

**Universidade Federal do Paraná  
Setor de Ciências Jurídicas**

**JORNALISTA-AUTOR: ASPECTOS DE DIREITOS AUTORAIS EM RELAÇÃO AO  
JORNALISMO LITERÁRIO**

**LÍVIA DE ALBUQUERQUE LAKOMY**

**Curitiba  
2009**

**Universidade Federal do Paraná  
Setor de Ciências Jurídicas**

**JORNALISTA-AUTOR: ASPECTOS DE DIREITOS AUTORAIS EM RELAÇÃO AO  
JORNALISMO LITERÁRIO**

Monografia apresentada pela aluna Lívia de Albuquerque Lakomy sob orientação do Professor Elimar Szaniawski como requisito parcial à conclusão do curso de Direito da Universidade Federal do Paraná em 2009.

Orientador: Professor Elimar Szaniawski

**LÍVIA DE ALBUQUERQUE LAKOMY**

**Curitiba  
2009**

## TERMO DE APROVAÇÃO

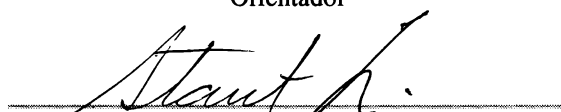
LIVIA DE ALBUQUERQUE LAKOMY

### **Jornalista-Autor: Aspectos de Direitos Autorais Em Relação ao Jornalismo Literário**

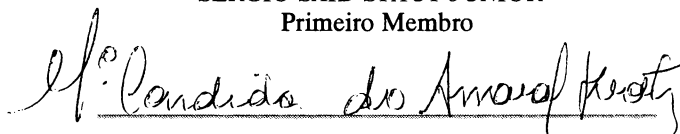
Monografia aprovada como requisito parcial para obtenção de Graduação no Curso de Direito, da Faculdade de Direito, Setor de Ciências jurídicas da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:



*ELIMAR SZANIAWSKI*  
Orientador



*SÉRGIO SAID STAUT JÚNIOR*  
Primeiro Membro



*MARIA CÂNDIDA PIRES VIEIRA DO AMARAL  
KROETZ*  
Segundo Membro

## **RESUMO**

O presente trabalho estuda duas áreas diferentes – o direito e o jornalismo – em um ponto em que se tocam: os direitos autorais do jornalista-autor. As questões jurídicas são abordadas em um primeiro momento, com ênfase em questões relacionadas ao jornalismo. Em seguida, faz-se um estudo do jornalismo literário, gênero em que se manifesta mais frequentemente o jornalista-autor, incluindo análise de conteúdo de textos chaves e como estes se relacionam à proteção dos direitos autorais de quem os produziu.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Direitos Autorais, Jornalismo, Direitos Autorais do Jornalista, Jornalismo Literário.

## **ABSTRACT**

This paper proposes to study two different areas – law and journalism – by focusing a common area: the copyrights of author-journalists. The questions pertaining to the law are met through a journalistic view. Journalism is studied next, with emphasis on literary journalism, the genre where author-journalists are more commonly found, including content analysis of key texts and how they pertain to the protection of their authors' copyrights.

## **KEY WORDS**

Copyright, Journalism, Journalist's Copyrights, Literary Journalism.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>2. DIREITOS AUTORAIS</b> .....	<b>10</b>
2.1 Histórico.....	10
2.1.2 Histórico Brasileiro.....	12
2.2 Conceito e Classificação.....	15
2.3 Princípios.....	19
2.4 Legislação .....	20
2.4.1 Legislação Internacional.....	20
2.4.2 Legislação Nacional .....	21
<b>3. DIREITOS AUTORAIS DO JORNALISTA</b> .....	<b>26</b>
3.1 Doutrina sobre direitos autorais do jornalista .....	26
3.2 Jurisprudência nacional.....	30
3.4 Direito comparado .....	32
<b>4. O JORNALISTA COMO AUTOR</b> .....	<b>34</b>
4.1. O Jornalista como indivíduo .....	34
4.2 O jornalismo literário.....	35
4.3 A narrativa no jornalismo literário .....	37
4.4 O <i>new journalism</i> .....	41
4.4.1 Contexto Histórico .....	41
4.4.2 O novo jornalismo.....	42
4.4.3 Consequências.....	43
4.6 A liberdade narrativa como ameaça à credibilidade.....	45
4.5 Produção atual .....	47
4.6 Panorama nacional.....	48
<b>5. ANÁLISES DE CONTEÚDO</b> .....	<b>50</b>
5.1 Gay Talese – Frank Sinatra está resfriado .....	52
5.2 Hunter Thompson - The Kentucky Derby is decadent and depraved.....	55
5.3 Truman Capote - A Sangue Frio .....	56
5.4 Análise dos textos .....	58

5.5 Considerações da análise.....	63
<b>6. CONCLUSÃO.....</b>	<b>65</b>
<b>7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>67</b>

*"In the beginning, God created earth, and he looked upon it in His cosmic loneliness.  
And God said, 'Let Us make living creatures out of mud, so the mud can see what  
We have done.' And God created every living creature that now moveth, and one  
was man. Mud as man alone could speak. God leaned close as mud as man sat up,  
looked around, and spoke. Man blinked.*

*'What is the purpose of all this?' he asked politely.*

*'Everything must have a purpose?' asked God.*

*'Certainly,' said man.*

*'Then I leave it to you to think of one for all this' said God. And He went away."*

*(Kurt Vonnegut – Cat's Cradle)*

## 1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho, “Jornalista-Autor: Aspectos de Direitos Autorais em Relação ao Jornalismo Literário” já traz em seu título a resposta à pergunta que o motivou: é o jornalista um autor? Trata-se de uma pergunta relevante (e por vezes controversa), em especial quando se fala em direitos autorais no Brasil. O processo que levará até tal resposta será detalhado ao longo do trabalho, que se encontra dividido em duas partes principais: uma que discorre sobre aspectos dos direitos autorais, ou seja, dedicada aos aspectos jurídicos levantados pela questão. A segunda parte é dedicada ao jornalismo literário, ou, em outras palavras, um gênero de jornalismo ao qual os direitos autorais podem – ou devem, conforme se propõe este trabalho – ser aplicados. Por ser um tema menos conhecido dos juristas, a ele foi dedicado espaço para que possa ser conhecido e explicado.

Por se tratar de duas áreas de extrema amplitude - direito e o jornalismo, torna-se necessário explicitarmos também nesta introdução quais temas não serão tratados no presente trabalho. Trata-se apenas um tema pontual sobre um gênero jornalístico, para mostrarmos como por meio dele um jornalista pode ser considerado um autor, e não um mero reproduzidor de fatos. Não é o caso, portanto, de entrarmos em temas como a ética jornalista, o papel de novas tecnologias na profissão ou mesmo na recente decisão do Supremo Tribunal Federal sobre a não obrigatoriedade de diploma para o exercício da profissão. Do mesmo modo, não serão abordados aspectos do direito que não se referem ao tema, como questões de uso de imagem ou danos morais ou mesmo da fotografia.

Em um primeiro momento, o trabalho irá discorrer em termos gerais sobre os Direitos Autorais no que tocam os assuntos tratados, procurando dar a base necessária para se compreender o trabalho. Neste momento, os Direitos Autorais serão tratados em seu histórico, conceitos e classificação, princípios, legislação, alguma jurisprudência recente e será também feita uma ponte com a atividade jornalística. Considera-se que uma compreensão geral dos Direitos Autorais é fundamental para que se compreenda a necessidade da sua aplicação e proteção junto ao jornalista-autor ou jornalista-literário. Como nos capítulos seguintes serão

analisados textos-chave do jornalismo literário norte-americano, um estudo de direito comparado é também realizado.

A segunda parte do trabalho é dedicada a comprovar a proposta inicial de que o jornalista pode, sim, ser considerado um autor que deve ser protegido conforme as leis de direitos autorais. Isto será feito através de uma análise de conteúdo de três casos de jornalismo autoral que pretendem provar o ponto proposto: o jornalista é autor, e apenas por escrever sobre fatos não significa que seus textos não são uma produção criativa. Por entendermos que o estudo do jornalismo – especialmente do jornalismo literário – está mais distante do jurista, procuramos trazer um grande número de autores da área, procurando, quando necessário, utilizar suas próprias palavras, especialmente nos textos trabalhados.

Trata-se dos textos *A Sangue Frio*, *O Kentucky Derby é Decadente e Depravado* e *Frank Sinatra Está Resfriado*, respectivamente de Truman Capote, Hunter Thompson e Gay Talese – textos icônicos do jornalismo, que comprovam que há qualidade literária e valor autoral no trabalho jornalístico. Para melhor entender cada texto, procuramos contextualizar o processo de criação, considerando que, como qualquer obra literária, tal conhecimento enriquece sua compreensão e apresenta a figura do autor – algo fundamental no jornalismo literário.

Nenhum dos textos acima trata especificamente sobre direito ou jornalismo e a escolha é proposital. Outra decisão foi a de procurar clássicos da literatura jornalística, reconhecidos internacionalmente por sua qualidade estética quanto por sua importância factual. Sempre que necessário, citações dos textos ou de outros autores e críticos contextualizando o assunto serão utilizadas, procurando deixar mais claro um assunto não tão comum ao universo jurídico. São textos produzidos por jornalistas (autores) americanos consagrados e datam do período de produção dentro do jornalismo literário conhecido como *new journalism*, nas décadas de 1960 e 1970.

A escolha da época é proposital, já que foi o período em que o jornalismo foi marcado por uma busca em se desatar das amarras do texto-fórmula e buscar a arte jornalística. São textos jornalísticos que já foram objetos de estudos e livros – e que melhor maneira de mostrar o jornalista como um autor do que o mostrando no seu ápice criativo? A segunda parte deste trabalho também delineará um panorama histórico desta busca do jornalista por uma linguagem que o permitisse maior liberdade narrativa e estilística.

Os textos serão estudados por meio de uma análise de conteúdo, tendo como base quatro pontos estabelecidos como referencial de codificação: o valor de notícia do tema, as semelhanças e diferenças entre as linguagens do jornalismo objetivo e do jornalismo literário, a hierarquização das informações no texto e as abordagens utilizadas pelos autores. Por meio desta análise, procuramos comprovar o valor dos jornalistas e seus textos como merecedores do título de autores e da proteção de seus direitos. Como conclusão, retomaremos os pontos levantados ao longo do trabalho, procurando responder à questão proposta inicial, sobre a posição do jornalista-autor frente aos direitos autorais.

## 2. DIREITOS AUTORAIS

### 2.1 HISTÓRICO

A noção de direitos autorais do modo como concebida hoje tem origem recente, fruto da modernidade pós-advento da imprensa e com o desenvolvimento do capitalismo. Antes dessa época, ainda que a habilidade intelectual humana já criasse obras imortais, não havia a preocupação em dar prerrogativas ao criador cuja violação deveria ser reprimida pela lei. Embora já houvesse o reconhecimento da autoria na Antiguidade, inexistia qualquer norma legal sobre o tema. A sanção era meramente moral, expondo o plagiador à condenação da opinião pública, mas sem efeitos jurídicos patrimoniais ou pessoais.

