversation of Journalism – Communication, Community, and News*. Westport: Library of Congress.
- Aumont, J., e Marie, M. (2003). *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus Editora.

- Barthes, R. (1972). *Critical Essays*. Illinois: Northwestern University Press.
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre a Televisão*. Oeiras: Celta.
- Campbell, J. (2008 [1949]). *A Hero With a Thousand Faces*. New York : Joseph Campbell Foundation.
- Christians. (2009). *Normative Theories of The Media - Journalism in Democratic Societies*. Chicago: University of Illinois Press. Chicago: University of Illinois Press.
- Cornu, D. (1999). *Jornalismo e Verdade - Para uma Ética da Informação*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Ferrés, J. (1996). *Televisión Subliminal - Socialización Mediante Comunicaciones Inadvertidas*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Gaut, B. (2010). *A Philosophy of Cinematic Art* . Cambridge : Cambridge University Press.
- Gomes, V. L. (2013). O jornalista enquanto herói: uma proposta para análise das representações do jornalista no cinema. *Estudos em Jornalismo e Mídia - Vol. 10 nº 1*, 85-102. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2013v10n1p85>
- Greenberg, S. (fevereiro de 2007). *prospectmagazine.co.uk*. Obtido em dezembro de 2016, de <http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/slowjournalism>
- Kovach, B., e Rosenstiel, T. (2014). *The Elements of Journalism - What Newspeople Should Know and the Public Should Expect (3th edition)*. New York: Three Rivers Press.
- Kroll, A. (2015). The role of journalism in the digital age - Being a superhero or Clark Kent: do journalists think that networked journalism is an appropriate tool to work with (in the future)? *Reuters Institute for the Study of Journalism*, pp. 1-31. <http://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/publication/role-journalism-digital-age>
- Le Masurier, M. (2015). What is Slow Journalism? *Journalism Practice*, Vol. 9: 2, pp. 138-152.
- Lee-Wright, P. P. (2012). *Changing Journalism*. Oxon: Routledge.
- Lopes, F. (2015). *Jornalista - Profissão Ameaçada*. Lisboa: Alêtheia Editores.

- McNair, B. (2010). *Journalists and Film: Heroes and Villians*. Edinburg: Edinburg University Press.
- Neveu, E. (2010). As notícias sem jornalistas - uma ameaça real ou uma história de terror? *Brazilian Journalism Research* - Vol. 6, nº1, 29-57. <https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/246/244>
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema: Laboratório de Guionismo*. Covilhã: Labcom Books.
- Nogueira, L. (2014). *Histórias do Cinema*. Covilhã: LabCom Books.
- Paiva, C. C. (2005). Os jornalistas, os jornais e outras mídias no cinema: um estudo sobre ética e representação na arte cinematográfica. In BOCC. Obtido em 2016, de Biblioteca Online de Ciências da Comunicação: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-jornalistas-no-cinema.pdf>
- Postman, N. (1985). *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin.
- Pramaggiore, M., e Wallis, T. (2005). *Film: A Critical Introduction*. London: Laurence King Publishing.
- Ramonet, I. (2011). *L'Explosion du Journalisme - Des Médias de Masse à la Masse de Médias*. Paris: Éditions Galilée.
- Reis, C., e Lopes, A. C. (2000). *Dicionário da Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- Stephens, M. (2014). *Beyond News - The Future of Journalism*. New York: Columbia University Press.
- Travancas, I. (2002). *Jornalista como personagem de cinema*. Obtido em outubro de 2016, de INTERCOM - Atas do XXIV Congresso: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP2TRAVANCAS.pdf>
- Türcke, C. (2009). *Sociedade Excitada - Filosofia da Sensação*. Campinas: UNICAMP.
- Vicario, D. (2015). The spreading of misinformation online. *PANS - Proceedings of the National Academy of Sciences*, pp. 1-6. <http://www.pnas.org/content/113/3/554.full>
- Wolton, D. (2009). Journalistes, une si fragile victoire. In A. Mercier, *Le Journalisme* (pp. 43-60). Paris: CNRS Éditions.

## Filmografia

- Brooke, V. D. (1909). *The Power of the Press*.
- Clooney, G. (2005). *Good Night, and Good Luck*.
- Eastwood, C. (1999). *True Crime*.
- Fellini, F. (1960). *La Dolce Vita*.
- Foster, J. (2016). *Money Monster*.
- Fincher, D. (2007). *Zodiac*.
- Gilroy, D. (2014). *Nightcrawler*.
- Hitchcock, A. (1940). *Foreign Correspondent*.
- Howard, R. (2008). *Frost/Nixon*.
- Lumet, S. (1976). *Network*.
- Mann, M. (1999). *The Insider*.
- McCarthy, T. (2015). *Spotlight*.
- Pakula, A. J. (1976). *All the President's Men*.
- Ray, B. (2003). *Shattered Glass*.
- Schumacher, J. (2003). *Veronica Guerin*.
- Stone, O. (1994). *Natural Born Killers*.
- Vanderbilt, J. (2015). *Truth*.
- Wells, O. (1941). *Citizen Kane*.
- Wilder, B. (1951). *Ace in the Hole*.

## DESENCANTAMENTO DE UMA PROFISSÃO: REPRESENTAÇÕES DO REPÓRTER (TENDÊNCIA ESTAGIÁRIO) NO ROMANCE PORTUGUÊS

José Ricardo Carvalheiro

Durante o telefonema para a fonte policial de Beja, o estagiário, inseguro e inexperiente, voltava a ouvir remques acerca do trabalho jornalístico. A carreira ainda estava a começar e das poucas coisas a que o novato já se habituara era àquela atitude, dir-se-ia de autoridade, por parte das fontes. Os conselhos constantes sobre como desempenhar as suas tarefas. Sobre como investigar. Sobre como redigir. «Toda a gente sabe como se faz jornalismo, fenómeno curioso. Ele, Joaquim Peixoto, parecia ser o único a não saber.»<sup>1</sup>

A figura do jovem repórter que Clara Pinto Correia coloca como personagem axial no romance *Adeus, Princesa* é mais do que um expediente narrativo que lhe permite desenvelar uma história de amor e morte no Alentejo. Antes de a inquirição jornalística ir pela planície coligir dados sobre o caso, já o enredo dedicara vinte páginas a uma certa representação da profissão no Portugal dos anos 80, entre rolos de telex e um chefe de redacção *blasé* que come laranjas no gabinete e acha tudo uma maçada com excepção dos homicídios. Dentro do romance há, portanto, um significativo conjunto de pinceladas sobre o jornalismo. O pincel, obviamente, não

1. Citação da p. 48 do romance *Adeus, Princesa*, de Clara Pinto Correia, publicado originalmente em 1985. As citações doravante usadas neste capítulo remetem para a edição de 2012, pela editora Clube do Autor.

reflece o que era a realidade, mas pode ser visto hoje como reverberando determinadas circunstâncias da história recente da profissão, assim como o olhar que num dado momento sobre ela se produziu.

O que procuramos, neste texto, é tomar alguma ficção literária como matéria para tecer uma pequeníssima, e entrecortada, história da representação do repórter nos romances portugueses das últimas três décadas. Nesse percurso vamos tentando, também, estabelecer pontos de contacto com o quadro sociológico da própria profissão no mesmo período. Curiosamente, mas talvez sem acaso, há uma presença marcante de personagens jovens, estagiários e afins, nas páginas dos romances que escolhemos: *Adeus, Princesa*, de Clara Pinto Correia, publicado em 1985; *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*, de Mário de Carvalho, publicado em 1995; e *Os Memoráveis*, de Lídia Jorge, publicado em 2014. Entre os que, escritos no período democrático e sobre ele, dão papéis destacados a jornalistas, parece-nos tratar-se dos romances com maior consagração e mais alcance público.

Estes romances situam-se em três fases distintas da história recente do jornalismo português, a começar pelo que toca ao próprio acesso à profissão. Na ‘curva’ que traça a evolução do universo de jornalistas em Portugal, o estagiário de *Adeus, Princesa*, Joaquim Peixoto, encontra-se no limiar da fase ascendente, mas num momento em que o número de jornalistas profissionais rondava apenas o milhar no conjunto do país e as redacções ainda não haviam sido tocadas pela grande expansão que se acelerou na segunda metade dos anos 80, altura em que se iniciou uma década e meia com uma média de 300 novos ingressos por ano (Rebelo, 2011: 77).

Em 1994, momento em que Eduarda Galvão está prestes a nascer enquanto personagem de *Era Bom Que...*, a população jornalística já havia crescido para mais do que o triplo de 1987 (Silva, s/d: 2), abrindo portas a cerca de 2500 novos profissionais, dos quais perto de mil são mulheres, que então se aproximam de 30% do universo de jornalistas portugueses. O contingente continuaria ainda a aumentar e a feminizar-se até meados da década

de 2000, altura em que ultrapassa os 7 mil. Mas quando Lúcia Jorge, na década seguinte, faz a repórter internacional Ana Maria Machado regressar a Portugal para investigar sobre *Os Memoráveis*, o universo já está em regressão: os melhores colegas no curso de Jornalismo não têm lugar nas redacções e dedicam-se a filmar casamentos para ganharem a vida.

Podemos ver o conjunto dos três livros como uma meta-narrativa ficcional acerca das últimas três décadas da profissão em Portugal, do acesso ao jornalismo, do perfil do jovem repórter e de uma série de outras questões que afloram através das suas representações literárias. É, evidentemente, uma meta-narrativa lacunar e distorcida, porque a ficção não tem o dever de reproduzir a realidade, embora por vezes se diga que é esta que a imita.

### «Os jovens não são felizes, doutor Sampaio?»

Só no fim do longo intróito de *Adeus, Princesa* o estagiário Joaquim Peixoto é investido de repórter estreante que a revista semanal Actualidades vai enviar a Beja. «Uma reportagem de prestígio, seu vaidoso», atira-lhe um colega mais velho na redacção lisboeta. «Quatro dias para andar a cheirar, luxo raro, meu menino.»<sup>2</sup> O caso é a morte de um jovem alemão da base militar cujo cadáver aparecera na estrada de Ferreira, sendo a namorada alentejana suspeita de crime.

Estamos em 1985, meros seis anos após o primeiro estatuto do jornalista ter lançado as bases legais para um desenvolvimento relativamente autónomo da actividade num quadro de profissionalismo (Garcia, 2009b: 67), ultrapassada que estava a atrofia em que a ditadura mantivera a profissão e também um pós-revolução marcado pela manipulação de órgãos noticiosos por parte das forças políticas (Mesquita, 1994). Entre o 25 de Abril e o início da década de 80, o grupo profissional terá admitido mais de mil novos jornalistas, numa expansão clara mas não consolidada, pois enquanto em 1982 se apontava para cerca de 1600 jornalistas (França e Marques, 1982), em 1987 o total de profissionais rondava os 1500 (Graça, 2007: 31). Uma

2. *Adeus, Princesa*, p. 46.

evolução titubeante ligada à crise dessa década – com intervenção do FMI em 83 e 84. Nesse período houve jornais com salários em atraso (Mesquita, 1994) e greves de jornalistas por melhores condições de trabalho (Santos, 1982), tendo a tiragem global da imprensa decrescido entre 1984 e 1987 (ver Barreto, 1996: 145).

A insatisfação laboral e as incertezas do sector não impediram o jornalismo de se constituir verdadeiramente, nos anos 80, como campo profissional com peso e visibilidade crescentes – a prová-lo está a realização dos dois primeiros congressos em 1982 e 1986. Durante essa década, o recuo rápido de um anacrónico analfabetismo entre os portugueses – de 26% em 1981 para 15% em 1991 (Barreto, 1996: 89) – foi conferindo maior espaço social ao jornalismo. Também a estruturação da democracia requeria um campo noticioso mais autónomo, e a própria modernização do país apelava à consolidação de um espaço público apto a acolher a interacção simbólica entre diversos campos para além do político. Essas circunstâncias levaram o campo jornalístico a estabelecer relações com outros campos e a densificar o seu papel de mediação na sociedade portuguesa.

O caso-crime de *Adeus, Princesa* ficciona os mecanismos pelos quais a rede jornalística da época assegura as suas mediações no espaço e no tempo nacionais (Tuchman, 1978), a agência noticiosa, o jornal local, os órgãos da capital a contactarem as fontes oficiais por telefone. Mas acrescenta-lhe um enviado especial que vai, acompanhado por um fotógrafo, à procura de gente que nunca falara com jornalistas, de locais nunca dantes reportados e dos quais uma revista da capital quer dar um outro ângulo, para «não ficar pela rama», para apanhar a história «pelo lado mais giro», diz o chefe de redacção.<sup>3</sup>

Na primeira metade da década de 80, a própria Clara Pinto Correia foi redactora do semanário *O Jornal*, projecto em que os jornalistas eram proprietários, e a circunstância biográfica da autora sugere uma escrita ficcionada bem a partir do interior do campo. Esse ficcionar é curioso. O es-

3. *Adeus, Princesa*, p. 46.

tagiário Peixoto não leva entusiasmo nem vocação na estrada para Beja, mas, pelo contrário, é um repórter relutante. Quem é Joaquim Peixoto? Como chegou ele à redacção da Actualidades?

O acesso à profissão é, nos anos 80, extremamente aberto, a ponto de permitir que, numa base de voluntarismo, “a quase esmagadora maioria dos jovens portugueses possam ingressar na carreira de jornalista” (Rodrigues, 1986:291). A personagem de *Adeus, Princesa*, estudante de Direito que ingressa na revista apenas para seguir uma colega de que se enamorou, parece levar o acesso às redacções a um extremo caricatural: é possível tornarem-se jornalistas até aqueles que não têm a mínima vontade para tal.

Vocação também é coisa que não existe no ensimesmado Peixoto: «Detestava falar com as pessoas. (...) Só queria voltar depressa para a redacção com as informações que lhe tinham pedido.»<sup>4</sup> Se o romance vai ser uma aventureira reportagem, o estagiário é a figura do anti-herói. E, na verdade, esse perfil adequa-se ao clima profissional que o acolhe na revista. O experiente Contreiras, que lhe ‘orienta’ o estágio, rasura as ilusões logo à partida. Avisa-o da vida desencantada de jornalista assalariado, um mero funcionário, pau-mandado de políticos medíocres, desconsiderado pelo público, alvo de agressividades, mal pago e manipulado pelos chefes.<sup>5</sup>

Tudo muito longe dos filmes que dão uma imagem romântica do jornalismo, adverte a voz da experiência. Mas nada disso impede que se ponha em marcha o processo de um jornalista em construção dentro do microcosmos que é uma redacção da imprensa nos anos 80: a mesa do Contreiras coberta com pilhas de revistas, livros e papéis soltos; o calejado Garção, mulherengo e aspirante a deputado; a secretária da redacção, nostálgica de Angola; o fotojornalista cínico, cruel ou conselheiro para os novatos; a telefonista Maria Antónia, que reserva a simpatia para os estagiários mais despachados; a astúcia de Ana Mafalda, colega de Direito que já assina peças vistosas e move influências junto do chefe. Uma ficção conforme com a microssociologia das

4. *Adeus, Princesa*, p. 47.

5. *Adeus, Princesa*, p. 31.

redacções, que aponta a duplicidade de um quotidiano feito de negociações e rivalidades, cooperação e tensões, onde os jornalistas buscam reconhecimento interno e prestígio exterior (Santos, 2006: 51-52).

Ao estagiário Peixoto dão um monte de recortes de jornais para fazer breves. Passam-lhe pelas mãos septuagenários que assassinam esposas; firmas que despedem trabalhadores; um anúncio de remodelação de esgotos; declarações de secretários de Estado; a inauguração de uma fábrica poluente – era contra, mas escreveu as dez linhas. Entrega os textos já depois de a página estar fechada. Nunca sabe qual a parte verdadeiramente importante num tema. Passa notas a limpo e o Contreiras fuzila-o com o olhar – por causa da falta de “cronamentalidade” (Schlesinger, 1993) – e grita-lhe: «ainda não percebeste nada do que estás aqui a fazer».<sup>6</sup>

Dos jornalistas portugueses que acederam à profissão nos anos 80 há indicações de que a maioria passou por um relativo abandono no interior das redacções (Graça, 2007: 81). A situação típica do aspirante a jornalista é cumprir ordens e ir aprendendo por familiaridade com os colegas da tarimba, mas sem encontrar “formas de aprendizagem devidamente estruturadas que o ajudem a definir caminhos” (ibidem: 75).

Não admira que, na abertura de *Adeus, Princesa*, o estagiário se arraste para a inquirição da primeira fonte desalentadamente, sem dominar as técnicas de perguntar, sem saber triar as declarações nem identificar o que tem valor de notícia, sem conseguir antecipar as expectativas – mas temendo-as – do chefe de redacção. Dir-se-ia que tudo o que Peixoto sabe do fazer jornalístico é, nesse momento inaugural do seu trabalho de repórter, aquilo que pode intuir a partir de um olhar de leigo, porque ninguém lhe ensinou praticamente nada acerca do jornalismo antes de o mandar para o terreno. Espera-se que aprenda à medida que vai fazendo, colhendo dicas ocasionais de colegas, observando como os outros fazem. É através destes métodos de imersão na cultura profissional que advirão os saberes de reconhecimento e de pro-

6. *Adeus, Princesa*, p. 43.

cedimento (Ericson, Baranek e Chan, 1987) com que um jovem jornalista há-de desenvolver o ‘faro’ para a notícia e um sentido de orientação acerca das fontes a contactar, o que lhes perguntar, como sopesar o que elas dizem.

Tanto o processo pouco estruturado de construção do jornalista como o cariz fortemente prático dos seus saberes têm, desde há muito, alimentado a discussão sobre o estatuto do jornalismo enquanto profissão em sentido pleno ou enquanto mera actividade ou ofício (Traquina, 2004; Correia e Baptista, 2007). O percurso do estagiário no romance de Clara Pinto Correia mostra, entre o leigo e o profissional, uma porosidade pouco compatível com o campo das profissões, que tem como características o fechamento no acesso, uma formação longa e especializada e o domínio exclusivo e indisputado de um determinado saber. Neste caso, qualquer um pode ensaiar ser jornalista e acabar mesmo por sê-lo, sem um processo de aprendizagem formal nem uma autoridade que impeça claramente os leigos de lhe disputarem o saber.