Não havia também distinção clara entre o direito de propriedade sobre uma coisa e o direito sobre a criação intelectual nele incorporada. Havia, sim, apenas discussões e uma consciência dos autores sobre a criação. Na Idade Média, a reprodução material de obras se dava principalmente nos mosteiros com o objetivo de divulgação de temas religiosos. Assim, era difícil até mesmo a identificação da autoria individual.

É no Renascimento, com a invenção da impressora por Gutenberg e a reprodução dos livros em escala industrial que surge o problema da proteção jurídica do direito autoral, principalmente no que se refere à remuneração dos autores e o direito de reproduzir e utilizar suas obras.

Começa a surgir também um regime de privilégios que os governantes concediam aos livreiros, devido aos pesados investimentos realizados em maquinário de impressão, protegendo-os da concorrência, e a política de disseminação da erudição. Assegurava-se, desta forma, o controle sobre o conteúdo e a disponibilidade do material à população letrada, pois os privilégios poderiam ser suspensos a qualquer momento.

Autores e editores não reivindicavam um verdadeiro direito, mas apenas a garantia de que não sofreriam concorrência. Não recebiam qualquer parcela de

lucro, mas a compensação da despesa de publicação. Os conflitos neste período envolvem os autores e editores sobre a titularidade dos direitos de reprodução e o modo de transmissão. A reação dos autores aos privilégios concedidos em favor dos editores desencadeou um processo reivindicatório que culminou na Inglaterra e na França com o aparecimento e reconhecimento do direito do autor.

Neste contexto, a rainha Ana sancionou o *Copyright Act* em abril de 1710. Reconhecia os autores como titulares dos direitos, limitando estes no tempo por um prazo de 21 anos para os livros já impressos e 14 anos para os livros novos. Houve, assim, a superação dos debates em torno da propriedade dos direitos e o deslocamento para a questão do monopólio e a extensão da proteção de modo a equilibrar os interesses dos autores e da coletividade.

Na França, a Revolução aboliu todos os privilégios e estabeleceu, posteriormente, os direitos autorais sobre o nome de *droit d'auteur*. Em 1791, a lei passou a assegurar os direitos de representação que foram garantidos aos autores por toda a vida e aos herdeiros por 5 anos; e em 1793 os direitos de reprodução, referentes a todas as criações artísticas, por toda a vida aos autores e por 10 anos após a sua morte.

Os direitos agora não dependem mais de uma concessão dos poderes públicos, mas da ordem natural e decorrente da criação intelectual, alegavam os franceses. Assim, os direitos autorais foram enquadrados como propriedade natural do criador de qualquer obra artística.

Os ataques a visão dos direitos autorais como propriedade foram cada vez mais intensos, sobretudo com base nos escritos de Marx e Proudhon. Na Alemanha, Kohler propunha uma classificação inovadora como direitos de "propriedade espiritual", com características próprias, essencialmente patrimoniais, de origem real, mas com prerrogativas morais ao autor. De outro lado, Gierke propunha em sua teoria personalista que os direitos autorais decorrem das características pessoais do autor e sua patrimonialidade justifica-se em razão delas.

Na França, na virada do século XIX, Pouillet defendia a classificação como propriedade especial, liderando a escola da propriedade intelectual. Picard via-os como direitos de propriedade industrial e Darras defendia fortemente a origem destes direitos como sendo os de personalidade.

Assim, o sistema atual, surgido na França, insere-se em um direito individualista, que coloca a propriedade como centro de todo o ordenamento jurídico

e o autor como a figura abstrata do sujeito de direitos. Nas palavras de Staut, neste novo modelo

i) o autor passou a ser um sujeito de direito, titular de direitos patrimoniais e direitos morais; ii) a criatividade, a inventividade, as idéias foram transformadas em bens jurídicos desde que materializadas de alguma maneira; iii) ao autor são atribuídos direitos patrimoniais que protegem e lhe garantem o aproveitamento econômico do produto de seu intelecto (é tutelado um bem jurídico patrimonial, representado pelo *corpus mechanicum* da obra, passível de transmissão a terceiros); iv) e também são atribuídos ao criador dos bens culturais os direitos morais que protegem, justamente, o vínculo indissolúvel estabelecido entre o autor e sua obra (é tutelado um bem jurídico extrapatrimonial e intransmissível, a personalidade do autor).<sup>1</sup>

### 2.1.2 Histórico Brasileiro

No Brasil, embora nem Constituição do Império e o Ato Adicional de 1837 mencionasse diretamente sobre direito autorais, aquela protegia o direito dos inventores. Em 1830, o Código Criminal estatui a proteção penal, o que reflete indiretamente no plano civil. A partir desse quadro, garantia-se proteção apenas aos autores brasileiros, a quem cabia o direito exclusivo de utilização da obra, por um período de 10 anos; os herdeiros seriam beneficiados por 10 anos após a morte do autor; e a pessoa jurídica poderia ser titular, ainda que derivado, por 10 anos a partir da comunicação ao público.

No final do Império, debates intensos questionavam a que categoria jurídica pertenciam os direitos autorais. A partir dos trabalhos de Tobias Barreto, introduziu-se no país a noção de que os direitos autorais submetem-se aos direitos da personalidade.

O Código Penal da República, de 1890, tratou dos “crimes contra a propriedade literária, artística, industrial e comercial” protegendo-os do plágio por um período de 10 anos e impondo penas pecuniárias, a perda dos exemplares e pagamento de multa em favor do autor.

---

<sup>1</sup> STAUT JUNIOR, Sérgio Said. Direitos Autorais: entre as relações sociais e as relações jurídicas. Curitiba: Moinho do verbo, 2006. p. 141

No ano seguinte, a Constituição garantiu em seu artigo 72, inciso XXVI, a existência de direitos autorais, a duração durante toda a vida do autor, a transmissão *causa mortis* por tempo determinado, concebendo o direito como exclusivo comercial, assim como os países da *common law*.

Após alguns projetos que não obtiveram êxito, em 1º de agosto de 1898 promulgou-se a Lei nº 496, denominada Medeiros de Albuquerque, baseada na Lei Belga, que foi o primeiro estatuto civil a regulamentar os direitos autorais no Brasil. A lei define os direitos autorais como a faculdade que só o autor possui de reproduzir ou autorizar a reprodução do seu trabalho, pela publicação, tradução, representação, execução ou qualquer outro modo. A proteção era garantida por 50 anos para a reprodução e 10 anos para as traduções tanto para nacionais quanto estrangeiros residentes no Brasil.

Em 1912, a Lei nº 2.577 estendeu a proteção às obras publicadas em países estrangeiros membros de convenções internacionais. Já em 1916, edita-se o Código Civil que revogou a legislação anterior e passou a regulamentar a matéria. Apesar do desenvolvimento doutrinário, optou-se por seguir a concepção de Von Ihering, colocando os direitos autorais entre os reais. Como escreve Bittar,

inobstante a evolução havida nesse campo – em especial na jurisprudência francesa e de outros países europeus, em que já se reconhecia o direito moral de autor -, o nosso estatuto civil ateu-se a estruturação da codificação francesa, inserindo estes direitos como os de propriedade e com regulamentação voltada pra a sua faceta patrimonial, na qual, ademais, acabou por permitir a penetração de normas estranhas à sua própria índole.<sup>2</sup>

O Código de 1916, embora não exemplifique, abrangeu todas as formas de utilização e ampliou o prazo de proteção para 60 anos após a morte do autor. Ao redor dele, surgiu ampla e esparsa legislação fruto do desenvolvimento de novas tecnologias. O Decreto nº 4.790 de 2 de janeiro de 1924 instituiu prerrogativas dos titulares para protegerem-se dos usos não autorizados, o Decreto nº 5.492 de 16 de julho de 1928 regulamentou a organização das empresas de diversão pública e

---

<sup>2</sup> BITTAR, Carlos Alberto. Contornos Autorais do Direito do Autor. São Paulo: Editora RT, 1992. P. 95

serviços teatrais e o Decreto nº 21.111 de 1º de março de 1932 tratou da proteção nas transmissões radiofônicas.

Igualmente, a Constituição de 1934 e o Código Penal de 1940 mantiveram a proteção aos direitos autorais (a Constituição de 1937, período do chamado Estado Novo, foi única em omitir tais direitos). Porém, a necessidade de consolidar as disposições esparsas e a desatualização do Código publicado ainda no começo do século, após longa discussão que se iniciou na década de 60, foi publicada em 14 de dezembro de 1973 a lei nº 5.988. Foi uma tentativa de se regulamentar a questão dos direitos autorais, até então deixada ao sabor de um complexo e ineficiente conjunto de leis.

Entretanto, a polêmica se instaura com a ressalva do art. 134 sobre a vigência da “legislação especial que com ela for compatível”, gerando sempre a incerteza de identificar quais os dispositivos estavam efetivamente e os que não estavam em vigor.

Chavés ao fazer um balanço da lei afirma que o projeto foi pouco debatido, muitos dispositivos não trouxeram a segurança jurídica esperada, por não ter revogado expressamente a legislação anterior ou harmonizado com as convenções internacionais e, principalmente, não ter definido um critério para a distribuição dos direitos patrimoniais, questão chave e razão de ser a própria lei.<sup>3</sup>

Não se pode negar, porém, o aprimoramento da tutela dos direitos de autor e conexos com esta lei. Nos 25 anos posteriores em que esteve em vigência, deu embasamento para a regulamentação das profissões de Artista e Técnico em Espetáculo de Diversão (Lei nº 6.533 de 24 de maio de 1978), tornou as penas de crimes de violação a direitos autorais mais rígidas (Lei nº 6.800 de 25 de junho de 1980), dispôs sobre a proteção da propriedade intelectual de programas de computador (Lei nº 7.646 de 18 de dezembro de 1987, revogada pelo lei 9.609 de 19 de fevereiro de 1998), entre outros.

A necessidade de revisão de alguns dispositivos cuja vigência já ultrapassava duas décadas gerou vários projetos de lei. A Comissão destinada a apreciar e proferir parecer sobre o Projeto de Lei nº 5.430 de 1990 que altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências apresentou projeto que revogou os “arts. 649 a 673 do e 1.346 a 1.362 Código Civil e as Leis nº

---

<sup>3</sup> SOUZA, Allan Rocha de. A função social dos direitos autorais. Campos dos Goytacazes: Ed. Faculdade de Direito de Campos, 2006.P. 107

4.944 de 6 de abril de 1966, 5.988 de 14 de dezembro de 1973, 6.800 de 25 de junho de 1980, 7.123 de 12 de setembro de 1983, 9.045 de 18 de maio de 1995, e demais disposições em contrário, mantidas em vigor as leis 6.533 de 24 de maio de 1978 e 6.615 de 16 de dezembro de 1978”.

Atendendo reivindicações dos setores da classe artística, ainda suprimiu-se três artigos que tratavam do regime jurídico da obra sob encomenda e, por fim, a nova lei foi votada, aprovada e sancionada em 19 de fevereiro de 1998, sob o nº 9.610.

## 2.2 CONCEITO E CLASSIFICAÇÃO

A matéria-prima dos direitos autorais é das atividades mais preciosas: a criatividade humana. Sua importância está diretamente ligada à própria importância da criação intelectual. Na sociedade moderna baseada no conhecimento e desenvolvimento tecnológico tais direitos tomam maior relevo e sobretudo, à medida que aumentam os meios de comunicação, cresce também a importância dos direitos autorais.

A regulamentação positiva dos direitos autorais resultou sempre de uma dicotomia entre o interesse da coletividade em utilizar livremente a obra produzida e o interesse do autor em reservar para si seu trabalho e dele usufruir benefícios econômicos. De um lado tem-se o incentivo e a recompensa ao criador, produtor ou inventor, e de outro, a coletividade que deseja usufruir dos avanços. Essa relação aliada a natureza específica traz grandes desafios a regulamentação da matéria.

A peculiaridade decorre também da fusão de características pessoais com patrimoniais. Se o direito à intimidade, ao nome, à vida não contém um vínculo de ordem patrimonial, o mesmo não ocorre em relação à criação intelectual. Juntamente com o direito de autor – que um dos ramos do direito de personalidade – nasce um bem – a obra intelectual – que entra para o campo da propriedade exclusiva de seu autor.

O seu fundamento é a proteção do autor e sua criatividade. A atividade tutelada pelo direito autoral é aquela que exigiu um mínimo de criatividade e

originalidade. Assim, se inexistente uma atividade criativa, inexistem direitos autorais. Como escreve Chaves, “onde houver criatividade, originalidade, aí estará, sempre solícito e solene, o direito de autor, procurando dignificar e salvaguardar o trabalho do criador e do artista, a fim de que dele possam auferir meios de subsistência para continuar produzindo cada vez mais e melhor”.

Como escreve Staut,

A atividade jornalística serve, perfeitamente, para ilustrar a presença e a necessidade de criatividade como elemento justificador da tutela jurídica autoral. O que se observa na atividade jornalística é que as notícias, em si mesmo, não são protegidas, o que se protege é a “novidade” agregada, pelo autor, aos fatos. Assim, só ‘há direito de autor do jornalista desde que haja criação, ou seja desde que ele ultrapasse o simples relato de acontecimentos, a notícia singela, que, por definição não é protegida’. A maneira como esses fatos são contados, os comentários, a leitura realizada pelo jornalista dos acontecimentos, entre outras maneiras de se ‘trabalhar’ com a notícia são os elementos que podem atribuir alguma criatividade ao relato e, desse modo, permitir que a tutela dessa atividade se faça por meio dos direitos autorais.<sup>4</sup>

Assim, o objeto de proteção é autor. É atribuindo direitos de personalidade e direitos patrimoniais sobre o resultado da atividade criativa que a ordem jurídica busca a proteção integral da atividade e do autor com fim de fomentar a atividade científica, artística e literária.

Clóvis Bevilacqua indica três correntes diferentes para a classificação dos direitos autorais. A primeira, defendida por Gierke, Tobias Barreto, vê os direitos autorais como uma forma particular de manifestação da personalidade. A segunda, de Gerber e Medeiros Albuquerque, diz que não haveria propriamente um direito, mas um privilégio concedido para o incremento das artes, ciências e letras. Ihering e Kohler vêem uma modalidade especial de propriedade

Henry Jensen ainda acrescenta a teoria dos bens jurídicos imateriais que reconhece ao autor um direito absoluto *sui generis* sobre a obra, existindo paralelamente o direito de personalidade, independente, que consiste na relação jurídica de natureza pessoal entre o autor e obra, a teoria dos direitos sobre bens intelectuais sobre o direito das coisas incorpóreas e a teoria dualista que, de certa forma, conciliou teses anteriores.

---

4 STAUT JUNIOR, Sérgio Said. Direitos Autorais: entre as relações sociais e as relações jurídicas. Curitiba: Moinho do verbo, 2006. P. 73

Embora até hoje não seja pacífica, a teoria dualista tem sido considerada a mais adequada à conceituação dos direitos autorais em sua característica “híbrida”. Ela apresenta os direitos autores como marcados por aspectos de natureza patrimonial, materializados na obra produto da criatividade, e aspectos de natureza moral, identificados e vinculados à própria personalidade do autor.

Representam, assim, uma relação jurídica de natureza pessoal-patrimonial, sem, contudo, cair em contradição lógica, pois traduzem a natureza especial da obra de inteligência e do regulamento determinado por esta natureza especial. Os dois aspectos se complementam para tutelar as esferas do autor. Por isso, se diz que os direitos autorais têm um caráter duplo. O exercício dos direitos morais independe da titularidade sobre os direitos patrimoniais, e, inclusive, ultrapassa os prazos de proteção destes.

Patenteia um vínculo de natureza pessoa, no sentido de formar a personalidade do autor um elemento constante do seu regulamento jurídico e porque seu objeto se constitui, sob certos aspectos, uma representação ou uma exteriorização, uma emanção da personalidade do autor, de modo a manter o direito de autor, constantemente, sua inerência ativa ao criador da obra, representando, por outro lado, uma relação de direito patrimonial, porquanto a obra é, ao mesmo tempo, tratada pela lei como bem econômico.<sup>5</sup>

Bittar define que “o aspecto moral é a expressão do espírito criador da pessoa, como emanção da personalidade do homem na condição de autor de obra intelectual estética”. (BITTAR, 1992, p. 27) São, assim, direitos que resultam da individualidade e pessoalidade impressa pelo autor na obra. São direitos que não nascem com a personalidade, mas são criados no momento da exteriorização.

Estes direitos morais são considerados como parte dos direitos da personalidade e, por isso, tutelam aspectos que decorrem do próprio autor. São, assim, direitos extrapatrimoniais, indisponíveis e absolutos. Extrapatrimoniais, pois não são passíveis de avaliação econômica, mesmo que uma violação enseje uma indenização pecuniária. Há que autores que mesmo reconhecendo a duplicidade, sustenta a proeminência dos direitos morais sobre os patrimoniais.

Como se revela Direito especial exige uma regulamentação específica. Os dois aspectos não são isolados ou isoláveis, pois encontram a razão justamente na

---

<sup>5</sup> CHAVES, Antonio. Direito do autor. Rio de Janeiro: Forense, 1987. p. 16

conjugação íntima para se definirem o tema. A unidade dos direitos autorais encontra-se na conjugação destes direitos.

A lei nº 9.610 de 1998 especifica algumas faculdades do autor em relação à obra. Pode-se indicá-las como a prerrogativa de ter seu nome associado à obra; autorizar ou impedir a sua divulgação; por fim ao anonimato ou pleitear o reconhecimento de autoria que seja sendo negado; retirar de circulação ou arrependimento de sua divulgação; alterar o seu conteúdo criativo; e impedir que outros realizem alterações.

Já os direitos patrimoniais referem-se à utilização econômica da obra. “Consistem em um conjunto de prerrogativas de cunho pecuniário que, nascidas também com a criação da obra, manifestam-se em concreto, com a comunicação ao público”. Permite ao autor retirar da sua produção todas as prerrogativas e benefícios que ela possa proporcionar,

Existem também limitações a estes direitos, o que permite concluir que estes direitos autorais não são absolutos. Cabe, então, falar sobre os direitos da coletividade. Por se tratar essencialmente de exclusividade concedida ao autor por um período da lei, logo se revela o conflito com os interesses da coletividade. Quase todas as limitações referem-se ao objetivo de difusão de conhecimento e disseminação da cultura.

Reconhece-se, ainda, por afinidade, a existência de direitos “conexos”. Direitos ligados aos direitos do autor, mas independentes dele. Outra limitação importante é saber até que ponto o jornalista ou a empresa jornalística pode publicar e reproduzir obras protegidas. Todas as constituições democráticas consideram um direito de informar, que se apresenta não só como a liberdade de informar, sem obstrução ou censura, mas também como o direito de transmitir idéias, conceitos e veicular notícias e os respectivos comentários. Aqui se encontra a notícia jornalística, entroncada no direito de informar.

Por outro lado consagram o direito de autor e o respeito à personalidade. Nenhum dos direitos que podem entrar em choque derroga outro, pois não são absolutos. Os direitos autorais não podem frustrar o direito de informar e ser informado, bem como este não pode extrapolar a ponto de se desrespeitar o direito do autor. Deve-se encontrar a harmonia nas justas limitações que um impõe a outro. Algumas delas fundam-se diretamente em convenções internacionais, outras em geral nas Constituições dos Estados.

## 2.3 PRINCÍPIOS

A esquematização lógica dos direitos autorais permite a identificação de alguns princípios ordenadores. Estes postulados têm permitido a edificação de uma teoria e regulamentação uniforme e sistemática em todos os países que tem criado leis para a disciplina do tema. Isto viabiliza a circulação de obras intelectuais por todos os recantos do mundo, contribuindo para o estreitamento dos laços culturais entre os povos.

Entre os princípios pode-se destacar:

1. **Idéias:** Busca-se proteger a expressão das idéias, a forma como foram exteriorizadas em um suporte material e não somente idéias de forma abstrata.
2. **Valor intrínseco:** A proteção é dada a uma obra ou criação é independentemente ao mérito do conteúdo do trabalho.
3. **Originalidade:** Protege-se a originalidade da obra e não o fato dela ser novidade. Dois autores de livros sobre o mesmo assunto podem chegar, cada um em seu trabalho, aos mesmos resultados. Porém, o texto de ambos está protegido contra cópias, reproduções e utilizações não autorizadas.
4. **Territorialidade:** Assim como o Direito, a proteção dos direitos autorais tem uma base territorial, mesmo que independente da nacionalidade original dos titulares. Por isso, a importância de tratados internacionais de cessão ou licença de uso em outros países. Todavia, a era digital tem afrontado diretamente este princípio o que tem levado a revisão de muitos tratados.
5. **Temporalidade:** Embora variem conforme a categoria da obra, há um prazo de proteção.
6. **Autorizações:** Somente com a prévia e expressa autorização titular é que se pode utilizar a obra.

7. Limitações: Há, todavia, limitações aos direitos dos autores e nem sempre as autorizações prévias são necessárias, podendo ser dispensadas em certas circunstâncias.
8. Titularidade: A titularidade pode ser identificada pela simples menção de autoria, independente de registro. Em razão do reconhecimento explícito do direito sobre a criação da obra, a simples materialização dá subsunção ao regime jurídica, independente de qualquer formalidade.
9. Independência: Formas diferentes de utilização da obra intelectual são independentes entre si. Por isso, a necessidade de se explicitar
10. Suporte físico: A simples aquisição do suporte físico ou exemplar em que está materializada a obra não transmite ao adquirente nenhum dos direitos autorais dela.