A perplexidade de Joaquim Peixoto por qualquer pessoa se arrogar a sabedor de jornalismo é um sinal disso mesmo, mais ainda num contexto marcado, na década de 80, por distâncias e desconfianças entre redacções e os poucos cursos académicos da área, quando mais de 50% dos jornalistas não passara do ensino secundário e quando cerca de metade destes nem sequer o concluíra, segundo dados de 1988 (ver Garcia, 2009b: 75). Longe de haver unanimidade em prol de critérios profissionalizantes, havia uma conjugação entre um patronato pouco interessado em tornar a admissão mais rigorosa, um sindicato defensor do acesso “aberto” ao jornalismo e uma parte dos jornalistas capaz de desvalorizar a formação académica. Mesmo na defesa de um ensino específico, mantinha-se saliente a crença na vocação e na tarimba: «Poderá um curso de jornalismo formar jornalistas? A resposta é sempre dúbia» (Rodrigues, 1982: 228), dizia-se no primeiro congresso. “Conhecimentos, bares, os locais *in* que é preciso frequentar, o *look* de que é preciso cuidar”, podiam preencher um curriculum apreciado nas redacções, ao mesmo tempo que se duvidava do valor de um licenciado em Comunicação (Santos, 1986: 293).

O que o estagiário Peixoto sabe é que o Contreiras «costumava colocar nos seus textos os nomes dos estabelecimentos existentes no local onde decorria a acção, e aparentemente os leitores gostavam». <sup>7</sup> De maneira que vai anotando, sem saber que pratica uma técnica da narrativa realista: os móveis Bejalar, as confeccções Zé Manel, a cafetaria Marilu, o Cine-Teatro Pax Julia, com o filme Sexo Mecânico. O repórter neófito apalpa o terreno ainda sem as lentes jornalísticas que o esquematizam logo à partida e, por isso, vai multiplicando lugares e fontes como quem usa a entrevista em registo de conversa, dada a inépcia para inquirir com acutilância. O guião que recebera em Lisboa era muito vago: «Esta história tem tudo, tem sexo, tem crime, e se calhar até tem política, isso é o que tu vais saber.» <sup>8</sup>

Na verdade, a circunstância do jovem repórter é de uma fase de transição nos *media* noticiosos em Portugal. Pode situar-se em meados dos anos 80 o momento em que já são notórias novas tendências: a desestatização da imprensa, a afirmação dos semanários, a emergência de publicações popular-sensacionalistas (Mesquita, 1994); um processo que é também definível como de declínio da vinculação política do jornalismo e de implantação de uma lógica abertamente concorrencial e comercial (Garcia, 2009b: 68). A revista Actualidades já se propunha dar ao leitor o que ele queria; e o chefe instruía a redacção nesse sentido: «temos de pôr sexo nas nossas páginas, meus senhores. Os leitores estão muito receptivos a estes temas». <sup>9</sup>

Mas o Contreiras, figura tutelar do estagiário, mantém matizes do jornalista habitado por referências políticas e culturais, na tradição ideológica e literária do jornalismo português (Mesquita, 1994: 388). No caso-crime de Beja vislumbra uma vingança sobre a opressão masculina e vê o braço das oprimidas a erguer-se do fundo dos séculos: «Se houvesse espaço podíamos pedir um depoimento à Catalina Madeira, que (...) fez uma intervenção fabulosa sobre a violência no feminino, no colóquio do Femina Sapiens». <sup>10</sup>

7. *Adeus, Princesa*, p. 71.

8. *Adeus, Princesa*, p. 46.

9. *Adeus, Princesa*, p. 38.

10. *Adeus, Princesa*, pp. 37-38.

Igualmente, o modesto redactor da *Voz da Planície*, primeiro contacto do estagiário em Beja, vive entre prateleiras transbordantes de livros, pilhas de volumes em todas as paredes e papéis rabiscados a sair das lombadas. O discurso errante e vago do jornalista da província sobre o caso, que faz o fotojornalista da capital contorcer-se de impaciência, culmina com Joaquim Peixoto a fazer o tipo de pergunta mole que contraria o cânone jornalístico: «Os jovens não são felizes, doutor Sampaio?»

Se o móbil para enviar o repórter da Actualidades à província é comercial e concorrencial, não deixa de ser possível ler o próprio reportar que existe dentro do romance de Clara Pinto Correia num registo de *new journalism*, de reportagem narrativa, como se a lentidão de um repórter e a singular distensão do tempo na planície o levassem inadvertidamente a uma abordagem imersiva da realidade e à tentativa de compreender a “vida vivida” através de um outro jornalismo (Kramer, 1995). A pergunta sem sentido acerca da felicidade dos jovens recompensa-o depois com uma dica de iniciação à reportagem lenta: «Quando puder, meu amigo, não deixe de passar pelo Centro Comercial do Carmo (...). Vá vê-los, meu amigo, vá vê-los. Param ali aos bandos, como estorninhos».<sup>11</sup> Afinal o romance-reportagem é sobre uma juventude sem horizontes no desencanto do Alentejo pós-revolucionário. Ao ficcionar uma situação liberta do imediatismo, Clara Pinto Correia acaba por afastar o repórter das circunstâncias mais habituais do jornalismo, que o próprio romance caricaturara no início: o sistema de produção ‘industrial’ das redacções e a concepção das peças jornalísticas exclusivamente como bens de consumo altamente perecíveis.

É evidente que um romance se faz de liberdades criativas e querer identificar nexos lógicos e traços de uma época em sucessivos aspectos arrisca-se a ser um mero exercício académico. Mas não deixa de ser um facto que o movimento que motivou o repensar do jornalismo português nos congressos dos anos 80 aspirava sobretudo à legitimação profissional e à credibilidade social, e se isso requeria condições de independência na relação com o

11. *Adeus, Princesa*, p. 56.

campo político, também pressupunha a ampliação de espaços exteriores à política institucional em que alguns viam o jornalismo aprisionado: “ir à terra e escutar, impossível: não há tempo – nas ondas –, não há espaço – nos matutinos e vespertinos –, tudo está superlotado de importantes declarações” (Cautela, 1982: 182).

A preocupação com a deontologia era o segundo grande pilar com que o campo procurava edificar respeitabilidade e prestígio. O segundo congresso, em 1986, faz da responsabilização profissional e dos deveres dos jornalistas o seu grande cavalo de batalha. Talvez seja por mero acaso, mas a viagem do repórter em *Adeus, Princesa* termina com 18 páginas de considerações que tocam a ética da investigação jornalística e da relação com as fontes.

No regresso à redacção, Joaquim Peixoto confronta-se com a possibilidade de fazer duas reportagens de tipo diferente: uma reportagem de revelação, incómoda, que ao cruzar dados e fontes irá contra a versão oficial do caso e afectará os envolvidos com efeitos destrutivos nas suas vidas; ou uma reportagem de ‘interesse humano’, de ‘jornalismo sociológico’, que resolve não utilizar uma determinada parte dos dados e abandonar a controvérsia para aprofundar o que a rodeia.

Portanto, após 300 páginas em que a acção do repórter quase não tem enquadramento deontológico, emerge por fim a questão da verdade, que embora ausente do código português pode ser considerada um valor central para o jornalismo e um dos factores elementares da sua respeitabilidade (Traquina, 2004: 77; Kovach e Rosensthiel, 2001). Colocado entre a versão oficial do crime e o cruzamento do que as fontes disseram, mais o contexto que envolve os factos e o contexto que é a própria investigação jornalística, o estagiário percorre dilemas que nos interpelam. Afinal, a publicação de toda e qualquer verdade é um compromisso absoluto do jornalista ou é sopesável com os seus efeitos? Até que ponto juízos morais como o de justiça ou as consequências para as fontes devem condicionar uma reportagem?

A verdade existe objectivamente ou não pode ser mais do que um conjunto de subjectividades nas quais se inscreve a do jornalista que tenta fazer um trabalho honesto?

Como tem sido acentuado (Fidalgo, 2007; Camponez, 2009), a ética e a deontologia têm um papel fundamental na legitimação do jornalismo perante o público, na sua diferenciação face a outras profissões e na sua especificidade no seio da actividade económica que constitui o universo dos media. Os aspectos éticos situam-se precisamente nas confluências e oposições entre a liberdade individual e a responsabilidade colectiva, entre o correcto dos procedimentos e o bem dos fins últimos, entre a convicção do que deve ser feito e as consequências do que se faz. «Vão fazer-lhe a vida num inferno. Eu não sei se tenho esse direito», pondera o jovem repórter. «Eu aconselhava-te a não pensares sequer no assunto. Faz o teu trabalho, e pronto», aconselha o fotojornalista experimentado.<sup>12</sup>

Colocando em confronto a deontologia jornalística com uma ética mais ampla, mas também com um pragmatismo modesto e instrumental, o diálogo final entre o estagiário e o fotojornalista da revista *Actualidades* não dará, eventualmente, as respostas mais ‘jornalisticamente correctas’, mas tem pelo menos o mérito de mostrar que o repórter não se situa num plano ideal e etéreo, e que é um actor social imbrincado em interacções concretas e em questões morais que têm consequências práticas. É dentro do “tácito contrato de lealdade que estabelece com três entidades: o público, as fontes e os visados pelas notícias” (Mascarenhas, 2016: 41), que o jornalista tem sempre de procurar uma saída ética para o seu problema de reportar. Neste caso, como o romance não é uma cartilha normativa, cabe ao leitor avaliar se Joaquim Peixoto o faz da melhor forma.

12. *Adeus, Princesa*, p. 302.

### «Então a perna de cão, sabe a quê?»

Se com *Adeus, Princesa* a representação literária do repórter nos anos 80 pôde suspender os aspectos deontológicos na maior parte do romance, já em 1995 a personagem que Mário de Carvalho constrói em *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto* coloca no centro da representação jornalística a questão ética, pela via da impiedosa caricatura da sua ausência. Na estagiária Eduarda Galvão, antes de se manifestar a falta de deontologia profissional, não existe sequer uma ética mínima na relação com os outros, que vai utilizando como instrumentos de um arrivismo a toda a prova. O próprio autor declarou filiar a repórter nesse tipo habitual em literatura que é o “videirinho”.<sup>13</sup> Mas pode pôr-se a pergunta: por que razão este tipo social reemerge, no Portugal dos anos 90, tomando o corpo de uma jovem jornalista?

Eduarda Galvão «era filha de uma mulher-a-dias e de um empregado da Câmara que também fazia biscates de táxi» – «mas recusava-se obstinadamente a encarar essa parte da realidade».<sup>14</sup> Trata-se de uma jovem “asserigaitada”, que no diálogo introdutório contorna a guerra dos Balcãs para brilhar a respeito de horóscopos, que crê em maus ‘pernúncios’ e que colhe evidências indisputáveis na cultura televisiva. Em duas pinceladas, o autor desenha o perfil do que tem por lamentáveis compatibilidades com o ingresso num ‘novo’ jornalismo: desinteresse pelo mundo, pontapés na gramática e uma presunção ignorante que se alicerça na razão da maioria (espreita aqui o tema do contributo mediático para a tirania das massas). Aproveitará particularmente ao papel da repórter a sua mistura de arrivismo, ignorância e falta de escrúpulos, além do dom de absorver toda a informação, uma espécie de «genialidade secundária» que não a obriga a ter de compreender o significado do que evoca. No miolo da narrativa, Eduarda vai contracenar significativamente com Jorge Matos, intelectual de esquer-

13. Entrevista concedida a Marisa Torres da Silva em 2002, a propósito da edição do livro na colecção do jornal Público. Disponível em <http://static.publico.pt/docs/cml/autores/marioCarvalho/entrevista.htm>

14. *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*, p. 39. As citações doravante usadas neste capítulo dizem respeito à edição do livro na colecção do Público (2002).

da, avesso ao pastorear das massas (versão Verão da Caparica), mas ainda vagamente militante – já desencantado e vencido da vida – por uma sociedade melhor.

A carreira de Eduarda tem, no livro, dois tempos distintos. O primeiro é na exígua redacção lisboeta da revista feminina Modelar, um andar com tabiques de madeira na rua do Forno do Tijolo, onde o director vem do ramo das frutas e o proprietário é um «*self made man* que começou a carreira como apanhador de minhocas na Cruz Quebrada». <sup>15</sup> O mesmo dono detém outras publicações de cunho ‘popular’, de auto-ajuda, técnicas, eróticas, mas a Modelar destaca-se pelos horóscopos e pelo correio sentimental. Mau grado os adereços tecnológicos – secretárias com computadores e um ruído incessante de fax e telefones – esta fase do livro representa um tipo de jornalismo pueril e apelintrado, numa imprensa de gestão amadora. Serve a Mário de Carvalho para sublinhar a pré-modernidade de um certo novo-riquismo nacional, de que também fazem parte personagens como o doutor Vaz Alves, administrador de uma fundação, «gente de estatuto e de sucesso», <sup>16</sup> que usa pulseira com bolinhas para espantar maleitas.

Parte do sarcasmo que o autor despeja sobre a profissão é legível a essa luz, própria de um olhar intelectual sobre o país cuja primeira década de adesão europeia punha em acelerada progressão material. É nessa conjuntura que a moça vê no jornalismo uma oportunidade de subir na vida razoavelmente mais promissora do que tinha como empregada de *boutique*. E, depois de reparar que a revista Modelar, com o seu ambiente acanhado, lhe dava pouco prestígio, é também essa conjuntura que lhe enquadra nova ambição: «isto o que me dava jeito era dedicar-me mais à cultura». <sup>17</sup>

Esse é o segundo tempo da carreira de Eduarda Galvão, em que ingressa numa revista de capitais estrangeiros. A Reflex, com redacção montada na avenida Duque de Loulé, é lançada em cerimónia no Palácio de Queluz como

15. *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*, p. 57.

16. *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*, p. 60.

17. *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*, p. 59.

«uma pedrada no charco da informação em Portugal».<sup>18</sup> O remoque mereceu contra-ataque das outras publicações, a fazerem o favor de propagandear a novel revista, onde o capital investido «só tinha, naturalmente, um escopo: sucesso, vendas e proveitos».<sup>19</sup>

No panorama mediático português, a década de 90 culminou a reprivatização da imprensa e o alargamento de outros sectores dos *media* ao investimento privado. Esse contexto foi marcado, entre outros aspectos, pelo declínio de um jornalismo partidário e apoiado no Estado, pelo ambiente comercial em que os órgãos noticiosos passam a depender da implantação no mercado para sobreviverem, pela participação de capitais estrangeiros e pela progressiva concentração empresarial (Garcia, 2009: 68). O mercado dos leitores da imprensa registou nessa altura um aumento significativo, a avaliar pela tiragem global de jornais e revistas, que durante os anos 80 andara na casa dos 300 milhões de exemplares por ano e no início da década de 90 chegou a superar os 500 milhões (Barreto, 1996: 145). A abertura da televisão a capitais privados acirrou especialmente a competição pelo público e pelas receitas de publicidade, frequentemente com base em mecanismos de espectacularização mediática (Traquina, 1997), e a generalidade do panorama noticioso tendeu a ser cada vez mais concorrencial e a requerer estratégias inventivas e hiperbólicas para captar a atenção e garantir uma ligação aos consumidores (Mesquita, 2003: 56).

É neste cenário que tem de se situar a figura da estagiária Eduarda Galvão, enquanto crítica à exacerbação do “jornalismo de mercado” (Schudson, 1999), pese embora o facto de o sensacionalismo não ser uma questão original dos anos 90.<sup>20</sup> O repúdio da notícia “como mero produto de comércio” já vinha merecendo preocupação no interior da própria profissão, como ficou saliente, logo no início da década de 80, no primeiro congresso dos jorna-

18. *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*, p. 64.

19. *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*, p.65.

20. Mesmo no caso português, em que a vocação comercial da imprensa foi mitigada durante muito tempo, incursões pela província como a que Eduarda Galvão vai fazer em busca de fenómenos sensacionais não são um exclusivo da dos anos 90, e nem sequer do pós-1974, podendo ser encontradas em todo o período da imprensa moderna e industrial, incluindo no Estado Novo, por exemplo, com reportagens de testemunhos sobre extraterrestres na Beira Baixa (Rosa, 2015).

listas portuguesas (AAVV, 1982: 17). As preocupações com a regulação da profissão ganham, aliás, proeminência a partir de 1986, quando os jornalistas começam a debater a autonomização do Conselho Deontológico no seio do sindicato como forma de reforçar uma credibilidade afectada por desrespeitos à deontologia (Camponez, 2009: 405).

Em *Adeus, Princesa*, também a literatura sinalizava as tendências sensacionalistas já existentes na imprensa dos anos 80, com notas irónicas acerca de os leitores estarem muito receptivos a temas sexuais. Mas, em meados da década de 90, o livro de Mário de Carvalho já não aponta simples desvios espectacularizantes no trabalho noticioso, e dedica-se a satirizar todo um jornalismo que o autor sugere germinar em projectos puramente comerciais, onde se abre campo a práticas de hiper competição por parte dos próprios profissionais e, sobretudo, de onde desaparece uma conduta ética cujo desprezo, mais do que tolerado, é mesmo premiado.

Mas quais são as condutas de Eduarda Galvão que servem de base à sátira sobre falta de ética no jornalismo? Em rigor, deve-se distinguir dois planos da história em que a questão se coloca. Por um lado, emergem aspectos éticos naquilo que a personagem faz no seio das redacções onde trabalha e nas relações quotidianas com os colegas, ou seja, no plano laboral. Ela manobra para desfazer alianças entre colegas e afastar rivais; ela seduz o fotógrafo para ganhar ascendente na redacção; ela humilha uma segunda estagiária, tímida e olheirista, que é licenciada em Química e está a recibos verdes. Este âmbito não é propriamente o da deontologia jornalística, mas o de uma (falta de) ética social e laboral.

Mas, por outro lado, a questão ética põe-se também no plano do trabalho jornalístico propriamente dito que a estagiária leva a cabo, isto é, na recolha de informações, no contacto com fontes e na elaboração de peças. Enviada para o norte do país por causa de um bispo que mordeu um cão (outra caricatura hiperbolizada do jornalismo), Eduarda Galvão usa o seu apurado ‘faro’ para driblar a concorrência – que, à porta de casa episcopal, fazia directos indignados com a recusa do visado em prestar declarações – e lá acaba por

conseguir uma entrevista exclusiva. Como é que o alcança? Violando o ponto 4 do código deontológico aprovado em 1993 (cujo conteúdo também já constava no de 1976): não se identifica como jornalista e monta um esquema em que tira partido da boa-fé do bispo para o ‘capturar’. A proeza elevou-lhe a cotação no seio da Reflex, reforçada quando o Patriarcado exprimiu desagrado com a peça.