## 2.4 LEGISLAÇÃO

### 2.4.1 Legislação Internacional

Os direitos autorais estão diretamente ligados as necessidades da civilização, da cultura e do progresso. Não se limitam as legislações internas, dando origem a importantes convenções internacionais. O Brasil é signatário da Convenção Interamericana, a Convenção Universal dos direitos do autor, a Convenção de Roma, a Convenção de Berna e a Acordo sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio (TRIPS).

Os direitos patrimoniais são o objetivo principal das convenções internacionais. Os vínculos pessoais entre o autor e sua obra são regulados timidamente. A Convenção Interamericana reconhece ao autor as prerrogativas de paternidade, modificação e restrição de uso. Já a Convenção Universal,

geograficamente mais ampla, limitou-se a comprometer os Estados signatários a garantir uma proteção eficaz aos titulares e herdeiros.

Por sua amplitude e constante atualidade, a Convenção de Berna, relativa à proteção de obras artísticas e literárias, é modelo que tem servido de base para as legislações de muitos países, inclusive o Brasil. Ela estabelece todas as produções no campo literário, científico e artístico, qualquer que seja o modo de expressão como obra literária e artística; os critérios para a proteção, como a manifestação concreto do espírito criador; define o país de origem como aquele em que a obra foi publicada pela primeira vez; assegura o direito de adaptação, tradução autorizada;

A Convenção também identifica o autor perante os tribunais por seu nome apostado à obra, mesmo que seja um pseudônimo, sem a necessidade de qualquer formalidade e garantindo a liberdade do controle estatal; garante a participação do autor nos lucros da eventual revenda de sua obra, mas também o limita nos casos de citações, notícias de imprensa, cópias sem fins de lucro. Fixa o prazo de vigência dos direitos do autor após sua morte em 50 anos, com a possibilidade de os países aumentarem este prazo. Ainda divide, claramente, os direitos autorais em patrimoniais e morais, sendo estes irrenunciáveis e inalienáveis, mesmo quando o autor os cede definitivamente para exploração por terceiros.

Complementar às noções gerais de Berna (que serviu de base para a legislação brasileira), adveio em 1994 o TRIPS, acordo que busca a regulamentação do comércio internacional sobre propriedade intelectual. Por sua natureza, afirma a negociabilidade de todas as formas de utilização das obras autorais, dando destaque a programas de computador e compilações de dados, aos casos de direitos de aluguel público comercial de softwares e obras cinematográficas, musicais.

#### **2.4.2 Legislação Nacional**

A Constituição da República Federativa do Brasil determinou sua estrutura apresentando mandamentos à sociedade e ao Estado no trato dos direitos autorais. O próprio preâmbulo já estabelece como objetivo do Estado “assegurar o exercício

dos direitos sociais e individuais”. Embora a Constituição tenha enfatizado o aspecto patrimonial destes direitos, sem dar abrigo específico aos direitos morais do autor, os direitos da personalidade, nos quais se incluem, foram assegurados por ela.

A positivação da dignidade da pessoa humana assume a forma do princípio constitucional fundamental. A interpretação deste preceito deve visar a efetividade plena de modo a incluir os aspectos – patrimoniais ou morais – da personalidade, a defesa de direitos de exteriorização e projeção da personalidade. Desta forma, sendo a criação do autor a exteriorização da sua personalidade, aquela esta protegida. A partir desta leitura constitucional, busca-se valorizar mais o sujeito autor e sua personalidade ao aspecto patrimonial.

O Código Civil também consagra, em seu art. 12, de certo modo um direito geral da personalidade, o que demonstra a preocupação em se proteger todos os atributos decorrentes da pessoa humana. Essa perspectiva também pode ser aplicada ao conteúdo moral dos direitos autorais.

O art. 5º em seu inciso XXVII preceitua que “aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar”. O próximo inciso complementa que

são assegurados, nos termos da lei:

A proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;

O direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas;

A partir desta leitura, conclui-se que estão assegurados constitucionalmente: a titularidade da obra que o autor criar, em caráter de exclusividade. Este direito se aplica a obras individuais e coletivas, é objeto de sucessão hereditária, mas com tempo de proteção pós-morte limitado; o autor também tem o direito de fiscalizar a utilização econômica de sua obra, legitimidade que pode ser estendida às associações e sindicatos.

Por outro lado, a Constituição também garante, no seu art. 215, que o acesso às obras de valor cultural não pode ser impedido ou restringido injustificadamente. De fato, não há como negar a aplicabilidade e utilização de obras de autores como instrumento para atingir os fins educativos e culturais. Por isso, a própria Constituição demanda a ponderação entre os interesses individuais e a proteção da

propriedade do autor sobre a obra e a satisfação de direitos educativos e culturais, deixando à lei ordinária a construção de uma hermenêutica inclusiva e satisfatória para esta questão.

Em 19 de fevereiro de 1998 adveio a Lei nº 9.610 que substituiu a Lei nº 5.988 de 1973. Embora a legislação não defina especificamente o termo “direitos autorais”, conforme se depreende de sua orientação normativa, a concepção dualista, pela qual coexistem direitos morais e patrimoniais, sendo que o primeiro prevaleceria sobre o segundo.

Já no art. 3º, a lei reputa os direitos autorais como bens móveis. Essa noção alicerça duas características importantes que aparecem nos arts. 49 e 50: a alienabilidade e transmissibilidade. O direito de cessão faz da matéria um objeto especial para as transações comerciais. Ele depende, porém, da autorização prévia e expressa do autor.

Na cessão, o autor despoja-se de seus direitos sobre uma propriedade que pode continuar a existir indefinidamente e, inclusive, assumir valor extraordinário. O cessionário adquire o direito de explorar a obra de forma absoluta e definitiva, mas nem por isso se investe nos direitos e na condição do próprio autor que continua na posse de suas prerrogativas morais. Por isso, se diz que é um negócio *sui generis*.

Sendo o objetivo do direito autoral a proteção do autor, o legislador deseja evitar que o autor fique a mercê da ganância ou venha a ser prejudicado por negócio feito às pressas ou por necessidade financeira momentânea de modo que venha impedi-lo de usufruir do benefícios de sua obra. Desta forma, o art. 27 consagra a inalienabilidade e irrenunciabilidade dos direitos morais do autor. Mesmo que venha a transferi-los a dimensão moral de sua obra permanece.

O art. 28 informa que “cabe ao autor o direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica”. Todos os usos econômicos são, assim, exclusiva e originalmente do autor. Pode-se, então, questionar se a noção de autoria também se estenderia às pessoas jurídicas. Uma primeira leitura poderia levar a negativa da possibilidade. Todavia, a conjugação com o art. 5º, letra h, segundo o qual, a obra “criada por iniciativa, organização e responsabilidade de uma pessoa física ou jurídica, que a publica sob seu nome ou marca e que é constituída pela participação de diferentes autores, cujas contribuições se fundem numa criação autônoma”, pode-se concluir que é possível a titularidade de tais direitos por empresas financiadoras da produção, que a adquiririam justamente em razão do

esforço organizador. Ainda assim, o princípio geral da legislação é o da titularidade original única do autor, excetuando-se as obras coletivas.

O art. 30 reafirma os poderes do autor em disponibilizar a obra ao público da maneira que desejar, seja gratuita ou onerosamente, determinando o local a que se aplica, o tempo e a forma que poderá ser utilizada. Este artigo, na verdade, expressa o princípio geral da lei, segundo o qual cabe exclusivamente ao autor determinar livremente o seu uso.

O direito de comunicação ao público que permite ou dá início ao aproveitamento pecuniário da obra só se manifesta a partir da apresentação do trabalho. Não se pode esquecer, todavia, que a personalidade da relação obra-autor deve ser interpretada de maneira restritiva, quando em confronto com direitos patrimoniais de terceiros. A relação com os interesses coletivos também impõem algumas limitações.

A limitação temporal, característica histórica dos direitos autorais, não foi deixada de lado pela lei. Estabeleceu-se genericamente o período de 70 anos após a morte do autor, contados a partir de 1º de janeiro do ano seguinte. Em caso de co-autoria, o prazo começa a ser contado a partir da morte do último dos autores. Isso não se aplica, entretanto, às obras audiovisuais e fotográficas – protegidas por 70 anos a partir de 1º de janeiro do ano seguinte à publicação, independente da vida do autor – e obras anônimas ou pseudônimas, ressalvados os casos em que a autoria se torne conhecida antes da expiração do prazo.

Além disso, pertencem ao domínio público as obras de autores que não tenham deixado sucessores e as de autores desconhecidos, ressalvados, neste caso, a proteção aos conhecimentos étnicos e tradicionais. A legislação ainda estabelece situações, entre os artigos 46 e 48, nas quais o uso da obra intelectual não constituiu ofensa aos direitos autorais.

Seriam elas: representação de imagens feitas por encomenda, cópia parcial, única, de uso privado, sem fins lucrativos, e feita pelo indivíduo; apanhado de lições didáticas, para fins próprios; produção de prova, judiciária ou administrativa. Destaca-se aqui a alínea “a” do inciso I do art. 46 ao dizer que “na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários e periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos”.

Os escritos publicados na imprensa são de propriedade do editor. Vale lembrar o entendimento majoritário de que a simples notícia de caráter geral e interesse da sociedade não é objeto de direito autoral. Trata-se mesmo de uma propriedade que a lei declara pertencer ao editor. O prazo, porém, é curto. São 20 dias contados além da periodicidade da publicação. Depois disso, os direitos passam à propriedade do autor, que deles pode dispor, inclusive, para venda a outra publicação, salvo convenção em contrário.

Além da própria obra, o art. 10 protege o título, caso este seja original e inconfundível. Mesmo que os direitos patrimoniais tenham caído em domínio público, a nomenclatura da obra permanece protegida, inclusive as publicações periódicas, como jornais e revistas. Neste caso, a proteção se estende pelo período de circulação e se estende por um ou dois anos quando a publicação for interrompida.

Na verdade, o título da obra tem sido objeto de muitas discussões. Ocorre, porém, que muitos títulos são demasiadamente genéricos como o *Metamorfose* de Kafka. Shances defende que o título de publicações de imprensa goza de proteção autoral, ainda que não sejam contemplados de maneira igual, pela lei consolidadora, os títulos dos programas de radiodifusão, dos programas de computador, de fonogramas e outros. Já Plínio Cabral afirma que não faz sentido tais títulos serem protegidos pois designam um empreendimento industrial e comercial.

O art. 11 define que autor como “pessoa física criadora da obra literária, artística ou científica”. Ou seja, só a pessoa física, ser humano, pode criar uma obra intelectual. A pessoa jurídica, por sua vez, pode ser titular dos direitos de autor. Ela é uma ficção para praticar atos necessários à vida comercial, mas não é provida de vontade própria e sensibilidade.

É interessante lembrar que a lei atual excluiu a figura da obra de arte criada em função de contrato de trabalho ou sob encomenda, o que torna o autor titular originário dos direitos sobre sua obra.

Este tópico gera uma delicada questão, sobretudo nas questões envolvendo o jornalista do qual o próximo capítulo tratará.

### 3. DIREITOS AUTORAIS DO JORNALISTA

#### 3.1 DOCTRINA SOBRE DIREITOS AUTORAIS DO JORNALISTA

Conforme discutido no capítulo anterior, existem algumas limitações que decorrem da exclusão de algumas obras do campo de atuação dos direitos autorais. Assim como os textos oficiais do país que ao refletirem a ordenação e adquirem vigência e eficácia com sua publicação, as notícias de imprensa são excluídas da proteção da Convenção de Berna e da legislação de alguns países.

A razão fundamental pela qual tais trabalhos carecem de originalidade, menos que a atenção a um teórico direito geral à informação, é a carência de originalidade e a falta de criatividade, pois o que prepondera nestas obras é o conteúdo impessoal e objetivo dos fatos. Ocorrido o evento, é de interesse da sociedade que ele seja divulgado, nada justificando a sua interdição

Assim também entende Miguel Reis, citado por Staut, sobre as notícias jornalísticas.

É regra de que as notícias em si mesmas e os relatos de acontecimentos não merecem proteção, como, aliás, bem se compreende. Elas existem por si e não pela forma por que são comunicadas ou pela mensagem que as transporta. Mas não é a isso, à simples reprodução de notícias ou ao simples relato de acontecimentos que chama jornalismo. (...) O resultado da criação jornalística, desde que seja criação e não se resuma a mera reprodução de factos ou resumo de acontecimentos, sem nenhuma criatividade que acrescente aos próprios factos uma novidade em termos criativos, é protegida pelo direito de autor.<sup>6</sup>

Quando, porém, o fato deixa de ser objeto de mera descrição e passa a ser tratado como assunto, no qual o autor coloca um pouco de si, seu juízo, impressão, concepção a obra passa a ser protegível. A obra do jornalista, seja literária,

---

<sup>6</sup> STAUT JUNIOR, Sérgio Said. Direitos Autorais: entre as relações sociais e as relações jurídicas. Curitiba: Moinho do verbo, 2006. p. 73

fotográfica, cinematográfica, televisual ou pictória, enquanto obra intelectual é protegida pelo direito autor.

Uma questão mais delicada surge ao analisar a titularidade e o exercício dos direitos autorais e os que lhe são conexos na relação de trabalho. O autor e os veículos de comunicação desenvolvem uma relação recíproca. Se os veículos de comunicação não teriam qualquer consistência sem a criação intelectual, os autores teriam uma dificuldade muito maior para atingir o público interessado. Sobretudo o crescimento das empresas de comunicação e dos conglomerados com atuação na área requerem o estudo deste relacionamento frente o regime legal vigente. Ela se revela, principalmente, em três formas.

De modo desvinculado, sem qualquer participação do empregador na elaboração da obra, mas que o criador, mediante certas condições de aproveitamento e remuneração, autoriza a utilização de sua obra. Ou sob o regime de prestação de serviços, sem vínculo empregatício, quando o autor é remunerado pela criação de uma obra que será utilizada, seria uma situação de encomenda de obra; e por fim, sob o regime de prestação de serviços com vínculo empregatício. E ainda, em um regime de prestação de serviços com vínculo empregatício, quando o empregador contrata o empregado para as funções de criação ou interpretação da obra.

Na primeira hipótese não se pode negar a titularidade exclusiva dos direitos para o autor. Ele apenas autorizou sob certas condições a utilização. Já no segundo caso José Carlos Costa Netto acredita ser impossível a restrição dos direitos do autor. Para ele, a utilização da obra ou interpretação pelo comitente se limitará ao tempo e condições autorizadas pelos titulares originários, que assim, não sofrem qualquer restrição no exercício do seu direito de autor.

Chaves afirma que “ainda quando a obra se realiza às expensas e graças à organização de uma empresa, a criatividade, expressada numa obra, não pode ser relacionada a não ser a uma pessoa física, ou a um grupo de pessoas”<sup>7</sup>.

Assim na hipótese de obra realizada sob encomenda ou decorrente de prestação de serviços, resulta a orientação da própria legislação brasileira em seu artigo 36 que estabelece no parágrafo único:

---

<sup>7</sup> COSTA NETTO, José Carlos. Direito Autoral no Brasil. São Paulo: FTD, 1998. p. 68

Parágrafo único. A autorização para utilização econômica de artigos assinados, para publicação em diários e periódicos, não produz efeito além do prazo da periodicidade acrescido de vinte dias, a contar de sua publicação, findo o qual recobra o autor o seu direito.

Este dispositivo traz importantes indicações para na relação do jornalista com a empresa jornalística. A simples relação de subordinação hierárquica em caráter contínuo e mesmo o recebimento de salário não interferem na criação intelectual e, por isso, não dão titularidade originária de direitos de autor aos conexos ao empregador.

Aqui se tem a resposta para a terceira situação. Mesmo havendo uma relação de emprego, não há como se falar em atribuição de titularidade originária ou autoria e nem mesmo co-autoria ao empregador. Apenas pode-se falar em direito de exploração econômica que se limita temporalmente e ao objeto imediato próprio à natureza da atividade do empregador.

Na lei nº 5.988 de 1973 havia um capítulo específico sobre a utilização de obra publicada em diários ou periódicos, ainda que seu art. 92 falasse apenas em escritos. O legislador de 1998 apenas acrescentou a expressão “salvo convenção em contrário”, valeu de “autorização para utilização econômica” de artigos assinados.

Como escreve Hércules T. Sanches,

Na área do jornalismo há a considerar a criação de obras artísticas, literárias e científicas, por pessoas estipendiadas pelo órgão de imprensa escrita e até de matéria encomendada. Na falta de estipulações específicas são aplicáveis as regras gerais.

Se escritos de imprensa são obras literárias seus criadores são autores, ou mais precisamente, nos termos da lei, co-autores do exemplar em que seus escritos estiverem transcritos.<sup>8</sup>

Carlos Alberto Bittar, porém, lembra da obra coletiva em relação empregatícia quando o trabalho verdadeiramente criativo e intelectual é do dirigente, reduzindo-se, os elaboradores e executores de suas instruções a realizadores de materiais da obra por aquele concebida e coordenada. Neste caso, os direitos pertencem a quem encomendou a obra, recebendo os assalariados a remuneração adequada.

---

<sup>8</sup> SANCHES, Hércules Tecino. Legislação Autoral. São Paulo: LTr, 1999. p. 126.

Bittar aponta que essa situação se justifica pela possibilidade da pessoa jurídica ser titular de direitos autorais e de que os direitos autorais decorrem, originariamente, do trabalho criativo. Para isso é necessário estarem presentes os elementos de direção e coordenação de quem encomendou a obra trabalho remunerado de vários colaboradores; fusão dos esforços da equipe na produção final da obra.

Assim, os direitos autorais são prerrogativas daquele que tem a atividade intelectual. Mario Fabiani escreve que

Os compromissos decorrentes do contrato de trabalho não podem ter por objeto senão a fidelidade à empresa à qual o trabalhador está ligado e, conseqüentemente, a obrigação da prestação da atividade de criação em favor da empresa e a obrigação de não concorrência.

Mas a criação como tal permanece um ato pessoal livre: deste ponto de vista pode-se dizer que o laço de subordinação fica atenuado.

Chaves também cita José de Oliveira Ascensão

A lei admite a 'convenção' em contrário, mas nenhuma convenção será válida se infringir o texto constitucional. Isso significa que a convenção poderá privar o comitente do direito de autor, deixando-lhe apenas faculdades isoladas de utilização da obra; mas já não poderá fazer o mesmo em relação ao criador intelectual. Este deverá ter sempre um direito de autor, e as faculdades de que licitamente se pode despojar em benefício do comitente não podem atingir tal amplitude que defraudem o direito exclusivo de utilização da obra constitucionalmente garantido. Se não deixar um núcleo substancialmente apreciáveis em benefício do autor, a convenção será nula.

Não se pode esquecer do último trecho do art. 36. A controvertida expressão "salvo cláusula em contrário", constante em tantos ordenamentos jurídicos como no Brasil, Austrália, Reunido Unido, Tunísia e Finlândia. Se as partes estiverem expressamente de acordo, através de instrumento escrito e assinado por elas, pode-se considerar a obra criada dentro de um quadro de locação de obra ou de serviços.

De fato a possibilidade aberta pela lei pode desfavorecer o autor-assalariado. Chaves aponta que tal dispositivo "coloca praticamente os criadores à mercê dos empresários, sempre tentados a aproveitar-se da abertura que essas leis lhes dão

para obter dos autores renúncias aos seus direitos durante o período de duração do contrato de trabalho”.<sup>9</sup>

Em relação às entrevistas, a doutrina entende que o autor é o entrevistado e não o jornalista entrevistador. Ao concedê-la, o entrevistado permite implicitamente a utilização econômica da obra. Já as entrevistas programadas em que se colhem diversas opiniões sobre um determinado assunto a fim de compilá-las é de autoria do entrevistador. É nesse sentido também que a seleção e a organização de obras são fatos geradores de direitos autorais.

### 3.2 JURISPRUDÊNCIA NACIONAL

A jurisprudência recente, sobretudo nas instâncias superiores, tem sido bastante importante para a consolidação dos direitos autorais dos profissionais da comunicação. O relatório da Associação Brasileira da Propriedade Intelectual dos Jornalistas Profissionais informa que, ano final de 2008, participava de 18 ações judiciais em primeira instância; 20 casos que já tinham sido julgados e estavam pendentes de recurso; e outros 10 que haviam sido finalizados com acordo.

Em quase todas as ações, a sentença fora favorável aos jornalistas autores. Embora estas representem apenas 20% das ações envolvendo direitos autorais no Brasil, o avanço que se obteve em pouco tempo foi expressivo. A fotografia continua sendo a causa dominante nas ações. Isso, todavia, não indica que não haja violações de direitos autorais por uso indevido de textos. Ao contrário, é que os trabalhadores da imagem já desenvolveram uma consciência maior dos seus direitos em relação aos trabalhadores da escrita<sup>10</sup>.

Recentemente, no recurso especial 617.130/DF, a terceira turma do Superior Tribunal de Justiça entendeu em acórdão do relator Antônio de Pádua Ribeiro publicado em 2 de maio de 2005, que

---

<sup>9</sup> CHAVES, Antonio. Criador da obra intelectual. São Paulo: Ltr, 1995. p. 193.

<sup>10</sup> ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA PROPRIEDADE INTELECTUAL DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS. Disponível em <http://www.autor.org.br/jurisprudencia.php>. Acesso em 11 de outubro de 2009.

a fotografia, na qual presente técnica e inspiração, e por vezes oportunidade, tem natureza jurídica de obra intelectual, por demandar atividade típica de criação, uma vez que ao autor cumpre escolher o ângulo correto, o melhor filme, a lente apropriada, a posição da luz, a melhor localização, a composição da imagem, etc.

(...)

A propriedade exclusiva da obra artística a que se refere o art. 30, da Lei 5988/73, com a redação dada ao art. 28 da 9610/98, impede a cessão não-expressa dos direitos do autor advinda pela simples existência do contrato de trabalho, havendo necessidade, assim, de autorização explícita por parte do criador da obra”.