Noutros dois casos, a repórter confronta-se com problemas inesperados para elaborar os textos. Primeiro, quando se apercebe que o gravador não captou de forma audível a conversa com um escafandrista francês que estava em Lisboa para atravessar o Tejo; depois, quando se depara com notas tiradas durante uma entrevista com Agustina Bessa Luís que são ilegíveis e sem sentido. Qual é a solução, em ambos os casos? Forjar os respectivos textos (com a ajuda do ex-professor de francês, o desencantado Jorge Matos) para não prejudicar o início de carreira no órgão onde trabalha. Trata-se de desonestidades tão grosseiras, fraudes puras e simples, que a situação nem sequer está contemplada no código deontológico.

Perante isto, pode dizer-se que a caricatura é de tal modo exagerada que não chega a funcionar como crítica às quebras deontológicas realmente existentes no jornalismo. Mas, na verdade, fraudes deste género não são prerrogativa da ficção literária, e o facto de vários casos terem sido detectados nas últimas décadas – sendo um dos mais notáveis o do repórter Jayson Blair, do New York Times, no início dos anos 2000 – tem levantado questões acerca dos contextos de extrema competição em ambientes jornalísticos e da correlativa pressão para o sucesso individual num sistema duplamente concorrencial, entre profissionais e entre órgãos de informação.<sup>21</sup>

Em parte, a criação de códigos deontológicos, como elementos fundamentais no processo histórico de desenvolvimento do profissionalismo entre os jornalistas, pode ser vista, ela própria, como uma resposta ao comercialismo (McQuail, 2003: 152) e como tentativa de garantir um certo grau de

21. Acerca de algumas das questões levantadas pelo caso Blair no seio da própria profissão ver página da Society of Professional Journalists (<http://www.spj.org/ecs13.asp>)

autonomia face à tutela empresarial de uma profissão ambivalente entre a ideia de trabalho intelectual ligado à liberdade e a condição de assalariada num regime de economia de mercado. Mas, no seio da deontologia, algumas questões relacionam-se especialmente com as tensões provocadas pelo contexto mercantil e, no caso português, pode considerar-se que é esse o caso do rigor na comprovação dos factos, do combate ao sensacionalismo e da utilização de meios leais para obter informações, aspectos a que o código de 1993 dá grande relevo, colocando-os entre os quatro primeiros deveres do jornalista.

Na verdade, o livro de Mário de Carvalho não deixa de proporcionar uma reflexão acerca da fragilidade dos instrumentos de auto-regulação existentes no jornalismo, nomeadamente por terem um carácter voluntário, por pressuporem a autocritica e por assentarem em regras pouco formais e em sanções não materiais, mas morais (Fidalgo, 2007: 50), aspectos que se dissipam no caso de os executantes que o jornalismo recruta – como a repórter de *Era Bom Que...* – não terem um horizonte ético que está a montante das normas deontológicas, e nomeadamente quando a hipertrofia da relação com a hierarquia e com a carreira no interior de organizações comerciais contribui para se perder de vista qualquer ideia de jornalismo como responsabilidade social ou como serviço para o público.

A construção da personagem Eduarda Galvão sugere, porém, que o problema está sobretudo nos defeitos de carácter. Mário de Carvalho daria a entender, em entrevista, que se trata de uma espécie de prostituição, não exclusiva do jornalismo, em que todos os meios servem para atingir os fins: “Eduarda é jornalista, mas podia ter uma outra profissão qualquer, podia ser apresentadora de programas, ou qualquer coisa assim. Até podia ter a mais velha profissão do mundo, se calhar...”<sup>22</sup> Nesse sentido, pode ler-se *Era Bom Que...* como colocando o odioso da falta de ética jornalística sobretudo na acção individual da repórter.

22. Entrevista citada (nota 13).

Fora do mundo ficcional, é sabido que as questões éticas do jornalismo “não podem ser equacionadas independentemente da condição sócio-económica e laboral dos profissionais, bem como da sua capacidade de reivindicação e negociação com os patrões” (Fidalgo, 2007: 45). O jornalista não está sozinho face a face com a deontologia, mas imerso numa teia de relações de poder e numa determinada cultura de produção, em que é redutor entender as “actuações desviantes como simples resultado de uma decisão individual” (Silva, s/d: 16). Pode olhar-se a década de 90 em Portugal, com a expansão do pendor comercial dos *media* e a acentuação do valor da notícia como mercadorria, como uma conjuntura particularmente debilitante dos alicerces éticos em que estavam a ser enquadrados os novos jornalistas.

Sobre isso, o livro de Mário de Carvalho é certo, se tivermos em conta que chama a atenção, através da ficção, para algo que também jornalistas integrados no mundo académico denunciavam nessa altura. Exactamente em 1995, Mário Mesquita afirmava num congresso da imprensa: “se os jovens estagiários forem estimulados pelos editores, na televisão, na rádio e nos jornais, a ignorarem os princípios básicos do jornalismo, (...) estarão reunidas condições para a inutilidade da deontologia nestes tempos de euforia mediática”.<sup>23</sup> Na mesma época, Fernando Correia defendia que os candidatos à profissão estavam confrontados com “uma feroz luta pelo lugar e pela manutenção, muitas vezes obrigados à submissão, ao mercantilismo em voga (ou conquistados por ele)” (1997: 249).

*Era Bom Que...* retrata essa cultura mediática em voga no Portugal dos anos 90 como contexto particularmente permeável a um certo perfil de novo jornalista, despachado, atrevido e disponível para coisas práticas – os jornalistas “são pessoas de acção” (Traquina, 2004) –, mas que acaba por ser caricaturado também como interesseiro, ambicioso e desonesto – desemboçando na figura de uma arrivista sem escrúpulos.

23. Intervenção publicada em Mesquita (2003), citação da p. 245.

Eduarda Galvão é, pois, tratada de forma particularmente ácida, a um ponto que “destoa do tom geral do livro” (Costa apud Arnaut, 132) e em contraste com outras personagens que são apresentadas com bonomia.

Essa acidez do autor alimenta-se de uma segunda vertente satírica não menos crucial no livro e cujo auge é atingido num episódio com outro estagiário. Este, jovem repórter desguarnecido de cultura geral, é alvo de um escritor maldisposto que resolve revelar-lhe uma biografia onde conta ter sido colega de um certo Gomes Eanes de Zurara, num colégio em que também andava o filho do intendente Pina Manique («aquele dos automóveis...»), e por aí afora, a testar a ignorância do entrevistador, que só dá pela coisa quando o artigo chega ao director da Reflex e este começa a rugir de indignação.<sup>24</sup>

Ao lado da falta de ética, a ignorância é precisamente o segundo pilar em que assenta o edifício satírico de Mário de Carvalho sobre um certo jornalismo. A descrição da própria redacção da revista inclui essa nota na dicotomia entre os jornalistas veteranos, actores cívicos e «algo sabedores do prontuário ortográfico», e uma «pardalada» de moços novos, «mais virados para as facilidades da vida moderna e da ortografia minimalista».<sup>25</sup> Pode dizer-se que o autor não resiste mesmo a uma tirada “moralista” (Ibidem: 132), quando Jorge Matos, já pelos cabelos com as alusões ao horóscopo, recita à estagiária «a metáfora do alpinista» sobre os milhares de anos do processo civilizacional e o cume onde o Humano se vê agredido pelas pedradas da nescidade: «Atreves-te a falar no Zodíaco em minha casa, quatrocentos anos depois de Pico della Mirandola!»<sup>26</sup>

A acidez do autor para com a repórter («Olha este, agora! Não me diga que não acredita nos signos.») pode entender-se também à luz do contexto “mediterrânico” em que as raízes do jornalismo eram essencialmente políticas e literárias, onde a imprensa foi tradicionalmente um espaço de comunicação das elites e do Estado e onde a sua relação com o mercado se desenvolveu

24. *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*, pp. 150-151.

25. *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*, p. 65.

26. *Era Bom Que Trocássemos Um Ideias sobre o Assunto*, p. 180.

tardiamente (Hallin e Mancini, 2010: 122). Nessa tradição, a amplitude que o jornalismo sensacionalista e popular-comercial ganha nas últimas décadas do século XX era, portanto, um dado relativamente novo e, apesar de menos exacerbado do que noutros países da Europa e da América do Norte em que há uma enorme implantação da imprensa tablóide, tornava-se, de qualquer modo, suficiente para um cultor da língua e da erudição literária esculpir a repugnante figura de Eduarda Galvão.

A relação que Mário de Carvalho tem com a imprensa ao longo da vida, como colaborador em jornais e revistas ‘de referência’ (Público, Jornal de Letras, Diário de Lisboa, Expresso, Visão, entre outros), dá-lhe uma perspectiva próxima, mas não exactamente interior ao campo e sem qualquer cumplicidade com o mundo das publicações populares-comerciais que já havia despontado na década de 80, com o *Correio da Manhã* e o *Tal e Qual* (Mesquita, 1994), mas que nos anos 90 encontrou um contexto mais favorável à expansão do info-entretenimento. Em 1995, no segmento dos diários, a circulação do *Correio da Manhã* já era o dobro da do *Diário de Notícias*<sup>27</sup> e pouco depois iria também nascer o tablóide *24 Horas*.

Assim, a personagem de *Era Bom Que...* não só corresponde ao segmento dos “jornalistas executantes” (Garcia e Silva, 2009), o que já acontecia com o repórter de *Adeus, Princesa*, mas também ao universo dos que executam o jornalismo dentro de um paradigma noticioso relativamente novo em Portugal. Na verdade, o perfil de Eduarda Galvão é indissociável da expansão acelerada do universo mediático nos anos 90 e da exacerbada concorrência comercial que o enquadra, no seio do qual se situa o grande aumento do contingente jornalístico: de menos de 2500 para quase 7 mil profissionais, entre 1990 e 2001. Por um lado, a escolha de uma personagem feminina como jovem repórter é inteiramente credível, uma vez que na segunda metade dos anos 90 já há 50% de mulheres entre os que ingressam na profissão

27. Ver histórico da Associação Portuguesa para o Controlo de Tiragem e Circulação, disponível em [www.aptc.pt](http://www.aptc.pt)

(Rebelo, 2011: 47). Mas, por outro lado, há uma relação ambivalente entre o perfil sociológico de Eduarda e a composição social dos jornalistas nesse período.

Se é certo que o livro nada diz sobre a escolaridade da estagiária, há um conjunto de alusões – à origem social (mãe mulher-a-dias), ao percurso laboral anterior (supermercado e *boutique*), às aspirações profissionais (figurante de televisão), ao nível rudimentar de conhecimentos (em língua portuguesa e cultura geral), ao tipo de racionalidade pré-moderna (crenças populares) – que contribuem para dar a impressão de baixa formação académica, enquanto o II Inquérito Nacional aos Jornalistas, efectuado em 1997, estimava que já apenas uma minoria de 16,7% não tinha frequência do ensino superior e todos os estudos apontam para o facto de as habilitações escolares serem particularmente altas entre o sexo feminino, precisamente devido ao contingente de novas jornalistas, por norma licenciadas, que entrou na profissão durante a década de 90 (Garcia e Castro, 1993; Garcia e Silva, 2009; Silva, s/d; Graça, 2007).

Por sua vez, o facto de o director da revista Modelar ser um homem não correspondia à realidade só naquele sector específico dos *media* que é a imprensa feminina, mas podemos tomá-lo como um sinal da persistência masculina nas chefias mau grado a feminização nessa altura em curso nas redacções (Subtil, 2009). Tal como em *Adeus, Princesa*, também em *Era Bom Que...* os chefes continuam a ser sempre homens, as redacções mantêm-se pontuadas por um feminino que se faz sentir (roçando o *cliché*) em seduções, manobras e rivalidades, mas o ambiente já não está impregnado pelo machismo ostensivo dos jornalistas criados por Clara Pinto Correia.

A motivação e as aspirações no acesso à profissão também são distintas das do romance dos anos 80. Em *Adeus, Princesa* os estagiários eram estudantes de Direito que viam no jornalismo uma via para ganhar notoriedade e facilitar outras carreiras, dentro do referido modelo “mediterrânico” onde existia um tradicional transvase entre a política e o jornalismo (Hallin e Mancini, 2010). No livro de Mário de Carvalho, a repórter estagiária procu-

ra um tipo de prestígio mais chegado à fama. Também aqui parece ecoar o ambiente televisivo que em meados dos anos 90 extremou a competição comercial através de todo o género de programas espectacularizantes. Aliás, o ingresso de Eduarda Galvão no jornalismo só acontece depois de não ter tido resposta a uma candidatura para figurante de televisão.

Independentemente das motivações, o que continuava a predominar no Portugal real da década de 90, era um panorama praticamente sem regras para se aceder às redacções, sem definição clara acerca dos saberes e competências exigíveis aos candidatos e sem processos próprios para incorporar os estagiários na actividade jornalística. Nesse aspecto, a entrada da jovem repórter na revista Modelar, exagerando na caricatura, não deixa de representar a aleatoriedade existente e o facto de os recrutamentos obedecerem mais às conveniências da gestão empresarial do que à adequação jornalística, assim como a prevalência das relações pessoais sobre as qualificações, ainda consideravelmente desvalorizadas pelo paradigma da vocação e da ‘tarimba’ (Graça, 2007: 49-52). Um modelo que, no interesse de algum patronato, permitia o ingresso de “trabalhadores mais baratos e dispostos a ultrapassar eventuais barreiras deontológicas para satisfação de um produto comercial” (Ibidem: 56), ainda que sem o aprimorado talento de uma Eduarda Galvão para atropelar a ética.

Pode-se considerar, por fim, que a estagiária de *Era Bom Que...* ilustra de certa forma a segmentação que caracterizou a profissão num período marcado pela entrada maciça de jovens com formação superior na área e que passam a coexistir, além dos jornalistas “credenciados” e dos dirigentes, também com o contingente dos “executantes” (Garcia e Silva, 2009), *cluster* composto por aqueles cuja inserção profissional foi feita pela ‘tarimba’. Eduarda Galvão representa, talvez já de forma serôdia, este último grupo, que na realidade tinha então uma média etária mais elevada e era maioritariamente masculino. De qualquer modo, se Joaquim Peixoto se enquadrava no perfil masculinizante do jornalista em meados dos anos 80 (até então o ingresso na profissão é masculino em mais de 70%), Eduarda Galvão pode

representar credivelmente uma jovem repórter dos anos 90 porque no final dessa década os novos jornalistas já se repartem em 50% por cada um dos sexos (Rebello, 2011).

### **«Um dia, todos serão lembrados»**

Filha de um reputado cronista da imprensa, a repórter Ana Maria Machado é, em *Os Memoráveis*, uma figura absolutamente distinta das anteriores, mas também as circunstâncias são muito diferentes. No livro de Lídia Jorge, a equipa de reportagem que procura reconstituir para a CBS a revolução de Abril – «Miss Machado (...) aquele caso extraordinário que ocorreu na sua pátria»<sup>28</sup> – vem dos bancos da faculdade e é composta pelos mais brilhantes ex-alunos de jornalismo, mas sem lugar em órgãos de informação portugueses. O romance, que adopta a estrutura de uma investigação jornalística, foi publicado em 2014, mas a acção é situada em 2004. Entre essas duas datas, o contingente jornalístico em Portugal inverteu a sua curva e entrou em declínio.

O número de jornalistas portugueses esteve em crescimento contínuo entre meados dos anos 80 e 2006, tendo contribuído muito para esse aumento a entrada em massa de jovens com elevada escolaridade. Os jornalistas com formação superior, que em 1997 ainda eram uma minoria (43,6%), já passavam de 60% em 2006 (Rebello, 2011: 82). Mas este crescimento da profissão – estreitamente ligado às dinâmicas de uma empresarialização tardia dos *media* – não foi o único vector marcante na mudança de face operada no jornalismo português desde os anos 90. De forma cada vez mais profunda, o meio jornalístico foi sendo atravessado por uma série de tendências globais que o transcendem, mas que nele se repercutem fortemente, e que se prendem com o alargamento e a consolidação de uma ‘economia do conhecimento’, cujos mecanismos de funcionamento capitalista no sector dos *media* se repercutem em recomposições do trabalho e em novos esquemas de produção e disseminação de conteúdos.

28. *Os Memoráveis*, p. 13. As citações aqui reproduzidas referem-se à 4ª edição do livro pela editora D. Quixote (2016).

Alguns dos efeitos dessas dinâmicas assomam no enredo de *Os Memoráveis*: o embaratecimento das redacções, com a redução e a substituição de jornalistas de carreira por jovens que aceitam trabalhar com menos recursos e por menores salários; o aprofundamento da segmentação no interior da profissão jornalística; a imposição da polivalência e uma rotinização em multitarefas; a implantação de uma noção de *media workers* que esbate fronteiras entre o fazer jornalístico e outras actividades do universo comunicacional; o recurso crescente a formas de *outsourcing* na produção de conteúdos, entre os quais os estagiários e os *free lance*.

Com maior ou menor evidência, estes aspectos fazem parte do pano de fundo do romance, atravessado por dois movimentos simbólicos. Por um lado, o pai da protagonista representa o desvanecer de uma geração de jornalistas da imprensa face a uma nova gestão das empresas noticiosas que o coloca perante uma certo tipo de racionalidade económica – «recusara-se a perder a secretária privada, recusara-se a partilhar o computador de secretária, recusara-se a partilhar a gaveta»<sup>29</sup> – e perante uma nova cultura de redacção – «o director mandara-o chamar através de mensagem electrónica, tendo passado três segundos antes junto da sua secretária».<sup>30</sup>

Por outro lado, os ex-colegas da protagonista na faculdade, resgatados ao que «parecia ser o desperdício das suas vidas»<sup>31</sup> para trabalharem na reportagem da CBS por meros dois meses, representam uma juventude qualificada que o mercado jornalístico desbarata. Empurrados para o vago território do ‘empreendedorismo’ comunicacional, dedicavam-se «à cobertura de casamentos, caudas de vestidos e véus rastejando entre átrios e piscinas. Lota & Ângelo, associados. Ele e ela sentiam vergonha por isso, tinham-mo dito ao telefone, gratos por que me tivesse lembrado da sua existência».<sup>32</sup>

29. *Os Memoráveis*, p. 204.

30. *Os Memoráveis*, p. 205.

31. *Os Memoráveis*, p. 62.

32. *Os Memoráveis*, pp. 63-64.

A própria protagonista, Ana Maria Machado, é ‘colaboradora’ da CBS, estatuto impreciso sob o qual faz reportagens de conflitos por todo o mundo para a televisão norte-americana. De certa forma, o perfil da repórter também é simbólico de um jornalismo a devorar o seu passado. Em fuga à tutela do pai, Ana Maria recusa a imprensa e elege a imagem, recusa o francês e escolhe a América, recusa a análise e a clarividência da crónica e procura o relato seco e imediato da reportagem – o que serve a Lídia Jorge para dar espessura ao principal tema em que a autora envolve o jornalismo neste seu romance, que é o tema da memória.

A forma como o tema é abordado no livro sugere uma amnésia do jornalismo, uma espécie de olvido que é também uma amnésia colectiva na sociedade portuguesa. Neste caso, é um olvido sobre a revolução de 74, mas pode ser lido como alegoria de uma amnésia mais vasta, que em parte é politicamente programada e em parte é uma espécie de recalçamento e de fuga do país e das pessoas a si próprios, como aliás acontece com a própria repórter. «Desta vez eu não simulava o esquecimento, era um esquecimento verdadeiro, e (...) em vez de simular esquecer-me, simulei lembrar-me»,<sup>33</sup> diz Ana Maria antes de regressar a Lisboa cinco anos após ter ido estagiar para a CBS. Envolta nas ambiguidades e nos traumas da sua memória, a repórter é alguém que de início se obstina em não lembrar, não saber, não enfrentar, nem Portugal nem a sua própria biografia. A história de *Os Memoráveis*, evidente homenagem aos ‘rapazes de Abril’ em que a história e a História são articuladas por jovens repórteres, é por isso também uma interpelação ao jornalismo como trabalho de preservação e de recuperação da memória. Convoca a responsabilidade dos jornalistas para uma discussão sobre os *media* noticiosos: funcionam eles como uma indústria do esquecimento, uma vertigem da actualidade que contribui para dissolver aceleradamente o passado? Ou, pelo contrário, funcionam como um mecanismo de construção da memória?<sup>34</sup>

33. *Os Memoráveis*, p. 27.

34. Sobre a discussão em torno do jornalismo e da memória ver, por exemplo, Zelizer (2008) e Kitch (2008).

Margarida e Miguel Ângelo, os repórteres eventuais que acompanham a protagonista na investigação para a CBS, têm um perfil ambivalente a este respeito. Na faculdade ultrapassavam os professores em conhecimento sobre a guerra de então no Kosovo, mas no início da reportagem descobre-se que pouco sabiam sobre a madrugada da revolução portuguesa ou sobre o ‘Verão quente’ de 75 e «ali estavam, quase ignorantes da realidade, fascinados pelo pavimento da avenida que corria na sua frente, onde imaginavam ver rolar as pesadas rodas dos carros militares».<sup>35</sup>

Na ficção de Lídia Jorge, o esquecimento assombra a profissão jornalística também no interior das redacções. O veterano António Machado, rodeado de livros e de fumo, devorando a imprensa internacional e outrora um lúcido cronista do país e do mundo, está agora em conflito com a direcção do seu jornal e «recusara-se a ensinar pessoas que, segundo ele, apareciam ali com vinte e cinco anos de idade sem saberem quem era Roosevelt ou Hitler».<sup>36</sup> A ruptura geracional, protagonizada pela própria incomunicação entre Ana Maria e António Machado, é um dos traços subjacentes ao retrato que a autora vai dando do jornalismo ao longo de *Os Memoráveis*.

Mas fora da ficção, e embora se possa falar de “juvenilização” e de “perda da memória” (Camponez, 2009: 384), os anos 2000 trouxeram ao jornalismo português outras rupturas além das disparidades no *stock* de conhecimento das distintas gerações. Numa situação em que o mercado de trabalho jornalístico passou a estar “marcado pela abundância de mão-de-obra de reserva” (Graça, 2009: 157), continuou a aprofundar-se a segmentação no interior da profissão e é em baixas expectativas de futuro que assenta hoje o perfil dos jovens jornalistas, 66% dos quais já pensou abandonar a profissão (Pacheco e Freitas, 2014).

Cerca de 40% dos profissionais no activo passou por um estágio não remunerado, metade trabalha sob alguma forma de precariedade laboral (incluindo recibos verdes e falsos estágios) e mais de dois terços crê que dificilmente

35. *Os Memoráveis*, p. 67.

36. *Os Memoráveis*, p. 204.

conseguiria outro emprego na área.<sup>37</sup> Em 2015, quase metade dos jornalistas profissionais auferia menos de mil euros mensais, um quarto encontrava-se em situação de pluriactividade e praticamente nenhuns eram remunerados pela republicação dos seus trabalhos noutras plataformas do grupo para que trabalhavam nem pela duplicação de tarefas, como a captação de imagens ou a elaboração de versões adicionais para publicar *online*.

Estas tendências verificam-se num cenário em que, a partir de 2006, o contingente de jornalistas portugueses passou a diminuir significativamente, ‘desaparecendo’, entre esse ano e 2014, mais de um milhar de carteiras profissionais activas, num decréscimo de 6832 para 5621 jornalistas. O panorama é mais agudo desde 2009, quando a emissão de novas carteiras profissionais passou a andar sempre abaixo de 300 por ano (Tomé, 2014), não assegurando a reposição geracional no meio jornalístico.

Também aí, o enredo de *Os Memoráveis* é simbólico. Nenhum dos seus jovens repórteres renova as redacções portuguesas: ou emigraram ou vivem de produções não jornalísticas. Se o romance está estruturado como uma reportagem de fundo, ele também se articula com o contexto mediático do novo milénio, com as suas propensões, por um lado, para a rapidez e a in-consequência e, por outro, para a desvalorização da vertente intelectual da profissão e da experiência conferida pela estabilidade laboral. Quando Ana Maria vai procurar António Machado à sua redacção de sempre, depara-se com algo já pressentido: «no jornal já não trabalhava ninguém com esse nome».<sup>38</sup>

Na verdade, o ‘emagrecimento’ da profissão está directamente relacionado com despedimentos e reduções de postos de trabalho. Entre 2000 e 2005 já se anunciava uma viragem de trajectória, com uma série de processos de reestruturação de órgãos noticiosos a levarem à rescisão de 350 profissionais (Camponez, 386). De 2007 a 2011, a segurança social recebeu 566

37. Dados coligidos em 2015 por João Miranda, investigador da Universidade de Coimbra, no âmbito da sua investigação de doutoramento. Parte desses dados foram apresentados no IV Congresso dos Jornalistas e divulgados publicamente na imprensa (<http://expresso.sapo.pt/sociedade/2016-12-15-Metade-dos-jornalistas-portugueses-sao-precarios>)

38. *Os Memoráveis*, p. 203.

novos pedidos de subsídio de desemprego por parte de jornalistas. Entre 2012 e 2014, ocorreram mais 185 despedimentos em grupos jornalísticos de âmbito nacional, sem contar com o plano de saídas voluntárias da RTP (Tomé, 2014).

Por outro lado, a proporção de profissionais em regime de *free lance*, que em 1997 era estimada em 6,8% (ver Graça, 2007: 211), é agora calculada em 20% dos jornalistas portugueses, com um total de 1128 casos (Rebello, 2014). Este tornou-se mais “um recurso de gestão flexível das empresas” dentro de um modelo transnacional em que os jornalistas em regime livre, antes um pequeno contingente de profissionais com prestígio e autonomia perante os órgãos de informação, se foram tornando *free lances* à força, por imposição das empresas ou por falta de alternativas (Camponez, 2009: 387-389).

Embora o foco de *Os Memoráveis* não seja esse, o quadro jornalístico que nele se vislumbra inclui as consequências de uma nova racionalização do trabalho. Esta não é uma racionalização como a que desde a ‘industrialização’ do jornalismo permitiu às redacções construir um certo grau de autonomia profissional, mas sim uma racionalização de critério financeiro dentro da actual fase do ‘capitalismo cognitivo’, cujas lógicas de rentabilização têm feito declinar o valor do trabalho e da experiência acumulados para promover a contratação flexível de tarefas e a reconversão rápida de recursos (Garcia, 2009a; Camponez, 2009).

O campo jornalístico tende, por isso, a incrementar uma lógica de multi-tarefas tecnologicadas e a promover a faceta do jornalismo como labor produtivista-comercial em desfavor da sua vertente de trabalho intelectual – dispensando mentes brilhantes como as das personagens Margarida e Miguel Ângelo. Neste movimento torna-se cada vez mais difícil a compatibilização, em que historicamente o jornalismo se legitimou, entre o valor económico e o valor social da informação (Fidalgo, 2007: 46), já que se hipertrofia a concepção da notícia como mercadoria e se desvanece a sua noção de bem público numa economia moral.

No entanto, o fazer jornalístico relatado no romance de Lúcia Jorge, muito diversamente das reportagens relâmpago que Eduarda Galvão executa em *Era Bom Que...*, diz respeito a um trabalho de grande investigação em que os repórteres passam dias a pesquisar arquivos, a reconhecer locais e a organizar dossiers sobre os entrevistados, cuja abordagem preparam meticulosamente. Ana Maria Machado vive a reportagem como se fosse – e é – parte da sua vida. A própria motivação da CBS para o tema assenta no seu valor político e não em propósitos comerciais. Pode, portanto, dizer-se que a autora, embora reconhecendo o contexto de regressão instalada na profissão, dá ainda o centro da narrativa a uma idealização do jornalismo.

Trata-se, porém, de um olhar nimbado de nostalgia. A sensação de fundo é de uma perda de densidade intelectual da profissão jornalística, a que nem mesmo os jovens brilhantes escapam, porque se trata de um processo sociopolítico de dispensa de um jornalismo mais denso, como o que antes era corporizado por António Machado – processo que no romance tem alguma homologia com a gestão política que vai produzindo o ostracismo da figura íntegra de Salgueiro Maia. Não esqueçamos que Lúcia Jorge, entre os autores aqui convocados, é quem estará mais distante do quotidiano das redacções e das suas técnicas e rotinas, posição que naturalmente contribui para que o seu romance acentue o pólo cultural e ideológico do jornalismo, aquele que tem afinidades com a literatura, com a intervenção cívica e com a política em sentido lato.

### **Notas finais**

Nestes três romances, a literatura portuguesa contraria claramente aquilo que continua a ser difundido pela elite jornalística como uma “visão encantada do jornalismo” e dá, em vez disso, uma perspectiva centrada em representantes da “imensa massa de anónimos que desempenha a profissão” (Pacheco e Freitas, 2014: 21). A figura proeminente é o estagiário, actualizado na obra mais recente pela figura daquele que nem sequer chega a ser jornalista, ficando à porta da profissão ou funcionando como *free lance* em regime de pluriactividade com outras funções de ‘comunicação’. Aliás,

o arco temporal contido no conjunto dos três livros assinala esse paradoxo português no que respeita ao acesso à profissão: de uma fase – entre a instauração da democracia e a década de 1990 – em que era possível a praticamente qualquer pessoa ser incorporada como jornalista, salta-se para uma época – os anos 2000 – em que um largo contingente de jovens com elevada formação específica se vê perante um acesso extremamente restringido ou se depara com condições precárias e distorcidas no exercício do jornalismo.

As representações que estes romances oferecem do repórter são ambivalentes, mas neles predomina um pendor de des-romantização, que é muito acentuado em *Adeus, Princesa* e em *Era Bom Que...*, onde as figuras são variações dos chamados jornalistas executantes, afastados tanto de um trabalho intelectual significativo como de uma perspectiva cívica acerca do papel do jornalismo. Este foco em ‘proletários’ do jornalismo, que se apoia tanto no próprio perfil dos repórteres (sem vocação ou sem preparação) quanto nos tipos de reportagem (assentes na exploração de *fait-divers*), não se verifica na repórter de *Os Memoráveis*, que é herdeira de uma linhagem jornalística e anda em busca, ainda que com relutância, da grande reportagem acerca de um país. Essa diferença emerge do próprio enquadramento em que os autores colocam o trabalho jornalístico, que nos dois primeiros romances corresponde ao “pólo comercial” do jornalismo e no último corresponde ao seu “pólo ideológico” (Traquina, 2002).

É curioso, porém, que os retratos mais desencantados do repórter sejam também aqueles que representam o trabalho jornalístico com mais detalhe e densidade e que eles tenham sido concebidos num período em que a proletarização jornalística apenas dava os primeiros passos num percurso que muito se agravou desde então, até pelo contraste entre a crescente credenciação académica e a precarização, os baixos níveis salariais e as exigências de produção multitarefas comercialmente orientada a que passaram a ser submetidos os profissionais jovens dentro da mais recente fase do “capitalismo jornalístico” (Garcia, 2009a).

A glorificação da profissão já teve os seus dias no reino da ficção, mas talvez o repórter resista ainda como um obscuro objecto de fascínio que, pelo menos na literatura portuguesa, lhe permite encarnar o anti-herói.

## Referências

- AAVV (1982). *1º Congresso dos Jornalistas Portugueses*. Lisboa.
- Arnaut, A. P. (2012). O processo criativo em Era Bom Que Trocássemos Umas Ideias sobre o Assunto. In M. F. Silva e T. V. R. Barbosa (coord.), *Ensaio sobre Mário de Carvalho*, pp. 127-144. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Barreto, A. (org.) (1996). *A Situação Social em Portugal, 1960-1995*. Lisboa: ICS.
- Camponez, C. (2009). *Fundamentos de Deontologia do Jornalismo – A auto-regulação frustrada dos jornalistas portugueses (1974-2007)*. Tese de Doutoramento. Universidade de Coimbra.
- Cautela, A. (1982). 10 minutos de liberdade de expressão. In *1º Congresso dos Jornalistas Portugueses*, pp. 181-191. Lisboa.
- Correia, F. (1997). *Os Jornalistas e as Notícias*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Correia, F. e Baptista, C. (2007). *Jornalistas do Ofício à Profissão: Mudanças no jornalismo português (1956-1968)*. Lisboa, Caminho.
- Ericson, R. V., Baranek, P. M. e Chan, J. B. L. (1987). *Visualising Deviance: A study of news organization*. University of Toronto Press.
- Fidalgo, J. (2007). Notas sobre “O lugar da ética e da auto-regulação na identidade profissional dos jornalistas”. *Comunicação e Sociedade*, vol. 11, pp. 37-56.
- França, E. e Marques, G. B. (1982). O acesso à profissão de jornalista. In *1º Congresso dos Jornalistas Portugueses*, pp. 237-242. Lisboa.
- Garcia, J. L. (2009a). Introdução ao estudo dos jornalistas portugueses – Os jornalistas e as contradições do capitalismo jornalístico no limiar do século XXI. In J. L. Garcia, *Estudos sobre os Jornalistas Portugueses*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

- Garcia, J. L. (2009b). Principais tendências de profissionalização dos jornalistas no período pós-transição democrática. In J. L. Garcia, *Estudos sobre os Jornalistas Portugueses*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Garcia, J. L. e Silva, P.A. (2009). Elementos de recomposição socioprofissional e de segmentação. In J. L. Garcia, *Estudos sobre os Jornalistas Portugueses*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Garcia, L. e Castro, J. (1993). Os jornalistas portugueses – Da recomposição social aos processos de legitimação profissional. *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 13, pp. 93-114.
- Graça, S. M. (2007). *Os Jornalistas Portugueses – Dos problemas da inserção aos novos dilemas profissionais*. Coimbra, MinervaCoimbra.
- Graça, S. M. (2009). Os problemas-chave de ingresso no jornalismo. In J. L. Garcia, *Estudos sobre os Jornalistas Portugueses*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- Hallin, D. C. e Mancini, P. (2010). *Sistemas de Media: Estudo Comparativo – Três Modelos de Comunicação e Política*. Lisboa, Livros Horizonte.
- Kitch, C. (2008). Placing journalism inside memory – and memory studies. *Memory Studies*, Vol. 1 (3), pp. 311-320.
- Kovach, B. e Rosensthiel, T. (2001). *The Elements of Journalism*. Nova Iorque, Three Rivers Press.
- Kramer, M. (1995). Breakable Rules for Literary Journalists. In N. Sims e M. Kramer (eds.), *Literary Journalism: A new collection of the best American nonfiction*. Nova Iorque, Niemen Foundation, pp. 21-34.
- Mascarenhas, Ó. (2016). *O Detetive Historiador: Ética e jornalismo de investigação*. Lisboa: Âncora.
- McQuail, D. (2003). *Teoria da Comunicação de Massas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Mesquita, M. (1994). Os meios de comunicação social. In A. Reis (coord.), *Portugal – 20 Anos de Democracia*, pp. 360-396. Lisboa, Círculo de Leitores.
- Mesquita, M. (2003). *O Quarto Equívoco: O poder dos media na sociedade contemporânea*. Coimbra, MinervaCoimbra.