Todavia, o assunto não é essencialmente novo. Já em 15 de março de 1979, a 5ª Câmara Cível do Tribunal de Justiça de São Paulo decidiu por unanimidade na Apelação 275.587 a irrenunciabilidade da autoria de uma obra produzida em cumprimento do contrato de trabalho:

A Lei nº 5.988, de 1973, que regula os direitos autorais, distingue os direitos morais dos direitos patrimoniais, dispondo que são inalienáveis e irrenunciáveis os primeiros, entre os quais insere os de reivindicar a paternidade da obra e de ter seu nome indicado como sendo o do autor, na utilização da obra – arts. 25, incs. I e II, e 28. Tratando-se, porém, de obra produzida em cumprimento a contrato de trabalho, autorizando que convenção das partes disponha sobre os direitos patrimoniais, apenas esses direitos é que podem ser transmitidos à empregadora, seja ela pessoa física ou jurídica.”

Em acórdão de 1º de outubro de 1992, o Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro entendeu na Apelação Cível 3.118/1992, em votação unânime de sua Sexta Câmara Civil, que a previsão legal de exercício comum de direitos de autor de obra produzida em cumprimento de contrato de trabalho ou dever funcional significaria ter o autor empregado o direito de receber a metade do seu valor artístico.

Conforme relata o desembargador Luis de Macedo em decisão do Tribunal de Justiça de São Paulo, em acordo de 23 de abril de 1996 na apelação cível 244.450-1, por votação unânime da Primeira Câmara de Férias “A” de Direito Privado: “Direito de autor - Desenho de personagem registrado em nome de empregado, independentemente de sua relação com a empregadora. Utilização pela empregadora para caracterizar seus produtos. Indenização indevida. Recurso a que dá provimento para julgar procedente a ação”

Lembre-se também da possibilidade do desenvolvimento de obra fora das atividades laborais. Em ação proposta por desenhista (empregado) contra a agência de publicidade (empregadora) reivindicando seu direito de autor por obra produzida no curso da relação empregatícia, exatamente na função de desenho para

publicidade, o Tribunal de Justiça de São Paulo na Apelação Cível 42.969-1, de 19 de março de 1986, em votação unânime pela Sétima Câmara Cível sendo o relator o Desembargador Kasuo Watanabe, considerou que “os estímulos resultantes das exigências do serviço podem dar nascimento a verdadeiras obras intelectuais, nada tendo a ver com a natureza de vínculo jurídico existente entre o preposto e o preponente”.

Através da jurisprudência, também se consolidou o entendimento de poder o autor escolher o foro competente – de sua residência ou do réu – para querelas judiciais por violação de direitos autorais.

### 3.4 DIREITO COMPARADO

A legislação que trata de obras criadas no âmbito de um contrato de trabalho ou sob encomenda é bastante variada nos países. Alguns admitem os direitos autorais aos seus criadores, outros aos acreditam serem atribuídos ao empresário e outros buscam harmonizar os interesses, conferindo os atributos extrapatrimoniais ao autor,mas garantindo o aproveitamento econômico ao patrão.

A lei francesa nº 57.298 reconhece que a celebração de um contrato de locação de obra ou de trabalho não derroga o direito incorpóreo exclusivo do criador. Entretanto, proclama que o empregador gozará de uma cessão tácita e total do aproveitamento econômico da obra.

O Código Português de Direito de Autor e dos Direitos Conexos, de 14 de março de 1985 dispôs que o direito de autor pertence ao criador intelectual da obra literária ou artística, salvo disposição expressa em contrário. O subsídio total ou parcial, preparação, conclusão, publicação ou divulgação não enseja por este fato qualquer prerrogativa de autor.

Já no direito anglo-saxão, recorre-se ao *legal assignment*, ficção jurídica de uma cessão de pleno direito ao empregador. O parágrafo 201 da lei norte-americana considera o empregador ou quem encomendou a obra como autor, salvo convenção em contrário em documento por ambos assinado.

A Constituição norte-americana impõe que cabe ao Congresso o poder “de promover o progresso da ciência e das artes, assegurando por período limitado aos autores e inventores os direitos exclusivos aos seus respectivos escritos e descobertas”.

A matéria está regulada no título 17 do Código dos Estados Unidos. A última revisão importante da lei aconteceu em 1976, mas desde então foi alterada diversas vezes. A obra protegida é aquela criada de forma independente pelo autor e que contenha porção mínima de criatividade. Interessante notar que apesar dos Estados Unidos serem um dos países mais preocupados com a regulamentação dos direitos autorais, os autores comentam que o nível obrigatório de criatividade é relativamente baixo.

Aqui se incluem obras literárias, musicais, dramáticas, coreográficas, fotográficas, gráficas e de escultura, inclusive de arte aplicada, filmes, gravações de músicas, obras arquitetônicas. Compilações que resultem do processo de seleção, organização e disposição do material previamente existente e traduções, resenhas, obras comentadas

Não se protegem obras que não tenham um meio concreto de expressão como idéias, conceitos, princípios e procedimentos, títulos, nomes, símbolos ou desenhos familiares e obras formadas por material de domínio público.

A princípio, os direitos autorais pertencem ao autor. Todavia, há regras especiais para obras resultantes de trabalho contratado. Ao contrário do direito brasileiro, o proprietário dos direitos autorais sobre obras criadas por funcionários no escopo do seu trabalho é o empregador.

Cabe então apontar quem é funcionário e quando uma relação empregatícia estaria presente ensejando a titularidade ao empregador. O caso *CCNV v. Reid* 730 de 1989 faz importante jurisprudência na determinação de quem é funcionário. Neste caso, o empregador deve ter o controle do modo e meios de produção, fornecer as ferramentas e os meios de serviço, o conhecimento e instruções necessárias a consecução do serviço, haver um local estipulado de trabalho, o empregador gozar dos benefícios empregatícios e tratamento fiscal compatível.

A duração da proteção autoral nos Estados Unidos subsiste desde a criação até 70 anos posteriores a morte do autor. No caso de obras contratadas em que o direito autor é de empresa, os direitos autorais duram 95 anos após a data da publicação ou 120 anos após a data de criação.

## 4. O JORNALISTA COMO AUTOR

### 4.1. O JORNALISTA COMO INDIVÍDUO

A proposta deste trabalho está em colocar o jornalista como um autor, e, portanto, protegido no âmbito dos seus direitos autorais. Além das questões jurídicas já analisadas por meio de legislação, doutrina e jurisprudência, esta proposta pode ser vista também dentro da teoria da comunicação. Neste caso específico, trata-se das identidades culturais, um dos conceitos que surgiu dentro dos estudos culturais a partir da década de 1980.

Ele é recente e muito debatido, portanto é o que pode se chamar de teoria em construção. No entanto, alguns autores já têm uma longa trajetória nessa discussão. É o caso de Stuart Hall, representante da escola dos estudos culturais britânicos. Hall pensou na questão identitária observando o cenário pós-moderno e levantando questões a respeito da crise de identidade existente na contemporaneidade. Ao desenvolver um pensamento sobre as identidades contemporâneas, Hall analisa a trajetória dessas identidades até a forma como se apresentam hoje.

Para o autor há três concepções de identidades nas quais se desenvolveram três tipos de indivíduos ligados diretamente com a realidade sociocultural existente. Assim têm-se o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo era marcado pela “concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e de ação cujo centro consistia num núcleo interior” <sup>11</sup>. Esse sujeito mantinha sua identidade fixa no decorrer de toda a sua vida. Era uma característica que nascia com ele e se desenvolvia, porém não se alterava.

Já o sujeito sociológico era formado na relação com outras pessoas, que passavam para ele os valores e a cultura do mundo que esse habitava. Nele é possível observar a diferença entre uma identidade interior e uma exterior. Ou seja,

---

<sup>11</sup> HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. In: SOVIK, L. (Org.). Da Diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFGM; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 10.

há para o indivíduo um mundo pessoal e um mundo público, sendo a identidade formada a partir de um diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores.

A última concepção é a do sujeito pós-moderno, que apresenta uma identidade cultural fragmentada "(...) formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam"<sup>12</sup>. A principal diferença nesta concepção é que a identidade é algo que se forma histórico-socialmente, não de forma biológica. Sendo assim, o sujeito pode assumir identidades diferentes em momentos diferentes.

Um mesmo sujeito pode ser representado, ou representar-se, como negro, homem, brasileiro, etc. em diferentes contextos, dependendo do grupo no qual está inserido em determinado momento, sem deixar de ser todas essas identidades. Cada pessoa – e, portanto, cada jornalista (ou advogado) é um indivíduo que carrega um grande número de representações. É ao mesmo tempo todas estas identidades e não pode deixar de refleti-las e o jornalismo literário é uma das melhores maneiras de representar esta pluralidade.

#### 4.2 O JORNALISMO LITERÁRIO

Como citado anteriormente, os três textos analisados fazem parte de um período de produção jornalística conhecida como *new journalism*. Este novo jornalismo foi produzido especialmente nos Estados Unidos e especialmente para revistas, datando das décadas de 1960 e 1970. Em um âmbito maior, os textos pertencem ao que se costuma chamar de jornalismo literário – textos baseados em fatos, mas que ao mesmo tempo não deixam de lado o valor estético e a voz autoral.

O gênero nunca chegou a alcançar a popularidade do dito jornalismo objetivo, mesmo quando em seu auge. Sobre este jornalismo objetivo, poderia-se dizer que ele é adequado para tratar de situações de caráter mais efêmero e de menor durabilidade, com melhores critérios no ordenamento de notícia visando a informação imediata – segundo muitos autores de direito, seria o jornalismo que não deve ser protegido pelos direitos autorais. Uma crítica que lhe poder ser feita,

---

<sup>12</sup> HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. In: SOVIK, L. (Org.). Da Diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFGM; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 13.

contudo, é que este mesmo jornalismo baseado na pirâmide invertida – onde os fatos são colocados no texto por ordem de importância na linguagem mais direta possível - possui suas limitações, tanto de pauta quanto de linguagem, colocando-se a favor da informação e perdendo de vista uma exploração de temas e contextos mais elaborados. Como coloca Edvaldo Pereira Lima:

(...) a notícia segue as fórmulas de construção que redundam na simplificação do relato em torno dos seus componentes o que, quem quando, como, onde e por que, distribuídos de três maneiras distintas, conforme se opte pela técnica da pirâmide invertida, da pirâmide normal ou da pirâmide mista. A estruturação da mensagem jornalística nessa fórmula atende melhor à categoria jornalística que acabou conhecida como jornalismo informativo. Seu papel é informar e orientar de maneira rápida, clara, precisa, exata, objetiva. Em virtude disso, essa prática é muitas vezes criticada como superficial, incompleta.<sup>13</sup>

O jornalismo literário, apesar das vantagens que parece oferecer em termos de narrativa, não se estabeleceu no Brasil como o fez nos Estados Unidos, como gênero presente em forma de reportagem nos grandes veículos, ainda que com menor predominância do que o jornalismo objetivo. Martinus Suzuki Jr coloca alguns dos aspectos necessários para que se produza um texto de jornalismo literário, entre eles a que seja publicada em jornal ou revista, embora em alguns lugares (como no Brasil) o livro seja a principal maneira deste gênero sobreviver. Precisa também se ancorar em fatos e em muita apuração por parte do repórter, que depende de entrevistas, investigações e levantamento de dados para fazer seus textos.

Assim se percebe que o jornalismo literário, embora se diferencie do jornalismo diário atual por seu método de produção, tem também sua base construída no princípio do jornalismo centrado na verdade e em fatos, como todo o jornalismo. Como afirma Gay Talese, embora ele seja lido como ficção, deve ser tão fidedigno e factual quanto a melhor das reportagens.

Para Kevin Kerrane e Bem Yagoda, o jornalismo literário trata de um conceito de inovação e da ideia de arte. Ao longo do século XX, o jornalismo se tornou objeto de uma produção massificada, e deste fato resultaram as codificações e limites existentes hoje, como a já citada pirâmide invertida e a hierarquização das informações. Por mais úteis que estes recursos e convenções possam parecer – e

---

<sup>13</sup> LIMA, Edvaldo Pereira. Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Barueri, SP: Manole, 2004. p. 14.

eles em muitas situações são considerados essenciais – eles também podem ser limitadores em muitas circunstâncias, e coloca-los de lado pode ser algo positivo, como no jornalismo literário.

Esta liberdade de linguagem é observada também por Edvaldo Pereira Lima que coloca a reportagem como uma possibilidade de distanciamento do jornalismo objetivo e uma aproximação da linguagem do jornalismo literário. A reportagem e a grande-reportagem dariam uma maior liberdade ao repórter de contextualizar os fenômenos que presencia.

Não é à toa que grandes escritores de ficção foram também grandes repórteres do jornalismo literário. Não só o jornalismo sempre esteve ligado à literatura, mas também aos seus autores. No âmbito internacional, nomes conhecidos da literatura de ficção com Daniel Defoe, Charles Dickens e Jack London também foram ativos na imprensa da época. No Brasil, Euclides da Cunha, escreveu sua história sobre a guerra de Canudos para que fosse publicada no jornal O Estado de S. Paulo antes que se tornasse um dos livros mais importantes da literatura brasileira.

#### 4.3 A NARRATIVA NO JORNALISMO LITERÁRIO

Para que possa ser feita uma análise de textos do jornalismo literário, é preciso que se identifiquem quais elementos narrativos o definem, pois embora recursos da linguagem possam ser utilizados em um texto, eles não constituem necessariamente uma narrativa. Como coloca Casatti: “você vai ter que procurar bastante para encontrar uma narrativa no jornalismo praticado atualmente no Brasil. O que lemos hoje, na maior parte dos casos, são matérias expositivas, idéias justapostas, acontecimentos e discursos em um esquema bastante tradicional de construção”.<sup>14</sup>

A escrita jornalística utiliza-se da narração para traduzir ao leitor a situação, intensidade e ambiente em que a história relatada acontece. Para isso, o jornalismo

---

<sup>14</sup> CASATTI, Denise. Narrar para diversificar. Texto Vivo. Disponível em: [www.textovivo.com.br](http://www.textovivo.com.br). Acessado em: 20 mar. 2009.

cotidiano – e o literário – faz uso das funções de linguagem. No jornalismo diário, contudo, a mais utilizada destas funções é a referencial, o que resulta em um texto ligado ao relato seco, direto. Já o jornalismo literário faz uso das outras funções de linguagem citadas por Edvaldo Pereira Lima: expressiva, conativa, fática, poética e metalinguística. O que se deve ao fato de o jornalismo literário estar mais ligado à narrativa literária do que o jornalismo cotidiano, e necessitar dos recursos de linguagem para não só relatar a história de uma maneira fiel, mas também prender a atenção do leitor por meio do texto.

Um dos métodos de reportagem utilizado pelo jornalismo literário foi o de imersão, em que o jornalista passava a conviver com os personagens e a fazer parte do ambiente que tinha o objetivo de relatar – ainda que por um período breve de tempo. A observação dos fatos, levantamento de dados, maior aprofundamento nas entrevistas e a busca por um jornalismo mais humano, não apenas relatando fatos friamente, caracterizaram o estilo narrativo do jornalismo literário.

Os métodos de narrativa utilizados pelo *new journalism*, na década de 1960, diminuíram ainda mais o espaço existente entre o jornalismo e a literatura devido às técnicas inovadoras que passou a utilizar. Para o leitor dos textos de jornalismo literário durante esta época, a fronteira entre a linguagem jornalística e a literária parecia mais tênue:

Apesar do intercâmbio de influências entre o jornalismo e a literatura, o primeiro sempre foi considerado inferior em termos de domínio da arte de narrar. Mas a exuberância e a sofisticação estilística alcançada pelo *new journalism* americano, tendência que reviveu a tradição do jornalismo praticado com requintes literários, revigorou de sobremaneira a grande reportagem, em especial na forma de livro, fazendo muita gente rever suas críticas. Porque o salto de qualidade foi considerável.<sup>15</sup>

As abordagens narrativas que o novo jornalismo trazia possibilitavam que o narrador tomasse parte na história que estava contando, escolhendo o papel de observador neutro, como no caso de Gay Talese, ou ativo na ação, como é característica de Hunter Thompson. Este espaço que permitia uma maior imaginação permitiu que escritores como Norman Mailer descrevesse a ele próprio em seus textos como mais um personagem, um elemento da história que se desenrolava. Tom Wolfe utilizou do método de fluxo de consciência como meio de

---

15 LIMA, Edvaldo Pereira. O que é livro-reportagem. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 44.

passar ao leitor o que certo personagem de sua história estaria pensando, tendo como base para tal as entrevistas que realizava. Como o próprio Wolfe coloca:

Se se acompanha de perto o progresso do Novo Jornalismo ao longo dos anos 60, vê-se acontecer uma coisa interessante: os jornalistas aprendendo do nada as técnicas do realismo – especialmente do tipo que se encontra em Fielding, Smollet, Balzac, Dickens e Gogol. Por meio de experiência e erro, por 'instinto' mais que pela teoria, os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu 'imediatismo', sua 'realidade concreta', seu 'envolvimento pessoal', sua qualidade 'absorvente' ou 'fascinante'.<sup>16</sup>

Em seu livro sobre o jornalismo literário, Tom Wolfe, que foi um de seus expoentes, coloca alguns pontos que deveriam ser levados em consideração ao construir narrativas de jornalismo literário. Quatro recursos são citados por ele, o primeiro sendo relacionado à construção das cenas, procurando recorrer o mínimo à narrativa histórica. O uso de diálogos, o que também caracterizou o novo jornalismo, tornava a história mais realista, além de envolver o leitor no texto e constituir um recurso para estabelecer um personagem e suas principais características. Como coloca Lima, eles “são empregados de modo bastante solto, envolvente, para dar ritmo ao texto. Procura-se usa-los do modo mais natural possível – isto é, o mais fidedigno que se pode em relação a como de fato ocorreram (...)”.<sup>17</sup>

Outro dos recursos citados por Wolfe é o ponto de vista da terceira pessoa, que já foi mencionado. Pode-se, contudo, ressaltar a importância do repórter no relato da história, o que não acontece em tão grande escala no jornalismo cotidiano. Kevin Kerrane e Bem Yagoda em seu livro *The Art Of Fact*, colocam como a presença do repórter enquanto elemento da narrativa pode ser benéfico para o jornalismo, e um trunfo do jornalismo literário, uma vez que a objetividade e imparcialidade são, como já foi colocado, inatingíveis.

Uma vez que o jornalista passa a se expor aos leitores, mostrando seu método de pensamento ou seus preconceitos, por exemplo, ele fornece algo ao público mais próxima da sua experiência real e permite ao leitor chegar às suas próprias conclusões. O problema existe, contudo, na possibilidade de que o jornalista esqueça que não é ele o tema de suas reportagens, mas apenas um canal

---

<sup>16</sup> WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 53.

<sup>17</sup> LIMA, Edvaldo Pereira. *O que é livro-reportagem*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 50

que leva aqueles fatos para outras pessoas.. Para finalizar este ponto, os autores colocam que “*the narrative presence has unquestionably given to journalism more than it has taken away*”.<sup>18</sup> Para exemplificar e ilustrar as possibilidades de métodos narrativos, pode-se acrescentar a passagem escrita por Sérgio Vilas Boas sobre a sua importância:

O narrador-testemunha é personagem secundário da reportagem. Apenas testemunha os fatos. O ângulo de visão é limitado porque o narrador-testemunha utiliza informações que colhe e aquilo que viu ou ouviu. (...) já a reportagem narrada por um narrador-protagonista está limitada às percepções, pensamentos e sentimentos deste narrador. Este tipo de narrativa ocorre nos textos de longos depoimentos. É como se o texto tivesse sido escrito pelo(s) entrevistado(s). O papel do jornalista fica restrito à tarefa de ouvir, transcrever e editar. Ou então, o narrador-protagonista pode ser o próprio repórter (centro do acontecimento).(...) Já o narrador-onisciente conhece os acontecimentos e até os pensamentos dos demais envolvidos na reportagem. Este tipo de ‘foco narrativo’ talvez seja o que mais aproxime a reportagem jornalística da narrativa literária. O narrador onisciente pode permanecer neutro em relação aos fatos ou pode se intrometer. (...) Não se trata de um tipo comum de jornalismo, ao contrário da narrativa pretensamente ‘neutra’.<sup>19</sup>

Por fim, o quarto recurso mencionado por Wolfe – e considerado o menos entendido, na visão do autor – era o registro de hábitos, costumes, a maneira de comer, de viajar, se comportar, andar e inúmeros outros atos que simbolizam uma pessoa e sua maneira de ser. Detalhes que não chamariam a atenção de um repórter de matérias de cotidiano, mas que fazem diferença quando se está escrevendo um texto de jornalismo literário, que necessita de informações mais profundas sobre os personagens que analisa e como eles vivem, além de servirem como meio de ambientar o leitor.

---

<sup>18</sup> Em tradução livre: A presença narrativa, sem dúvida, contribuiu mais do que prejudicou o jornalismo. KERRANE, Kevin; YAGODA, Ben. *The Art Of Fact: a historical anthology of literary journalism*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1998.

<sup>19</sup> VILAS BOAS, Sérgio. *O Estilo Magazine: o texto em revista*. São Paulo: Summus, 1996. p. 52-3.

#### 4.4 O NEW JOURNALISM

O *new journalism*, embora seja considerado por vezes sinônimo de jornalismo literário, é identificado com a produção das décadas de 1960 e 1970. Tom Wolfe, um dos representantes do gênero fala sobre seu surgimento e acrescenta que não se tratava de “nenhum ‘movimento’”. Não havia manifestos, clubes, salões, nenhuma panelinha; nem mesmo um bar onde se reunissem os fiéis, visto que não era nenhuma fé, nenhum credo”.<sup>20</sup> O termo *new journalism* neste trabalho se refere à produção de jornalismo literário dentro deste período, em que muitas inovações e uma produção intensa de textos foi percebida.