- Pacheco, L. e Freitas, H. S. (2015). Poucas expectativas, algumas desistências e muitas incertezas. In J. Rebelo, *As Novas Gerações de Jornalistas em Portugal*. Mundos Sociais.
- Rebelo, J. (coord.) (2011). *Ser Jornalista em Portugal: Perfis sociológicos*. Lisboa, Gradiva.
- Rebelo, J. (2014). *As Novas Gerações de Jornalistas em Portugal*. Lisboa, Mundos Sociais.
- Rodrigues, J. C. (1982). Sobre o ensino do jornalismo em Portugal. In 1º Congresso dos Jornalistas Portugueses, pp. 227-228. Lisboa.
- Rodrigues, J. C. (1986). O acesso à profissão de jornalista. In 2º Congresso dos Jornalistas Portugueses, pp. 291-292. Lisboa.
- Rosa, G. P. (2015). *Parem as Máquinas! Glórias, peripécias e embustes do jornalismo português*. Lisboa, Parsifal.
- Schlesinger, P. (1993). Os jornalistas e a sua máquina do tempo. In N. Traquina, *Jornalismo: Questões, Teorias e “Estórias”*, pp 177-190. Lisboa, Vega.
- Schudson, M. (1999). What Public Journalism Knows about Journalism but Doesn't Know about Public. In T. Glasser (ed.), *The Idea of Public Journalism*. Nova Iorque, Guilford Press.
- Silva, P. A. (s/d). Jornalistas portugueses: elementos sociográficos. *Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação*. (acedido em 17/02/2017) <http://bocc.ubi.pt/pag/silva-pedro-alcantara-jornalistas-portugueses.pdf>
- Santos, A. (1982). As condições de trabalho dos jornalistas – Contribuições para a análise de uma situação degradante. In 1º Congresso dos Jornalistas Portugueses, pp. 243-247. Lisboa.
- Santos, H. (1986). E, no entanto, eles movem-se... In 2º Congresso dos Jornalistas Portugueses, pp. 293-296. Lisboa.
- Santos, R. (2006). *A Fonte Não Quis Revelar*. Porto, Campo das Letras.
- Subtil, F. (2009). Anotações sobre o processo de feminização da profissão de jornalista na década de 1990. In J. L. Garcia, *Estudos sobre os Jornalistas Portugueses*. Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.

- Tomé, V. (2014). Portugal perde 1218 jornalistas em 7 anos. *European Journalism Observatory* (acedido em 27/02/2017) [http://pt.ejo.ch/jornalismo/portugal-perde-1218-jornalistas-em-7-anos?utm\\_source=hoje.li&utm\\_medium=referral&utm\\_campaign=email](http://pt.ejo.ch/jornalismo/portugal-perde-1218-jornalistas-em-7-anos?utm_source=hoje.li&utm_medium=referral&utm_campaign=email)
- Traquina, N. (1997). *Big Show Media: Viagem pelo mundo do audiovisual português*. Lisboa, Editorial Notícias.
- Traquina, N. (2002). *Jornalismo*. Lisboa, Quimera.
- Traquina, N. (2004). *A Tribo Jornalística: uma comunidade transnacional*. Lisboa, Editorial Notícias.
- Tuchman, G. (1978). The News Net. *Social Research*, Vol. 45 (2), pp. 253-276.
- Zelizer, B. (2008). Why memory's work on journalism does not reflect journalism work on memory. *Memory Studies*, Vol. 1 (1), pp. 79-87.

## MONÓLOGOS INTERIORES DE UM JORNALISTA CANIVETE-SUÍÇO

Catarina Santos

*Há um letreiro com uma frase altamente simbólica ali na parede e vai ter de entrar no texto. Não te podes esquecer de o fotografar assim que acabar esta entrevista. Mas agora atenção ao que ele diz. Depois pensas nisso. Vê só se a imagem está focada. O som está a entrar bem? Ele está a fugir ao assunto, tens de o colocar outra vez no rumo da resposta. O sol está a ir embora, ajusta a câmara. Não largues os olhos dele, tem de saber que estás aqui inteiramente. Esta frase é muito boa, insiste nesse tema. O cartão de memória está a ficar cheio, tens de o forçar a ser concreto agora. O.K., está no ponto. Já chega. Desliga tudo. Demora-te mais um pouco. Vais precisar daquilo que só te dará sem uma lente em cima. Despede-te. Corre para o carro. Anota tudo, essa ideia não pode fugir. Pronto. Já estás atrasada para a próxima. Talvez não haja trânsito. Arranca.*

Quando estou mergulhada na realização de uma reportagem multimédia, na minha cabeça desenrola-se durante dias a fio um monólogo semelhante ao que se reproduz acima. Uma lista de instruções mentais para tentar que nada escape - desde a qualidade do som e da imagem ao conteúdo da entrevista, sem esquecer o registo de pormenores laterais que depois serão fundamentais na construção do bolo final. Normalmente trabalho sozinha na fase de recolha de informação, o que requer um esforço de concentração difícil, mas que a prática vai aprumando.

É, naturalmente, terreno propício a que se cometam erros. É desgastante. Mas é possível, desde que seja respeitado um pormenor da maior importância: o tempo.

Partindo de algumas reportagens multimédia que assinei, vou procurar, nas linhas que se seguem, dar um contributo para a discussão sobre como se constrói um trabalho “long-form” com um só jornalista no terreno.

Começamos pela Bósnia e Herzegovina. O trabalho “20 anos são dois dias” foi publicado em Julho de 2015 no site da Rádio Renascença ([rr.sapo.pt/bosnia-20-anos](http://rr.sapo.pt/bosnia-20-anos)), por altura do aniversário do massacre de Srebrenica. Tinha partido para aquela reportagem com o objectivo de medir o pulso à Bósnia e tentar perceber como estava o país, 20 anos depois do fim da guerra.

Tinha quase duas semanas para recolher o máximo de testemunhos possíveis. Percorri centenas de quilómetros com cerca de 15 kg de material atrelado, repartido entre as minhas costas e mala do carro: câmara, máquina fotográfica, microfones, gravador de áudio, tripé, monopé, computador portátil e um sem-número de cabos e demais acessórios.

Parto sempre para estas viagens pronta para absorver o máximo que me seja permitido, com a noção de que quanto mais material trouxer mais facilmente conseguirei transportar os outros para aquilo que vi. É uma atitude de esponja, com os sentidos em alerta permanente para registar tudo aquilo que me vai ajudar a narrar a história. Permanentemente.

As imagens que se vêem na introdução do trabalho, por exemplo, foram filmadas enquanto conduzia pelas estradas da Bósnia, com uma mão no volante e outra na câmara, sempre que a escassez de carros em volta (e de polícia na estrada, há que admitir) o permitia.

Outro exemplo disto é o diário de viagem sonoro que integra o trabalho ([rr.sapo.pt/bosnia-20-anos/dataaudio.html](http://rr.sapo.pt/bosnia-20-anos/dataaudio.html)). É composto por oito episódios, num registo de crónica, que foram emitidos na rádio numa contagem decrescente diária até à publicação da grande reportagem.

Todos os pequenos sons utilizados na sonorização foram captados no local. Comecei a gravar tudo à minha volta desde que pus um pé no aeroporto. Sabia que teria de fazer estes episódios e levava essa preocupação de ir construindo pequenas histórias que não fossem redundantes em relação à narrativa principal. Muitas vezes ia no carro ou a andar na rua e socorria-me do próprio telemóvel para conseguir fazer estes registos imediatos - por uma questão de facilidade enquanto conduzia ou porque seria demasiado ostensivo colocar o gravador em cima da mesa do restaurante para captar o som dos talheres.

Estou há vários parágrafos a focar o lado técnico da missão, mas apenas porque é uma particularidade distintiva das circunstâncias de trabalho que aqui abordo. Na essência, no que mais importa, um repórter multimédia tem as mesmas preocupações jornalísticas de sempre: procurar boas histórias, procurar o equilíbrio no retrato de uma determinada realidade, confrontar opostos, tentar compreender o que se desenha à sua volta para o poder levar com clareza e a objectividade possível a quem o vai ler.

E para que isso aconteça é fundamental, como em qualquer trabalho jornalístico, estar aberto ao inesperado. E ao que não corre bem. Nas experiências que tive, muito do que ficou por gravar, muitos dos que se recusaram a gravar entrevistas, acabaram por dar contributos preciosos para o trabalho final. Nalguns casos porque me forçaram a abrir outras perspectivas, a procurar outros caminhos em que ainda não tinha pensado. Noutros porque me confrontaram com as limitações do meu próprio trabalho, com os efeitos que este método pode ter naqueles aos quais sugamos as histórias.

## **A lição de Alagie**

O episódio mais marcante deste lote de lições aconteceu-me na Sicília, em 2014, enquanto recolhia o que viria a resultar na reportagem “A sul da sorte”, sobre o drama dos refugiados, que se intensificava de dia para dia.

Tinha-me encontrado com uma voluntária de uma Organização Não Governamental (ONG) que escrevia relatórios sobre as condições em que os refugiados viviam na Sicília. Ela acompanhava diariamente as chegadas, visitava os centros de recepção, registava as tensões locais. Pedi-lhe que me falasse de alguns casos concretos e ela imediatamente referiu Alagie, um rapaz que tinha atravessado uma fase muito complicada desde a sua chegada a Itália. Tinha-se tentado suicidar duas vezes. Agora estava a viver com os donos de um bar, em Pozzallo, no sul da ilha. Combinamos encontrar-nos no local no dia seguinte.

Chegavam ali, numa base quase diária, barcos da marinha italiana com centenas de pessoas resgatadas do Mediterrâneo, mas naquele dia o porto estava deserto, embrulhado num tempo cinzento e ventoso. Demorei-me na areia com a câmara apontada ao mar, sem saber ainda muito bem o que faria com aquelas imagens. Acabaram por resultar no vídeo de introdução dessa reportagem ([rr.sapo.pt/a-sul-da-sorta](http://rr.sapo.pt/a-sul-da-sorta)).

À hora combinada, entrei com a voluntária no bar, que ficava no centro da cidade. Alagie estava recolhido algures nas traseiras escuras. Apareceu passado uns minutos, a rapariga da ONG cumprimentou-o com um abraço, apresentou-me e deixou-nos sozinhos.

Alagie tinha 25 anos. Tinha trabalhado como jornalista na Gâmbia, tinha sido forçado a deixar tudo e a fugir, tinha demorado demasiado tempo a atravessar África, tinha chegado em muito mau estado psicológico. E não contava mais do que isto. Não se demorava em aspectos pessoais e rapidamente a conversa saltava para um quadro mais global, sobre os problemas no seu país, e para um diagnóstico para lá de negativo que fazia do mundo. Tinha uma consciência política excepcional para um rapaz de 25 anos.

Ficámos bem mais de uma hora ali a conversar, de pé, eu com o monopé na mão e a câmara guardada na mochila, para não o assustar. Ouvia-o, avaliava-o, contrapunha, percebia que pontos o punham em lume. E confirmou-se que tinha ali “a” história daquela reportagem. Mas a cada abordagem minha

à possibilidade de gravarmos uma entrevista, Alagie desviava a conversa. Dizia que não faltava gente como ele por toda a ilha, que teria certamente outras portas onde bater.

Acabou por me explicar que tinha um princípio de que não abdicava: não falava com jornalistas que estavam só de passagem e que achavam que podiam, em dois ou três dias, compreender o que quer que fosse. Já tinha recusado o mesmo pedido a repórteres do *The Guardian* e da *Vice* e comigo não ia ser diferente. Sobretudo numa altura em que lhe tinha finalmente acontecido algo de bom.

Naquela terça-feira de Setembro de 2014, Alagie estava de malas feitas para ir para uma universidade, no norte de Itália. Tinha conseguido autorização temporária de permanência no país e queria estudar qualquer coisa na área do direito. Dizia que queria munir-se de ferramentas para, no futuro, poder ajudar outros que se vissem no mesmo desnorte que ele tinha experimentado.

Não estava, por isso, disponível para reviver o que tanto lhe custara ultrapassar. Quando eu desligasse a câmara e me fosse embora, ele teria ressuscitado uma nuvem escura que demorara meses a afastar. Não sabia em que estado ficaria e não achava que valesse o risco.

Quanto mais vincava a sua posição, mais eu tinha a certeza de que aquela era “a história”. Mas tudo o que ele dizia fazia sentido e tocava-me num ponto fraco: uma certa sensação de vampirismo, que acredito que muitos jornalistas experimentam nalgum momento.

Foi quando desisti de insistir e nos sentamos a beber um refresco que aqueles olhos amarelos e tristes relaxaram um pouco. Gostava de poder dizer que também eu relaxei e aceitei, mas creio que só o consegui fazer muito tempo depois.

Despedimo-nos e fiz-me à estrada. No dia seguinte visitava o maior centro de acolhimento para requerentes de asilo da Europa, em Mineo, perto de Catânia ([rr.sapo.pt/a-sul-da-sorte/chapter3.html](http://rr.sapo.pt/a-sul-da-sorte/chapter3.html)). Lá dentro, todos os meus

passos foram controlados. Havia um claro esforço dos responsáveis pelo espaço para passar a ideia de um acolhimento com boas condições, apesar de viverem mais de quatro mil pessoas num sítio desenhado para menos de duas mil.

Tal como Alagie argumentara, não faltavam ali testemunhos representativos do drama que assolava aquela ilha. O trabalho abre com um deles (rr.sapo.pt/a-sul-da-sorte/chapter1.html).

A administração do centro tinha permitido conversas de 15 minutos com alguns migrantes seleccionados pelos monitores. Deduzi que só trariam quem lhes desse garantias de não criticar a forma como estavam a ser acolhidos. Confesso que tinha muito pouca esperança de sair dali com boas histórias.

O primeiro rapaz que entrou na sala de espera disponibilizada para as entrevistas tinha quase dois metros e corpo de atleta. Chamava-se Samu, falava pausadamente e num tom baixo. Vinha do Gana, tinha atravessado o Mediterrâneo quase por acaso e, ao contrário de Alagie, tinha claramente necessidade de contar a sua história.

Uma professora de italiano apareceu na sala a dada altura, para o levar para uma aula, mas o que Samu tinha para contar não cabia numa versão compacta para jornalista ver. Sobre o terror que experimentou na Líbia, sobre a total apatia que o anestesiou na travessia do Mediterrâneo, sobre a raiva com que chegou a Itália, sobre a redescoberta de uma possibilidade de futuro.

Os vídeos que figuram no primeiro capítulo da reportagem são versões muito editadas de uma conversa que acabou por durar muito mais do que uma hora - por insistência minha, por exigência dele. Samu não teceu uma única crítica ao centro, é certo, mas o que me deu foi bem mais valioso do que uma eventual denúncia.

Não saberei nunca que trabalho teria feito se não tivesse conhecido o Alagie no dia anterior. Aquela reportagem não seria certamente. O Alagie não aparece no texto, nem nos vídeos, nem nas fotos de “A sul da sorte”. O Alagie

aparece nos gráficos, nas estatísticas, escondido no meio dos números, como tantos outros. Mas foi fundamental pela lição que me deu, pelo cuidado que me obrigou a ter em tudo o que fiz nos dias seguintes.

Lembro-me dele muitas vezes. O que me ensinou voltou a acompanhar-me todos os dias quando, dois anos depois, estive em reportagem na Grécia, novamente por causa do drama dos refugiados.

Quem atravessa o Mar Egeu não tem a mesma origem dos que fazem a rota do Mediterrâneo Central. Os primeiros vêm sobretudo do Médio Oriente, os segundos da África Subsaariana. Mas há claros pontos de contacto em todas estas histórias.

Na introdução da reportagem “Encalhados no quintal da Europa” (rr.sapo.pt/refugiados-grecia), publicada em Maio de 2016, reúnem-se seis histórias entre milhares espalhadas pela Grécia, em campos oficiais e improvisados, recolhidas em Atenas e na ilha de Lesbos.

A reportagem desenvolve-se depois com contexto, gráficos, outras histórias, mas o coração está ali, naquele mapa inicial. Desta vez - com a ajuda do Rodrigo Machado, que fez a pós-produção, as animações e os gráficos -, decidi que tinha de concentrar a atenção nas histórias individuais. Como forma de contrariar, de forma evidente e deliberada, uma tendência perversa nas notícias de todos os dias, que empilham muitas vezes as pessoas em números, em dados estatísticos.

### **O “canivete-suíço” não é um malabarista**

Quando me descrevo, no título desta comunicação, como um “canivete-suíço”, percebo a tendência imediata para se apontar desvantagens neste modo de trabalho - pela sobreposição de tarefas e pela obrigação de dividir a atenção por todas elas. Isso está lá, é óbvio, e o monólogo fictício de que me socorro está ali como provocação que nasce dessa noção. Mas a quantidade de possibilidades que esta condição me abre é também imensamente compensadora. Desde que seja respeitado aquele factor essencial já referido: o tempo.

Ser um “jornalista canivete-suíço” não é necessariamente uma acumulação de funções abusiva e prejudicial, desde que não se confunda com malabarismo. Ter as ferramentas não significa ter de as usar todas em simultâneo. É essencial que se possa fazer o trabalho com mais calma, com mais de margem para nos demorarmos em cada uma das tarefas - em todas das fases do processo, do planeamento da reportagem à forma como se organiza o tempo no terreno, sem esquecer a posterior edição.

Podendo estar esse factor assegurado, vejo sobretudo vantagens em poder contar uma história de múltiplas maneiras e em poder explorar ao máximo todas estas formas de estruturar uma narrativa. Não há nenhuma ferramenta que estimule mais a imaginação do que o som; o vídeo e as fotos permitem-me mostrar, pelo enquadramento que eu escolhi; com o texto posso coser tudo de uma forma mais aprofundada e descrever o que não é palpável. Poder colocar tudo isto ao serviço de uma história é um privilégio.

Além disso, o produto final não se faz sozinho. É certo que normalmente parto só eu para fazer a recolha, mas não seria capaz de construir nenhuma das três reportagens que aqui referi sem a equipa que depois me ajudou a tornar isto um trabalho multimédia - a criar a melhor plataforma de visionamento, a desenhar os gráficos, a tratar as imagens e a tornar a estrutura coesa, facilmente navegável e interactiva. E a ganhar todo um novo sentido.

Pediram-me que aqui falasse de jornalismo narrativo. Acabei por tentar contribuir com exemplos de como construo as minhas reportagens, quando me é dada a possibilidade de fazer um trabalho mais pausado. Não creio que seja muito diferente, na essência, da forma como sempre se fez grandes reportagens. O que realmente importa é o mesmo: uma atenção extra aos pormenores, um mergulho mais profundo num tema, uma disponibilidade maior para ouvir e contar as histórias. São trabalhos que nos forçam a colocar um travão na voragem noticiosa que nos condiciona a absorção de informação, no dia-a-dia.

Há quem vaticine o fim da paciência dos leitores para trabalhos longos. Proliferam os manuais para redacções modernas exclusivamente focadas no que é rápido e sexy e simplificado. Felizmente, há dados que vão mostrando que há um público para estes formatos mais longos e que, até no telemóvel, há leitores que gastam tempo a ver trabalhos com fôlego - se o tema e a abordagem lhes interessar. Ainda bem, porque nunca tivemos tantas e tão diversificadas formas de lhes captar a atenção. E de contar boas histórias, independentemente do tamanho.



## **ERA UMA VEZ... JORNALISMO FRANKENSTEIN. UMA JORNALISTA-NARRADORA E SUAS LINGUAGENS**

Vanessa Rodrigues

*“Eu tenho de analisar as minhas emoções e usar essas emoções para garantir que eu conto a história da maneira correta, para garantir o meu sentido de respeito e o meu sentido de dignidade, para mostrar ao mundo imagens e para fazer o que é correto em cada assunto.”*

Michel du Cille, fotojornalista, vencedor de três prêmios Pulitzer

*“Difícil fotografar o silêncio*

*Entretanto tentei”*

Manoel de Barros

### **“Penso, sinto, logo existo”**

É uma velha discussão: há em nós uma aparente contradição latente. Entre o que somos e o que afirmamos, entre o que sonhamos e concretizamos, entre o que sentimos e ocultamos, entre o autoral e a mediação. Uma fronteira invisível, indelével, que nos constrange ou nos faz transpor o muro. Não é novidade que somos paradoxo. Por exemplo: jornalismo e ficção; objetividade e subjetividade, razão e emoção, homem e mulher, preto e branco, ser ou não ser. Ou seja, frases que incluem ou excluem, que impõem ser alguma coisa e não outra,

num quadro mental que pode induzir a uma falácia, pois, na maioria das vezes, o que se entende por verdade pode estar algures na linha ténue e invisível que cerceia cada um desses pólos.

Não tenho a ousada pretensão de analisar o que é a verdade, o jornalismo e o que é a ficção. Mas sim de partilhar inquietações e dinâmicas que identifico no meu processo de trabalho, enquanto EU-JORNALISTA-DOCUMENTARISTA, a partir do desafio que me foi proposto para estas jornadas: “tendo em conta o pendor narrativo” dos meus trabalhos, “e particularmente a forma multimédia de algumas narrativas”, “eventualmente sobre a perspectiva da repórter como contadora (e caçadora) de histórias”. É nessa qualidade que reflito: uma espécie de autoetnografia.

Nesse processo, convoco referencialmente e como declaração de princípios, a tese do neurocientista português António Damásio, no livro “O Erro de Descartes”, sobre a razão das emoções, que se relaciona com o trabalho que desenvolvo, “Penso, sinto, logo existo”.

E é, também, através das histórias que construímos uma narrativa do Eu e do Outro. Até porque algo parece evidente sobre o poder da narrativa. Desde os tempos das cavernas que gostamos de ouvir e contar histórias. Faz parte da condição de ser e estar, esta inevitável tentação para a lógica do “Era uma vez” e suas mais variadas formas. Saber, conhecer, aprender, partilhar. Viajamos no trilho mental da experiência dos outros, construímos um sentido do mundo, e do nosso lugar nele. Do ponto de vista de uma autoetnografia não duvido que o sentir me conduziu para esse pendor narrativo, sobretudo, nas grandes reportagens para a rádio, em alguns textos onde o jornalismo de viagem também se impõe e intensamente nos documentários, onde as linguagens se misturam entre a oralidade e a visualidade para tornar comum, comunicar. Felizmente não estou sozinha, como fundamentam dois dos Elementos do Jornalismo de Bill Kovach e Tom Rosenstiel (2001), uma obra fundamental sobre a teoria e a ideal prática do jornalismo, a saber:

- Os jornalistas têm uma responsabilidade para com a própria consciência (nomeadamente, Direitos Humanos, respeito pela dignidade do outro, a igualdade do ser humano, justiça social, solidariedade; rejeitar estereótipos, discriminação, sensacionalismo, julgamentos do outro);
- Tornar interessante e relevante aquilo que é significativo:

“Contar histórias e informar não são actos contraditórios. Devem, antes, ser encarados como dois pontos num processo contínuo de comunicação. (...) A maior parte do jornalismo, tal como a maior parte da comunicação está num plano intermédio. A tarefa do jornalista consiste em encontrar formas de tornar interessante aquilo que é significativo, em todas as histórias que escreve, e encontrar o equilíbrio certo entre os assuntos sérios e menos sérios que constituem os acontecimentos do dia. Talvez se possa entender melhor assim: Jornalismo é contar histórias com uma finalidade. Essa finalidade é facultar às pessoas a informação que precisam para compreenderem o mundo que as rodeia. O primeiro desafio é encontrar informação de que as pessoas necessitam para viverem as suas vidas. O segundo é conferir-lhe um significado e torná-la relevante e envolvente. O envolvimento está subjacente ao compromisso do jornalista para com a cidadania.” (Kovach e Rosenstiel, 2004: 153)

Para muitos jornalistas, esta dimensão moral e de compromisso é particularmente forte por causa do motivo principal que os levou a escolher a profissão. Para mim foi-o. Quando começamos a sentir-nos interessados pelo jornalismo, fomos magnetizados para o ofício pelos seus elementos mais básicos: chamar a atenção para as injustiças sociais, estabelecer ligações entre as pessoas, criar comunidade.

Quais são, então, hoje as histórias que é preciso que o repórter conte e como deve contá-las? Que questões éticas e deontológicas se colocam ao repórter ao narrativizar pessoas e situações reais? O que tem representado a figura do repórter na ficção? Que características toma a personagem?

## Somos todos Frankenstein?

Da itinerância de um transporte público, da deambulação de uma caminhada, ao acaso de um dia banal e rotineiro, se disponíveis estivermos, podemos perceber a latência da vida como uma contínua novidade deslumbrante. O novo, o outro, o que acontece e valorizamos, segundo os intrínsecos critérios de noticiabilidade, isto é a curiosidade, também, por desvelar a narrativa alheia, o que se torna significativo, sabendo de antemão, que “De perto, ninguém é normal”, como se ouve na letra da música “A Vaca Profana” (1986), do compositor e músico brasileiro Caetano Veloso. Ou seja, todos temos uma história para partilhar.

Hoje entendo melhor os detalhes e, talvez por isso, a anotação disciplinadeseja um exercício fundamental e, cada vez mais, para o processo da narrativa final, ou apenas como exercício de memória. Deparo-me a digitar detalhes da vida das pessoas que desconheço. Um passo mais lento, um esbracejar, o pescoço vergado perante o ecrã do telemóvel, as reações, os tiques: ínfimos pormenores numa cirurgia de carácter que nos podem dizer muito. Não estou certa de que seja correto e, se anoto, nada me garante que não anotem sobre mim: a metanarrativa, uma narrativa *matrioska*, a narrativa moldura, a história dentro-da-história-dentro-da-história.

Quem escreve pode bem ser uma espécie de ave de rapina. Paira sempre ao redor, “caçando”, essencialmente, o mais tenro pormenor. Creio que aprendi a elaborar isso num divã adequado: que é a solidão de uma mesa de boteco de esquina, na urbanidade de São Paulo, em 2006, observando a vida a acontecer, tal qual um plano sequência. Lá, nessa urbana condição de cerca de 18 milhões de habitantes, a vida dos outros é tão veloz perante nós, que somos acometidos pela sensação de vivermos várias vidas numa só hora. Um mundo-dentro-do-mundo-dentro-do-mundo. E eis que o tempo nos ensina a importância e a imperfeição deslumbrante do espaço.

Se agora me detiver a olhar cada um de vós nesta plateia (ou agora você caro leitor, ou cara leitora), sem discorrer quaisquer palavras, poderei completar as páginas do meu caderno com detalhes extraordinários, tentar ver além

do óbvio, ou nada descortinar. Vejo e sou olhada, um mirar/mirar-me, interpretado e sou interpretada, narro e sou narrada, na vossa escrita mental, na voraz espontaneidade do imediato, porque aqui nunca estive, neste espaço e, certamente, careço de mais contexto, tão essencial ao ofício do repórter, no tempo devido. E hoje tão episódico quanto fragmentado.

A importância do primeiro olhar, porém, parece-me a preparação mais elementar. É onde o repórter nu, despojado e vulnerável se entrega à hipótese da serendipidade, ao aleatório, ao engenho da deriva, tal qual a concebeu Guy Debord (1958), de que partindo de um determinado lugar, a pessoa ou grupo que se lança à deriva, seguirá uma rota indefinida, deixando que o próprio meio urbano conduza ao acaso, pelo caminho que segue. Se considerarmos hoje os estudos de geografia urbana é uma premissa essencial para estudar os efeitos do ambiente urbano no estado psíquico e emocional das pessoas que a praticam. Quem sabe não poderá permitir-nos perceber o visível e o invisível, descobrindo universos e ambiências que nos são alheias, tal qual uma criatura de Victor Frankenstein no livro de Mary Shelley, considerada a primeira obra de ficção científica.

Há algo de mágico no desvelamento da deriva, com a curiosidade da ruptura quotidiana. Talvez por isso, quando resolvi há tempos viajar num autocarro cujo destino desconhecia, na descoberta do novo, entregue à “psicogeografia” de Guy Debord, escrevendo no telemóvel fragmentos daquela realidade, no espaço e no tempo, percebi a unicidade do que vemos e sentimos. Estive lá e agora vou contar-vos como foi. Convocando o que escrevi nesse dia, por exemplo, leio isto:

*Associação tempo imprescindível, uma ideia original; cemitério de flores murchas, um abandono?; entra um miúdo no autocarro vestido de fato e violino, como se saído do tempo do filme “A cor púrpura”; ruas estreitas como decisões urgentes; quintais com couves galegas como as da minha avó; pão quente São Miguel, a chamar a gula com um pedaço abençoado; autocarro sintonizado na rádio smooth jazz, agradável; rapazes farruscos de sol diário no corpo tatuado e o verão quase a acabar; perfume estra-*

*nho no ar; sacos velhos pendurados na porta de uma casa em ruínas, que segredos guardará?; cartazes da Trident ao lado dos da Festa do Avante (capitalismo e comunismo no espaço público?); o Porto ao longe sob neblina de fim de dia, encantado; um homem e uma mulher de cabelos brancos, somos todos futuros homens e mulheres de cabelo níveo e talvez estatística; a palavra “Lizura” escrita no ferro, o metro que passa: algures lá dentro, há-de ir alguém que conheço, ou que conhece alguém que conheço. Ao redor, todos os que desconheço. Lojas vazias com horizonte, é a crise; lojas plenas sem perspectivas, rotundas com uma única saída, gaivota no topo do poste, uma varanda para si.*

São frases que parecem aleatórias, mas que marcam um itinerário peculiar, com seus detalhes e gentes que são dali e de mais lado nenhum. São notas, apontamentos do caçador de histórias. Nesse processo como podemos não sentir se a sugestão dos lugares nos remetem para sensações e lugares interiores como estado de espírito? Humores paralelos? São enunciados das sensações do momento. A reportagem também não começa aqui? O que será, então, isto que impele a escrever?

E a criação da narrativa principia neste ponto, na observação para se entender a diversas linguagens: para a escrita, o som, o vídeo, multimídia; as entrelinhas que se estendem a nós. O repórter-faz-tudo. É neste cruzamento que creio que o meu trabalho se torna mais completo, para mim, para vocês. A narrativa é essencial para fazer sentido. Então, somos/sou uma espécie de jornalista-Frankenstein, na procura incessante de criar algo que não exista, com retalhos de uma linguagem literária, imprimindo a sinestesia e a descrição visual? Unindo o cinema, para este jogo de espaço e tempo, estética e informação, ética e poesia, abordando o real, criativamente? Poder-se-á fazer isso sem o olho de esquelha da desconfiança de pares?

Era uma vez... jornalismo Frankenstein. Pensar o processo e o método de trabalho enquanto alguém que caça histórias, de forma independente, fez-me refletir sobre as razões que me levaram a querer ser jornalista e o ponto em que ser jornalista não era *per se* suficiente. Precisava de tempo e

de outras linguagens. Podemos de facto convocar os nossos velhos conhecidos do Novo Jornalismo, enleando Jornalismo e Literatura, numa costura onde o molde jornalístico ajuda a conceber a estética de uma roupagem mais atrativa, como o fizeram Truman Capote, Gay Talese, Hunter S. Thompson, entre outros que nos inspiram. E mais concretamente: se para o repórter e escritor polaco Ryszard Kapuscinski ser jornalista de agência não bastava - pelas limitações técnicas de espaço e tempo daquilo que era valor-notícia, no meio de tantas outras histórias extraordinárias que precisavam de outra cadência, que a frugalidade da informação diária não permite - para mim, essa mesma insatisfação instigou-me a procurar outras linguagens que melhor completassem o ofício de contar as histórias dos outros.

Mergulhado nessa mesma insatisfação, Kapuscinski tornou-se escritor, passando meses fora de casa e inspirando-se no real e seus personagens. Numa entrevista ao jornalista peruano Julio Villanueva Chang, diretor da revista de jornalismo literário “Etiqueta Negra”, disse que não contactava a esposa: “Não lhe escrevo cartas, nem lhe telefono quando estou a trabalhar, porque é preciso viajar sozinho, aprender uma nova língua, misturarmo-nos com os locais e, para isso, não podes estar a pensar na tua família”.

Em rigor, o que quer isto dizer é que, para ele, ler e escrever são um processo de aprendizagem a estar profundamente só. E que o Jornalismo é uma espécie de missão, mas também uma ferramenta para o fim de mergulhar na realidade e no contexto. Então, a reportagem é apenas um pretexto para perscrutar a vida, um oportuno cruzamento que se estabelece com a existência. Mais do que isso: da condição humana. E como escreveu Kapuscinski no livro *Auto-retrato de um repórter* (2004:53): “Para definir a minha profissão, a definição que mais gosto é a de tradutor. Contudo, não de uma língua para outra, mas de uma cultura para a outra.”

## **Personagens-fontes e “desacontecimentos”**

O que me motiva para essa narratividade é também isso: traduzir uma realidade para outra. Uma sùmula entre tornar interessante o que é significativo, sem esquecer a condição do sentir. Ou melhor traduzido, conforme escreve a jornalista brasileira Eliane Brum no prefácio do seu livro “A Menina Quebrada”:

“Gosto de circular por vários mundos – e especialmente pelas bordas. (...) A pergunta sobre que tipo de reportagem eu faço sempre me deixou – e continua me deixando – aflita. (...) Eu escrevo sobre gente, mas quem não escreve sobre gente? Volta e meia alguém me diz que faço “matérias humanas”. Mas seria possível alguém fazer “matérias inumanas”? (...) A carne da minha reportagem são os “desacontecimentos”, palavra que dá conta de uma escolha: escrevo sobre a extraordinária vida comum, sobre o cotidiano dos homens e das mulheres que tecem os dias e também o país, mas nem sempre são contados na história. Sobre aquilo que se repete e, por equívoco ou por miopia, é interpretado como banal. Ao empreender essa narrativa, busco subverter o foco, embaralhando os conceitos de centro e periferia. Sou uma repórter de desacontecimentos” (Brum, 2013: 13)

E é o factor humano que me interessa enquanto repórter. Um factor humano que me conduz para a tendência da narrativa do “si próprio”, porque as narrativas de um contador de histórias, argumenta Hannah Arendt, dizem-nos mais sobre os seus protagonistas, o herói do centro de cada história, do que alguma vez qualquer outro produto/resultado da mão do homem nos diz sobre o mestre que o produziu (Arendt, 1998: 184). Isto, em certa medida, conforme argumenta Jacinto Godinho (2004) na sua tese de doutoramento sobre a Genealogia da Reportagem, torna as histórias centradas nas pessoas, que se tornam mais ‘personagens’ do que ‘fontes’.

E qual é a força de um personagem? Creio que seja convocar a experiência, o seu testemunho como narrativa para, nessa partilha, nesse tornar comum, que é o verdadeiro significado da palavra comunicar, é tornar mais concreta

uma realidade. Por exemplo, quando falo de Helena numa crónica com o mesmo nome para o jornal online Porto24 estou a falar de uma mulher que tem cancro da mama, que está em luta pela vida e no centro de um contexto de vida desestruturada. Como não sentir se a condição humana somos nós?

*Helena, guerreira, a que cuida da mãe com demência. Helena, a compreensiva, a que cuida da irmã e carrega o mundo na ponta dos dedos, enquanto por dentro um grito amordaçado a dilacera. (...) Helena, a que não tem trabalho porque o país é isto. Helena, a resiliente, a que no caminho perdeu partes do corpo delgado porque esse maldito silencioso mal moderno e pungente colocou-a, agora, numa cama de hospital. Lá ela conta o tempo da vida pelas partículas dos raios de sol, recuperando. Helena, a lutadora, está serena. Tem sonhos lindos, polimórficos, coloridos e povoados de animais, peluches e reminiscências pueris. E vê princesas pequeninas [no mesmo hospital] que lutam como ela de cabelo rapado. Também Helena vai perder, em breve, os cachos do cabelo-carvão, onde o dia deixa rastros de luz, bafejando carinhos âmbar.*

A força de um personagem é a força de um contexto. E, também, da proximidade com que nos magnetiza para o seu mundo, levando-nos a experienciar uma ínfima parte do seu quotidiano que é significativo e nos impacta com a rutura em relação ao nosso universo. A força de um personagem é, sempre, a descoberta de uma possibilidade etnográfica, ora observadores participantes, ora observadores não participantes.



Por exemplo, quando parti para a Amazónia, em 2009, decidida a fotografar, filmar, escrever, registar os sons e a voz das gentes, numa viagem de quatro meses, propunha-me tentar encontrar uma Amazónia que não viesse nos guias turísticos. Despertava-me interesse a possibilidade de conhecer quem e como se vivia na Amazónia brasileira; o que preocupava as pessoas que lá viviam; como olhavam outros lugares do mundo; que essência se poderia encontrar nas histórias que contariam? Animava-me a possibilidade dos “*desacontecimentos*”; essa vida aparentemente banal que decifra tanto sobre o mundo e aquele universo e sobre nós. Quando voltei, por tudo o que vivenciei, recebi, indaguei, era inevitável não transpor para a reportagem da TSF as sensações, como testemunha, como responsável por ligar os pontos, contando várias histórias com o fim de informar. As minhas fontes tornaram-se personagens. Redigi um guião cuidado para a narrativa, como sempre faço para todas as narrativas, com atenção para os tapetes sonoros, as vozes ativas, os momentos de tensão e apaziguamento.

### Reportagem TSF: Labirinto Infinito



Ninguém tem dúvidas que, em Setembro, a Floresta Amazónica será escolhida uma das sete maravilhas naturais do mundo. Mas o maior pulmão do planeta não é apenas uma floresta húmida. A repórter Vanessa Rodrigues percorreu durante quatro meses uma selva ameaçada pelo homem, carregada de mitos e de desafios para os exploradores.

«**Labirinto Infinito**» é uma grande reportagem de **Vanessa Rodrigues** com sonoplastia de **Joaquim Dias**.

Quis tentar tornar interessante o que me parecia significativo. “Amazónia Labirinto Infinito” é uma reportagem TSF de 35 minutos que agarra a metáfora do ritmo da terra como fio condutor, para contar a história da Amazónia do presente. Uma Amazónia de tradição oral, onde a natureza é universo para explicar a vida. Terra tensa de conflitos agrários, disputa territorial, desmatamento e queimadas ilegais, homicídios, tráfico de animais selvagens e ervas medicinais. Território de exploração sexual; terra em transe onde a defesa dos guerreiros da selva nas fronteiras é essencial. Terra indígena, onde as gentes sofrem com a falta de acesso ao trabalho e à saúde, mas também terra de ribeirinhos e sabedoria ancestral, de missões cívico-sociais da força aérea brasileira, de missão de organizações não governamentais, onde o circo é usado como metodologia para ensinar as crianças a lavar os dentes e a ter cuidados de higiene. E tantas outras histórias, como o facto de a toponímia lá também ser portuguesa: Alter-do-Chão, Santarém, Barcelos, Chaves, Bragança, etc. Um labirinto infinito de horizonte líquido traçado pelos cursos dos rios e de linguagem especial: uxi, carambola, açaí, curupira, agarapé. É esta partilha onde as fontes se transformam de facto personagens reais e dão vida à narrativa.



Foi também em busca desses personagens reais, que por vezes nos chegam através de notícias pelas piores razões, que fui à procura da Palestina, em 2013, dando origem à reportagem da rádio TSF “Palestina, Diários de um lugar incerto”. A narrativa é criada a partir de uma ideia de viagem, de uma deriva em forma de diário. O intuito era perceber o que é a Palestina hoje? Quem são os Palestinos? E como é viver exilado, sem cidadania, num lugar que não é, oficialmente, um país? Galguei a terra árida da aldeia de Ni’lin, para assistir a uma manifestação junto ao muro que divide as terras da Palestina histórica; ouvi música e poesia em Ramallah, fotografei Graffiti em Belém, registei histórias de resistência em Hebron, Jerusalém e sobre Gaza; captei sonhos de paz e, sobretudo, os receios de que a Cultura Palestiniana seja apagada da História. E no meio desta disputa territorial e de ideais, como não me enternecer quando Mohamed Amira, 43 anos, que é professor, agricultor e líder da organização popular na aldeia de Ni’lin para os protestos semanais em frente ao muro, que divide as terras Palestinianas, me fala de investidas militares à sua casa, durante a madrugada; da necessidade de paz para educar os filhos e do direito à terra. Do outro lado do muro tem 3 hectares, com oliveiras que pertenceram ao seu bisavô.

Como não me revoltar quando Yazeed Abu Khder, 26 anos, que estudou cinema em Amã e mora em Sh’fat, em Jerusalém, me conta que quando viveu na Inglaterra e disse que era Palestino a primeira coisa que lhe perguntaram foi: “tu atiras pedras?”. Ou quando o cineasta Ashraf Masharawi de 35 anos, que vive em Gaza e tem um filho pequeno, fala sobre o horror dos bombardeamentos na cidade de Gaza. Analisa a situação difícil e fala-me do seu sonho: que este sofrimento acabe, porque a casa é dele é só estilhaços, e que todos os dias é uma reconstrução.

VIDA

## Reportagem TSF: "Palestina, lugar incerto"

13 DE NOVEMBRO DE 2014 - 17:41

O que é a Palestina hoje? Quem são os Palestinos? E como é viver exilado, sem cidadania, num lugar que não é, oficialmente, um país?



[PARTILHAR](#)



"Palestina, Diários de um lugar incerto" é uma reportagem de Vanessa Rodrigues com sonoplastia de Joaquim Dias.

### MAIS

#### Reportagem TSF

Durante 4 meses a repórter Vanessa Rodrigues viajou entre a Jordânia e os territórios Palestinos da Cisjordânia (West Bank).

Galgou a terra árida da aldeia de Ni'lin, para assistir a uma manifestação junto ao muro que divide as terras Palestinas e Israel; ouviu música e poesia em Rammallah; fotografou grafitos em Belém, registou histórias de resistência em Hebron, Jerusalém e sobre Gaza; captou sonhos de paz e, sobretudo, os receios de que a Cultura Palestina seja apagada da História.

"Palestina, Diários de um lugar incerto" é uma reportagem de Vanessa Rodrigues com sonoplastia de Joaquim Dias.

"Multimédia Palestina, Diários de um lugar incerto"

*Percorra a galeria de imagens acima clicando sobre as setas.*

Uma reconstrução que é basilar, também, no campo de refugiados de Jerash, a norte de Amã, na Jordânia, onde vivi durante quatro meses para pesquisa e co-escrita do guião do filme documental “Remember Us” da realizadora palestina Dalia Abuzeid. Para ela, cineasta, o jornalismo era a ferramenta que lhe faltava para encontrar personagens reais que representassem a resiliência e histórias inspiradoras num contexto avassalador.

The screenshot shows the homepage of the documentary "Remember Us". At the top, there is a navigation menu with links: Home | News | The Project | The Gaza Refugee Status | Photos and Videos | Donate or Invest | Contact Us |. Below the navigation is a large banner with the title "REMEMBER US" in English and Arabic ("تذكرونا"). To the right of the banner, there is a subtitle: "THE UNTOLD STORY OF THE GAZA REFUGEE CAMPS" and Arabic text: "قصص مخيم غزة التي لم تُحكى من قبل". Below the banner, there is a section titled "Remember Us" with a short description: "Remember Us is a feature documentary that will reveal the untold stories of Gaza refugees in Jordan, as a ripple effect of the long-lasting conflict between Palestine and Israel." Below this, there are three paragraphs of text: "What happened to the ones that left? What would have happened if they had stayed behind?", "By filming the refugee status and the reality of Gaza nowadays, we will help the world remember them.", and "Gaza refugees in Jordan are deprived from basic human, civil and social rights, living as third-class citizens with little hope for a brighter future." Below this, there is a paragraph: "But there are success stories. And we've found them." To the right of the text is a video player showing a scene from the documentary. Below the video player, there is a section titled "Director Dalia Abuzeid shares a personal letter" with a short paragraph: "Dalia Abuzeid, writer and director of Remember Us, shares a letter she wrote a while back and that served as her inspiration to develop the film."

O documentário de Dalia sobre os refugiados palestinos move-se em torno das questões centrais da vulnerabilidade. O objetivo é: “revelar histórias não contadas dos refugiados de Gaza, na Jordânia”, “ajudar o mundo a lembrar-se deles”, uma vez que são “desprovidos de direitos humanos básicos, de direitos civis e sociais”, vivendo como “cidadãos de terceira classe” e dar visibilidade a uma “minoria esquecida”, porque são “cidadãos de lado nenhum”.

Foi no docudrama que encontramos a forma que nos servia para dar mais impacto e força às histórias de vida, unindo estética e relevância para poder comunicar estas histórias, no sentido de tentar criar maior conhecimento e sensibilização para o tema. Alia-se a linguagem do cinema à linguagem jornalística para tentar a mudança social. Abuzeid cria esta narrativa a partir

da sua própria história (ela tem estatuto de refugiada palestina, apesar de não viver no campo), para dar existência, inteligibilidade e sentido, e também perpetuar, a sua própria vida (o seu passado, presente e futuro).



Já no filme documental “Ba[p]tismo de Terra”, uma longa-metragem que realizei e produzi em 2015, e que ainda está a começar o seu percurso, sobre seis histórias inspiradoras de emigração portuguesa no Rio de Janeiro, o objetivo foi resgatar a memória da portugalidade na cidade maravilhosa. Dando voz a diferentes gerações de emigrantes luso-descendentes, a ideia foi enquadrar a cidade, igualmente, como personagem, usando como mote o livro “Emigrantes” do escritor Ferreira de Castro, sobre a saga de muitos emigrantes portugueses que viajaram no passado, desde o interior de

Portugal, muito pobre, em busca da tal árvore das patacas. Na maior parte das vezes, esta ilusão desfez-se da pior forma, onde muitos enfrentavam as dificuldades de quem chega a uma terra desconhecida e sem trabalho. O filme realça essa condição humana de emigrar, numa transversalidade com os dias de hoje, onde a emigração continua tão presente. Usando movimentos de câmara com gimbal, planos poéticos e a já referida narrativa pessoal, das histórias, motivadas por uma entrevista baseada numa pesquisa prévia, onde se procura dar forma a um crescendo narrativo que parte das motivações da emigração, às dificuldades, mas também a essa dupla condição de estar lá e estar cá; esse duplo baptismo de terra individual, para nos contar sobre uma parte da história do país.

O documentário surge aqui como a linguagem que, mais uma vez, alia o cinema ao jornalismo, enquanto ferramenta do processo e com um propósito claramente autoral, aproximando-se daquilo que se considera a narrativa: “um texto em que se expõe num universo constituído por personagens e eventos reais ou imaginários situados no tempo e no espaço; um conto; uma história”.

Pretendi, desta forma, com o Baptismo de Terra, resgatar a tradição oral de contar a história de personagens reais e a sua epopeia de emigrante. Ora será que isto não é significativo? Neste caso concreto, sendo eu repórter-documentarista narrador e narrado, onde as histórias se aproximam do meu próprio percurso enquanto emigrante no Brasil. Que criatura informativa é esta então que se concebe? Não são basilares o percurso e a vivência, como agentes de socialização que nos amadurecem, para convocar um narrador pleno e consciente de seus limites e condição humana? E não é essencial veicularmos a mensagem? Eu jornalista-Frankenstein-documentarista me desconfesso porque penso, sinto, logo crio e existo, para garantir que conto a história de forma correta, em cada assunto, com diferentes linguagens criativas para comunicar a mensagem que seja relevante, de interesse público, desvelando silêncios, tentando desconstruir estereótipos, tentando dar voz e visibilidade a esses *desacontecimentos*, que são a tessitura da nossa condição humana.

## Referências Bibliográficas

- Arendt, H. (1988). *La condition de l'homme moderne*. Paris: Calmann-Levy.
- Arendt, H. (1998). *The human condition* (2nd ed). Chicago: University of Chicago Press.
- Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Brum, E. (2006) *A vida que ninguém vê*. São Paulo: Arquipélago Editorial.
- Brum, E. (2013). *A menina quebrada*. São Paulo: Arquipélago Editorial.
- Debord, G. (1958). Théorie de la dérive. *Internationale situationniste*.
- Godinho, J. (2004). *Genealogias da Reportagem, Do conceito de reportagem ao caso Grande Reportagem, programa da RTP (1981-1984)* (Doutor). Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Kapuscinski, Ryszard (2009). *El mundo de hoy: Autorretrato de un reportero*. Madrid: Editorial Anagrama.
- Kovach, B. e Rosenstiel, T. (2004). *Os Elementos do Jornalismo - O que os profissionais do jornalismo devem saber e o público deve exigir*. Coleção Comunicação 7, Porto Editora.



# DO “BIT” COMO NOVA MATERIALIDADE A UMA NOTAÇÃO NARRATIVA MULTIMODAL: O CASO DO JORNALISMO IMERSIVO

Paulo Nuno Vicente

## Introdução

*“Nenhum livro é também uma escada, embora sem dúvida haja livros que discutem e negam e demonstram essa possibilidade e outros cuja estrutura corresponde à de uma escada”, Jorge Luís Borges, A Biblioteca de Babel (1941)*

Ao longo de décadas, os media digitais têm sido permeáveis a um discurso que, genericamente, os representa como protagonistas de uma *desmaterialização* da comunicação e da cultura, assumida, em termos simples, como a substituição de artefactos físicos por uma representação electrónica (ex. o CD pelo .mp3, o livro impresso pelo e-book). A condição digital surge, assim, frequentemente envolta numa fantasmagoria em que a existência material é remetida para uma zona de exclusão – os dados, o *software*, a computação *nas nuvens* – entre a utopia e a distopia de uma mediação sem corpo.

Ao omitir que os media digitais estão de facto incorporados num mundo físico, esta concepção remete à invisibilidade todo um complexo de infraestruturas de *hardware* e de redes implicadas nas esferas da produção e da recepção, não sendo de resto garantido que a digitalização tenha reduzido a intensidade material envolvida (ex. Hogg & Jackson, 2009; Magauda, 2011).

Adoptamos neste ensaio a proposta de uma *neomaterialidade*: primeiro, enquanto “convergência das tecnologias digitais em várias materialidades”, abrangendo-se um fundamental nível do digital enquanto *infraestrutura de redes* e *dispositivos*; segundo, enquanto pluralidade de “formas através das quais essa fusão alterou a nossa relação com essas materialidades e a nossa representação como sujeitos” (Paul, 2015), ou seja, o digital enquanto *instância de comunicação* e de *linguagem*.

Advogamos uma consideração holística dos media digitais, assente no reconhecimento de uma *matéria* que carrega instruções “genéticas” ao seu funcionamento – o ADN da informação, de Negroponte (1995) – constituída e modelável por manipulação de *hardware* e de *software* como o seu processo de apropriação cultural. Não procuramos, contudo, tornar apenas explícita a natureza binária em que são *escritos* os media digitais e o substrato tecnológico que lhes possibilita serem *lidos*, “uma leitura mecânica ou eléctrica, uma manipulação da matéria para formar um sinal a partir do substrato” (Allen-Robertson, 2017).

Traduzimos na falta de compreensão do “bit” como *nova materialidade* – dos princípios que lhe estão inerentes, das suas declinações (ex. o pixel) e estruturas de preservação (ex. discos rígidos) – as “várias perspectivas sociológicas que vêem o ‘social’ como o seu objeto de estudo e o ‘material’ como o domínio de cientistas e engenheiros” (Leonardi, 2010). Esta antinomia entre *tecnologia* e *cultura* promove uma redução insustentável dos media digitais ao estatuto de “remediação” de formas de comunicação anteriores, ao interpretá-los como um *canal* ou *suporte* e não enquanto substância criativa distinta, i.e. enquanto *nova linguagem*.

A articulação entre uma *nova materialidade* e o desenvolvimento de *novas linguagens de comunicação* torna-se particularmente operacional se assumirmos que a *novidade* em *novos media* deriva de princípios que lhes estão inerentes – notoriamente os de modularidade, automação, variabilidade e transcodificação (Manovich, 2001) – e de como estes, compondo o seu ADN digital, transformam materialmente o carácter fixo dos media anteriores: o

de um jornal, literalmente, incapaz de *ser* imagem em movimento, o de uma rádio a quem era impossível *ser* grafismo, o de um cinema e de uma televisão separados de atributos hápticos (tácteis).

Não se trata já de justapor a um mundo monomédia um ecossistema multimédia em que múltiplos *suportes* cohabitam. Trata-se, antes, de endereçar propriedades de mediação efectivamente inéditas (aurais, hápticas e cinéticas) e de como estas estimulam a emergência de gramáticas narrativas derivadas da plasticidade intrínseca aos *bit*, evidenciando capacidades comunicacionais distintas ao nível da expressividade (produção) e da resposta cognitiva e afectiva (recepção).

Ao contrário da rigidez material dos media analógicos, os media digitais são remisturáveis e reversíveis (não-destrutivos): um *corte* em película ou em fita magnética é, efectivamente, a criação de uma descontinuidade física; por seu lado, o “corte” digital só como avatar pode ser rigorosamente compreendido, ou seja, como *representação binária e virtual*. Esta fluidez modular dos media digitais abre possibilidades narrativas com potencial de expandir e/ou corrigir anteriores défices de experiência e de representação.

Devemos, pois, estabelecer uma substancial distinção entre a *digitalização* dos meios de comunicação de massa – uma reconversão da espécie – e a *natureza digital* dos novos media. Sendo crucial endereçar os processos de *migração* e de *transposição* para o paradigma digital, é notório como os media do legado analógico mantêm substancialmente o *corpo material* e a *linguagem* dos seus artefactos originais. Por outras palavras, os meios de comunicação de massa têm digitalizado os seus *suportes* e *canais* (ex. o podcast, a TV “on demand” e 4K, o jornal com versão on-line) mas a sua *linguagem* mantém-se consideravelmente inalterada sob os valores e os processos de produção industrial.

Privilegiamos, assim, um olhar sobre uma *neomaterialidade processual* associada a objetos narrativos e a uma “instanciação prática” (Leonardi, 2010): o lugar da criação digital. Este foco traduz-se na defesa pelo reconhecimento de uma ontologia dos media digitais, tornando crucial a elaboração de

uma taxonomia de espécies narrativas próprias (Hernandez & Rue, 2015), não para as cristalizar e constranger, antes visando um estado de classificação capaz de organizar uma gramática que apoie produtores e receptores em defesa de um *design* centrado no humano e não apenas em atributos tecnológicos.

### **Da taxonomia a uma notação narrativa multimodal**

Afirmar uma taxonomia dos media digitais narrativos implica o reconhecimento de propriedades e de estruturas nativas compiláveis em classes e o elenco de relacionamentos possíveis entre si. Implica também tornar evidente que toda e qualquer forma de mediação é socialmente construída e, como tal, uma concretização mais ou menos conveniente de arquétipos e convenções. No caso do jornalismo, a pirâmide invertida é uma das mais generalizadas: a transformação de uma ideia numa fórmula útil (“lock-in”).

Contudo, todo o processo de fixação “remove opções de design baseadas no que é mais fácil de programar, no que é politicamente viável, no que está na moda, ou no que é criado por acaso” (Lanier, 2010). Comparativamente a formas de mediação anteriores, os media digitais narrativos são jovens em estágio de desenvolvimento e, em razão do desenvolvimento tecnológico, o seu habitat natural é o da fluidez em ciclos frequentemente exponenciais.

É, assim, compreensível que não se encontre desenvolvida uma gramática que, enquanto sistematização de princípios e regras e representação simbólica estabilizada, formalize uma notação – como a musical, por exemplo – capaz de orientar a produção narrativa digital. É certo que a *existência musical* nunca dependeu da concretização de uma notação universalmente reconhecida. Contudo, historicamente, foi a fixação de um *código de comunicação* que a libertou: a notação musical permitiu ultrapassar o estado transiente da performance aural, ao mesmo tempo que disponibilizou uma base colaborativa de referência para a expressão complexa de ideias e de emoções humanas.

Transpondo essa observação para o domínio narrativo, a inexistência de uma notação para o documentário interactivo não tem sido obstáculo ao seu desenvolvimento enquanto *prática* (Aston, Gaudenzi & Rose, 2017). Argumentamos, contudo, que a desambiguação dessa como de outras linguagens de narrativa digital, enquanto instâncias de comunicação, depende da formalização de uma *notação multimodal* capaz de acomodar as propriedades de mediação digital, encontrando paralelo com a ideia de uma notação para a montagem cinematográfica (ex. Ondaatje, 2012) e para a dança contemporânea (ex. Stevens & McKechnie, 2005), i.e. capaz de traduzir não apenas a esfera do verbal, mas a do aural, háptico e cinético.

Se a proposta de uma notação multimodal para a narrativa digital é desafiada pelo carácter substancialmente exploratório do campo, sendo por isso desejável que os processos de fixação não sejam prematuramente rígidos ou baseados numa literal *remediação*, por outro torna-se imperativo a constituição de protocolos que tragam maior consistência conceptual e prática ao campo, traduzindo um já substancial *conhecimento processual*, orientando o *design de experiências de mediação* sustentadas em conceitos frequentemente ambivalentes como os de *interação, imersão, presença, corporeidade, plausibilidade, simulação*, entre outros.

### **O caso do jornalismo imersivo**

Ao longo da última década, o jornalismo imersivo tem conquistado a atenção dos profissionais e do público como uma solução capaz de ligar o espectador a uma experiência vivida na primeira pessoa, desenvolvendo um sentido de *presença* que “oferece ao participante um acesso sem precedentes aos pontos de vista e aos sons, e possivelmente sentimentos e emoções, que acompanham a notícia” (de la Peña et al., 2010).

O jornalismo produzido em ambientes virtuais (AV) surge de décadas de pesquisa em realidade virtual (RV) e tem como princípio convencer-nos de que *estamos num outro local* e/ou de que *somos uma outra pessoa*. Nesta máquina de simulação do real, o utilizador é colocado no desempenho de papéis (“role-play”) e transportado para *dentro* da narrativa de uma forma ativa. O

jornalismo imersivo desafia, assim, um dos fatores historicamente determinantes na produção e na recepção jornalística: a *proximidade*, definida tradicionalmente como a distância geográfica entre um evento, a organização noticiosa e o seu público (Shoemaker, Lee, Han, & Cohen, 2007).

Ao posicionar a proximidade na esfera cognitiva e afectiva – quão próximos julgamos e sentimos estar do *outro* – a realidade virtual tem sido sugerida como uma “máquina de empatia”: ligando seres humanos dentro de um meio experiencial nativo e, com base na sua capacidade de simular a presença física, podendo transformar a percepção que temos sobre nós próprios, sobre os outros e sobre o funcionamento do mundo (Milk, 2015).

Estes regimes emergentes de *imersão* são inseparáveis de uma *neomaterialidade* no jornalismo quer ao nível da produção, quer da recepção: na esfera da tecnologia, à data são indispensáveis dispositivos estereoscópicos de exibição (“head-mounted displays”), capazes de produzir a ilusão de uma experiência audiovisual 3D, dispositivos de rastreamento de movimento (giroscópio, acelerómetro), que detectam o movimento do nosso corpo, e um considerável conjunto de programas (*software*) e de equipamentos (*hardware*) – entre estes, no campo jornalístico, as câmaras de vídeo 360° têm ganho particular disseminação (ex. The Daily 360, The New York Times).

Esta nova materialidade altera significativamente a nossa relação com os media e a nossa representação como sujeitos: da base tecnológica da realidade virtual derivam propriedades interactivas nativas que reposicionam a relação do produtor e do utilizador com o som (esfera aurál), o tacto (esfera háptica) e o movimento (esfera cinética) e, a partir destas, com a representação narrativa do real (Domínguez-Martín, 2015).

Ao transportar narrativamente o espectador para o epicentro de um evento – a vida num campo de refugiados (“Clouds over Sidra”), um contexto de violência doméstica perpetrada por parceiros íntimos (“Kiya”) ou um dia na vida de uma família rural (“Harvest of Change) – o jornalismo imersivo constitui-se como um media de *experiência* e já não apenas como um dispositivo expositivo unidirecional.

Vários estudos sustentam que a experiência de corporeidade (“embodied engagement”) em ambientes virtuais imersivos podem influenciar atitudes e comportamentos (ex. Ahn, 2011; Gentile et al., 2009; Guadagno, Blascovich, Bailenson, & Mccall, 2007; Rosenberg, Baughman, & Bailenson, 2013). No jornalismo – mas não apenas - é a ainda notória a imprecisão no uso do conceito de *imersão*, que pode ser organizado globalmente enquanto *propriedade de um sistema*, *resposta subjectiva a conteúdos narrativos* e *resposta subjectiva a desafios dentro de um ambiente virtual* (Nilsson, Nordahl, & Serafin, 2016).

A investigação sobre o transporte narrativo e o sentimento de imersão é uma linha consolidada de pesquisa no campo da interação humano-computador. Contudo, estes estudos cognitivos e afetivos sobre o jornalismo imersivo estão no seu estádio inicial (Pincus, Wocjieszak e Boomgarden, 2016). Torna-se indispensável reforçar a investigação fundamental e aplicada em torno de um trabalho de taxonomia do jornalismo imersivo, das associadas categorias de imersão, relacionando-as com propriedades específicas dos ambientes virtuais. Daqui a nossa proposta de uma notação narrativa multimodal que oriente o processo criativo com novos materiais de mediação.

Em síntese, argumentamos a favor do desenvolvimento de modelos de investigação e de produção que reconheçam que “noções de ética, estética, imersão, e interação têm cada uma delas significados e implicações diferentes nas várias manifestações de realidade virtual (Uricchio, Ding, Wolozin, & Boyacioglu, 2016). Trata-se de consolidar o jornalismo imersivo enquanto instância de comunicação, i.e. de ligar as condições de uma nova materialidade ao desenvolvimento de uma nova linguagem e de como ambos os níveis contribuem para a emergência de uma nova experiência de mediação sobre o real. Sendo um domínio de evidente transdisciplinaridade, juntamo-nos aos que defendem a integração entre a investigação aplicada e o ensino do jornalismo contemporâneo (Machado & Teixeira, 2016).

## Referências

- Ahn, S. J. (2011). *Embodied experiences in immersive virtual environments: effects on pro-environmental attitude and behavior*. (Doctor of Philosophy), Stanford University
- Allen-Robertson, J. (2017). The materiality of digital media: The hard disk drive, phonograph, magnetic tape and optical media in technical close-up. *New Media & Society*, 19(3), 455–470.
- Aston, J., Gaudenzi, S. & Rose, M. (2017). *i-docs: The Evolving Practices of Interactive Documentary*. Wallflower Press.
- de la Peña, N., Weil, P., Llobera, J., Giannopoulos, E., Pomés, A., Spanlang, B., . . . Slater, M. (2010). Immersive Journalism: Immersive Virtual Reality for the First-Person Experience of News. *Presence*, 19(4), 291-301.
- Domínguez-Martín, E. (2015). Periodismo immersivo o cómo la realidad virtual y el videojuego influyen en la interfaz e interactividad del relato de actualidad. *El Profesional de la información*, 24(4), 413-423
- Gentile, D. A., Anderson, C. A., Yukawa, S., Ihori, N., Saleem, M., Ming, L. K., . . . Sakamoto, A. (2009). The Effects of Prosocial Video Games on Prosocial Behaviors: International Evidence From Correlational, Longitudinal, and Experimental Studies. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 35(6), 752-763. doi: 10.1177/0146167209333045
- Guadagno, R. E., Blascovich, J., Bailenson, J. N., & Mccall, C. (2007). Virtual Humans and Persuasion: The Effects of Agency and Behavioral Realism. *Media Psychology*, 10(1), 1-22. doi: 10.1080/15213260701300865
- Hernandez, R. K., & Rue, J. (2015). *The Principles of Multimedia Journalism: Packaging Digital News*. Routledge.
- Hogg, N., & Jackson, T. (2009). Digital Media and Dematerialization: An Exploration of the Potential for Reduced Material Intensity in Music Delivery. *Journal of Industrial Ecology*, 13(1), 127–146.
- Lanier, J. (2010). *You Are Not a Gadget*. Vintage.

- Leonardi, P. M. (2010). Digital materiality? How artifacts without matter, matter. *First Monday*, 15(6). Retrieved from <http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/3036>
- Machado, E., & Teixeira, T. (2016). Innovation as an essential part of journalism education in contemporary societies *Journal of Applied Journalism & Media Studies*, 5(1), 103-116. doi: 10.1386/ajms.5.1.103\_1
- Magaudda, P. (2011). When materiality ?bites back?: Digital music consumption practices in the age of dematerialization. *Journal of Consumer Culture*, 11(1), 15–36.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. MIT Press.
- Milk, C. (2015). *How virtual reality can create the ultimate empathy machine*. Paper presented at the TED2015. [https://www.ted.com/talks/chris\\_milk\\_how\\_virtual\\_reality\\_can\\_create\\_the\\_ultimate\\_empathy\\_machine?language=en](https://www.ted.com/talks/chris_milk_how_virtual_reality_can_create_the_ultimate_empathy_machine?language=en)
- Negroponte, N. (1995). *Being Digital*. New York: Vintage Books.
- Nilsson, N. C., Nordahl, R., & Serafin, S. (2016). Immersion Revisited: A Review of Existing Definitions of Immersion and Their Relation to Different Theories of Presence. *Human Technology*, 12(2), 108–134.
- Ondaatje, M. (2012). *The Conversations: Walter Murch and the Art of Editing Film*. A&C Black.
- Paul, C. (2015). From Immateriality to Neomateriality: Art and the Conditions of Digital Materiality. In *Proceedings of the 21st International Symposium on Electronic Art*.
- Pincus, H., Wocjieszak, M., & Boomgarden, H. (2016). Do Multimedia Matter? Cognitive and Affective Effects of Embedded Multimedia Journalism. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 1, 1-25.
- Rosenberg, R. S., Baughman, S. L., & Bailenson, J. N. (2013). Virtual Superheroes: Using Superpowers in Virtual Reality to Encourage Prosocial Behavior. *PLOS One*, 8(1). doi:10.1371/journal.pone.0055003.
- Shoemaker, P. J., Lee, J. H., Han, G. K., & Cohen, A. A. (2007). Proximity and Scope as News Values. In E. Devereux (Ed.), *Media Studies: Key Issues and Debates* (pp. 231-247). Thousand Oaks: SAGE Publications.

- Stevens, C., & McKechnie, S. (2005). Thinking in action: thought made visible in contemporary dance. *Cognitive Processing*, 6(4), 243–252.
- Uricchio, W., Ding, S., Wolozin, S., & Boyacioglu, B. (2016). Virtually There: Documentary Meets Virtual Reality. In S. Rafsky (Ed.): MIT Open Documentary Lab.

## Sobre os autores

### **Gonçalo Pereira Rosa**

Investigador e jornalista.

É doutorado em Sociologia - Estudos de Media, pelo ISCTE, lecciona regularmente na Universidade Católica Portuguesa e dá formação em comunicação para agentes científicos. Jornalista desde 1994, dirige actualmente a edição portuguesa da National Geographic Magazine.

É autor de várias pesquisas sobre jornalismo e notícias publicadas em livro: “A Quercus nas Notícias – Consolidação de uma Fonte Não Oficial nas Notícias de Ambiente” (2005), uma investigação sobre a consolidação de uma ONG ambiental na arena pública; “Parem as Máquinas!” (2015), uma recolha de episódios da história da imprensa escrita portuguesa dos séculos XIX e XX; “A Gripe e o Naufrágio” (2016), uma abordagem sobre a construção social de temas de risco nas notícias de televisão e da rádio.

### **João Carlos Correia**

Professor da Universidade da Beira Interior, agregado e doutorado em Ciências da Comunicação. É autor de seis livros, de 30 artigos em revistas nacionais e internacionais e de 30 capítulos de livros, a maioria dos quais fora de Portugal, além de editor e organizador de sete antologias de textos. Entre os seus livros figuram “O Admirável mundo das notícias: teorias e métodos” (2011), “Public Sphere Reconsidered: Theories and Practices” (2011) e “Comunicação e Cidadania: Os Media e a Fragmentação do Espaço Público nas Sociedades Pluralistas” (2004).

É co-editor da Revista Estudos em Comunicação, membro do conselho científico do Instituto Coordenador de Investigação da UBI. Foi Coordenador Científico do LabCom.IFP, unidade de investigação em Comunicação, Filosofia e Humanidades, e leccionou na Universidade de Sofia e na Universidade Pompeu Fabra (Barcelona) como Professor Visitante.

### **Tito Cardoso e Cunha**

Professor catedrático emérito da Universidade da Beira Interior. Doutor em Filosofia pela Universidade Católica de Lovaina e Agregado em Ciências da Comunicação pela UBI. Além da Universidade da Beira Interior, ensinou filosofia, retórica e comunicação na Universidade de Coimbra e na Universidade Nova de Lisboa. Uma das suas áreas de investigação é a dos Estudos Fílmicos.

Publicou os livros “Comunicação e Silêncio – Ensaio sobre uma Retórica do Não-Dito” (2005), “Argumentação e Crítica” (2004), “Razão Provisória – Ensaio sobre a Mediação Retórica dos Saberes” (2004), “Antropologia e Filosofia – Ensaio em Torno de Lévi-Strauss” e “Universal Singular – Filosofia e Biografia na Obra de J.-P. Sartre” (1998).

### **Sónia de Sá**

Investigadora do LabCom.IFP e doutorada em Ciências da Comunicação, na especialidade de Jornalismo Televisivo, com a tese “Jornalismo Integrador: O Noticiário Televisivo na Era da Abundância Informativa” (2017). É licenciada e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho.

Co-organizou o livro “A Televisão Ubíqua” (2015) e é autora de artigos na área do telejornalismo e do público televisivo.

Foi jornalista entre 1997 e 2009 e assessora de imprensa entre 2009 e 2011.

### **José Ricardo Carvalheiro**

Professor e director do Mestrado em Jornalismo na Universidade da Beira Interior. Doutor em Ciências da Comunicação pela UBI e mestre em Sociologia pela Universidade de Coimbra.

Coordenou os projectos de investigação “Media, Recepção e Memória: Audiências Femininas no Estado Novo” e “Público e Privado nas Comunicações Móveis”. É autor dos livros “Do Bidonville ao Arrastão: Media, Minorias e Etnicização” (2008) e “As Caixas Mudaram o Mundo? Usos Femininos dos Media no Estado Novo” (2014). Co-editou o volume “Mobile and Digital Communication: Approaches to Public and Private” (2015). Dirige a editora online Livros Labcom.

Foi jornalista da imprensa regional, no Jornal do Fundão.

### **Catarina Santos**

Jornalista desde 2004, faz parte da equipa multimédia da Rádio Renascença desde 2008, onde faz reportagens em vários meios e com ferramentas diversas, pelas quais tem sido premiada.

Um dos primeiros trabalhos como jornalista multimédia, “Vidas de silêncio”, foi vencedor dos Prémios Obciber 2009 na categoria de Videojornalismo. Duas reportagens mais recentes, “A sul da sorte” e “20 anos são dois dias”, venceram o Prémio Gazeta Multimédia de 2014 e de 2015, respectivamente.

Estudou Jornalismo e Ciências da Comunicação na Universidade do Porto. O desejo antigo de cursar Literatura Portuguesa foi preterido em favor do jornalismo e o gosto pela escrita deu lugar a linguagens multimédia.

### **Vanessa Rodrigues**

Jornalista e documentarista. É professora de Jornalismo , na Universidade Lusófona do Porto, onde está a fazer doutoramento em Estudos em Comunicação para o Desenvolvimento, com um projecto doutoral sobre jornalismo e cinema documentário para a mudança social.

Foi correspondente da rádio TSF e do Diário de Notícias, no Brasil, durante cinco anos. Em 2013, viveu na Jordânia para pesquisar e co-escrever o guião do documentário “Remember Us”, sobre refugiados palestinianos, e para produzir a reportagem “Palestina, diários de um lugar incerto”, distinguida pela UNESCO, em 2015, com a menção honrosa do Prémio de Jornalismo Integração e Direitos Humanos. Realizou a longa-metragem documental “Baptismo de Terra” (2016), que retrata histórias da emigração portuguesa no Rio de Janeiro.

### **Paulo Nuno Vicente**

Professor Auxiliar na Universidade Nova de Lisboa, onde coordena o iNOVA Media Lab, um laboratório de investigação e desenvolvimento nos campos da narrativa imersiva e interactiva, jornalismo digital, comunicação de ciência, métodos digitais no estudo das redes sociais on-line e visualização de informação.

Enquanto jornalista e documentarista, tem trabalhado extensivamente na África Subsaariana, Médio Oriente e América Latina. Em 2013, fundou os Bagabaga Studios, uma cooperativa interdisciplinar dedicada à produção narrativa. É doutorado em Media Digitais pelo Programa UT Austin Portugal. Em 2016, foi bolseiro do German Marshall Fund of the United States.











Podemos olhar o trabalho de reportar pelo verso e pelo reverso, porque desde há muito o repórter se tornou ele próprio uma personagem que outras histórias passaram a narrar. Em bases verídicas ou ficcionais, a sua figura tem sido muitas vezes alvo de fascínio no cinema e na literatura, ao mesmo tempo que é desmistificada ou satirizada. Foi usado como inspirador, como anti-herói, como cínico, às vezes como mero recurso narrativo.

Que figura é esta, que conta e é contada, e como conta ela o quê, e de que forma outros têm vindo a contá-la?

Este volume é uma tentativa colectiva de pensar o repórter e a reportagem sob este duplo ângulo narrativo, observando e discutindo o jornalista ora enquanto sujeito, ora enquanto objecto, facetas que se unem precisamente na ideia comum de narração, de história e personagens.