##### 4.4.1 Contexto Histórico

Os Estados Unidos, quando do surgimento do *new journalism*, passava por um período de grandes transformações em sua sociedade, o que se refletia tanto na cultura quanto no comportamento. Embora tenha seu marco inicial com o livro *Hiroshima*, de John Hersey, lançado em 1946, foi nos anos 1960 que o *new journalism* alcançou seu auge. Era o período da contracultura e o novo jornalismo inseriu-se no contexto, na realidade em que se encontrava, e assim trouxe para o jornalismo não só a objetividade característica, mas também a subjetividade dos autores.

Os anos 60 foram uma das décadas mais excepcionais da história americana em termos de costume e moral. Os costumes e a moral foram a história dos anos 60. (...) Todo esse lado da vida americana que aflorou com a ascensão americana do pós guerra enfim destampou tudo – os romancistas viraram as costas para tudo isso, desistiram disso por descuido. E restou uma enorme falha nas letras americanas, uma falha

---

<sup>20</sup> WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.40.

grande o suficiente para permitir o surgimento de um desengonçado caminhão-reboque Reo como o Novo Jornalismo.<sup>21</sup>

Wolfe ressalta também as inovações estilísticas que eram um reflexo de mudanças profundas na sociedade – onde tudo parecia estar mudando constantemente. Algumas dessas novidades eram a narração cena-a-cena, o diálogo dramático, os diferentes pontos de vista. Todos, de sua maneira, uma resposta ao que acontecia no mundo em transição da época, com os protestos anti-guerra que seriam abordados por Norman Mailer, os movimentos civis, assassinatos e todo um contexto de contracultura, que não podiam mais ser limitados aos relatos jornalísticos factuais, mas que necessitavam de uma maior contextualização.

#### 4.4.2 O novo jornalismo

Em 31 de agosto de 1946, a revista *The New Yorker*, ícone do jornalismo literário, destinou uma edição inteira para o texto Hiroshima, de John Hersey. O impacto do trabalho foi intenso, com as trezentas mil cópias se esgotando em poucas horas. Em Hiroshima, Hersey contava a história de seis sobreviventes da bomba atômica que havia praticamente destruído a cidade japonesa. Ao intercalar a narrativa destes sobreviventes em torno de um ano após o fato, Hersey – que evitou ao máximo a subjetividade ao longo de sua narrativa – não só levou aos americanos uma visão nova sobre um fato já tão discutido, mas também deu início ao que viria ser chamado de *new journalism* – o novo jornalismo:

É portanto na obra de Hersey, Hiroshima, Segundo Yagoda e Kerrane, que as inovações que criaram as estruturas contemporâneas de uma tal modalidade aparecem. E as marcas que seriam determinantes no conjunto de obras do *literary journalism* estariam na característica vital de a obra do norte-americano ser 'factualmente autêntica e absolutamente digna de

---

<sup>21</sup> WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.50-1.

confiança', além de 'reconstruir cenas e explorar o pensamento e emoções' das personagens 'de maneira novelística'.<sup>22</sup>

O gênero inaugurado por Hersey demoraria ainda duas décadas para ser ampliado, e foi com Truman Capote, mais um escritor de ficção que decidiu se aventurar pelo jornalismo que ele seria ampliado. Capote iniciou seu trabalho em 1959, após ler uma pequena nota em um jornal que tratava do brutal assassinato de uma família no estado do Kansas. O escritor decidiu investigar a fundo a história, de pesquisas na pequena cidade das vítimas até a captura dos assassinos pela polícia e suas execuções – baseando seu texto em observações e entrevistas com os envolvidos, inclusive os assassinos, em um processo que duraria até setembro de 1965, quando a primeira parte (de quatro, no total) é publicada na revista *The New Yorker* de *A Sangue Frio*. Lançado como livro no ano seguinte, o romance sem ficção, como Capote classificou sua obra, alcançou sucesso imediato.

Foi uma sensação – e um baque terrível para todos os que esperavam que o maldito Novo Jornalismo ou Parajornalismo se esgotasse como uma moda. Afinal, ali estava não um jornalista obscuro, nem algum escritor *freelance*, mas um romancista de longa data...cuja carreira estava meio parada... e, de repente, de um só golpe, com aquela virada para a maldita forma de jornalismo, não só ressuscitava sua reputação, mas a elevava mais alto que nunca antes....<sup>23</sup>

A partir do lançamento de *A Sangue Frio*, o *new journalism* apenas cresceria, não só na publicação de livros-reportagem como ele, mas também em perfis, artigos etc. Wolfe daria um próximo passo ao introduzir o fluxo do pensamento em seus textos, tendo como base entrevistas com seus personagens, procurando assim levar ao público a sensação de como seria fazer parte do evento contado. Norman Mailer, outro escritor que passou a dedicar-se ao jornalismo literário introduziu, em seu livro *Os Exércitos da Noite*, a técnica de observação participante e de narração em terceira pessoa tendo o próprio autor como um dos personagens da ação. Hunter Thompson levaria este recurso ao extremo ao tornar a presença do repórter fundamental para o texto, como, por exemplo, ao escrever sobre os 18 meses que passou entre os motoqueiros do *Hell's Angels*.

---

<sup>22</sup> FERREIRA, Carlos Antonio Rogé Jr. *Literatura e Jornalismo, Práticas Políticas*. São Paulo: Edusp, 2004. p. 283.

<sup>23</sup> WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 45.

Outros escritores da época, como Gay Talese e Joseph Mitchell, embora não tenham inovado a linguagem ou levado as possibilidades abertas com o *new journalism* aos limites, trouxeram em seus temas um reflexo da liberdade deste novo gênero. Talese e Mitchell se dedicaram aos anônimos, às pessoas cujas histórias, embora interessantes, não eram ‘notícia’ – aquela tão almejada pelo jornalismo objetivo. Ao achar algo de interesse em um mendigo, como no caso de O Segredo de Joe Gould, de Mitchell, ou em trabalhadores construindo uma ponte, no caso de Talese, estes autores também inovaram, à sua maneira.

#### 4.4.3 Consequências

A liberdade narrativa proporcionada pelo novo jornalismo não veio sem suas conseqüências. Fruto da contracultura e rebeldia dos anos 60, caracterizou-se por colocar a voz autoral, a subjetividade e diversos outros recursos dentro do jornalismo, acompanhando a revolução cultural americana. A observação participante, por exemplo, chegou ao seu ápice e, segundo Tom Wolfe, chegou a um nível que até então havia sido visto apenas na literatura de ficção; dado seu processo de captação de informações.

A questão é que as técnicas do novo jornalismo passaram a ser questionadas tanto pelo público quanto pelos próprios jornalistas, que não aceitavam o fato de que a precisão e a narrativa do novo jornalismo pudessem ser tão precisas sem recorrer à ficção. Em parte, o *new journalism* teria seu fim devido a essas próprias inovações que criara. Se, durante um período elas o alimentaram e garantiram sua expansão, os fatores de credibilidade também entraram em questão. Por outro lado, viu-se que o novo jornalismo foi um reflexo de seu período e contexto.

Gay Talese colocaria, após o período de auge do novo jornalismo que se encontrava “na contingência de admitir, com tristeza, que aquelas notáveis matérias do passado (apuradas à exaustão, organizadas de maneira criativa, distintas pelo aspecto criativo e pelo estilo) agora estão cada vez mais raras”. O fato se dava, segundo Talese, tanto por conseqüência dos editores de revistas, que relutavam em

arcar com os custos que a produção de matérias como as do *new journalism* geravam, quanto por consequência de uma nova geração de repórteres que, utilizando recursos modernos como o gravador procuravam economizar tempo e energia e, portanto, não investiam na observação e participação dos repórteres que os precederam.

#### 4.6 A LIBERDADE NARRATIVA COMO AMEAÇA À CREDIBILIDADE

Por tomar maiores liberdades estilísticas em sua forma narrativa, o jornalismo literário pode tratar de seus temas de uma maneira que os torna muito semelhante às obras de ficção. Contudo, por se tratar de jornalismo, o compromisso com os fatos e a verdade permanece tão forte quanto em qualquer outra linguagem jornalística. A preocupação da veracidade nos textos narrativos acontece, pois o autor recebe maior liberdade para trabalhar as informações de maneira atrativa, maior aprofundamento em um tema – o que implica em contatos mais longos e detalhados sobre os personagens e contextos retratados – e todas estas liberdades estilísticas tornam os fatos frios mais difíceis de apurar.

Em um artigo intitulado “*The Line Between Fact and Fiction*”<sup>24</sup>, que trata exatamente desta questão do que separa fato e ficção, Roy Peter Clark coloca:

*The post-modernist might think all this irrelevant, arguing that there are no facts, only points of view, only "takes" on reality, influenced by our personal histories, our cultures, our race and gender, our social class. The best journalists can do in such a world is to offer multiple frames through which events and issues can be seen. Report the truth? they ask. Whose truth? (...) In a culture of media bravado, there is plenty of room for a little strategic humility. This virtue teaches us that Truth -- with a capital T -- is unattainable, that even though you can never get it, that with hard work you can get at it -- you can gain on it.*<sup>25</sup>

<sup>24</sup> A Linha Entre Fato E Ficção

<sup>25</sup> Em tradução livre: Os pós-modernistas podem considerar isto tudo irrelevante, argumentando que não existem fatos, apenas pontos de vista, apenas percepções da realidade influenciadas por nossa história pessoal, cultura, raça, gênero ou classe social. O melhor que os jornalistas podem fazer em tal mundo é oferecer diversas perspectivas pelas quais estes assuntos podem ser vistos. Reportar a verdade? - eles perguntam. Qual verdade? (...) Em uma cultura de mídia, existe bastante espaço para uma humildade estratégica. Esta virtude nos ensina que a Verdade – com V maiúsculo – é tão inatingível que não podemos tê-la, que com árduo trabalho

A complexidade do jornalismo, em particular do jornalismo literário, pode acabar gerando casos como o de Janet Cooke, Stephen Glass e Jayson Blair – todos jornalistas norte-americanos acusados de inventarem reportagens e matérias para veículos de comunicação dos Estados Unidos. Por falta de apuração, suas histórias foram desmascaradas após serem publicadas, trazendo à tona também o processo editorial dos meios de comunicação atuais.

Janet Cooke, que escrevia para o *Washington Post*, chegou a receber um prêmio *Pulitzer* por uma matéria escrita sobre um menino de oito anos viciado em heroína. Dois dias após receber o prêmio, em 1981, Cooke teve sua fraude descoberta – o menino não existia, sendo uma composição de diversos menores de idade que ela havia entrevistado – e o prêmio foi devolvido pela jornalista. O caso levanta uma questão importante, que trata sobre a composição de diversos personagens reais em apenas um, técnica utilizada para tornar a história mais interessante, simples ou apenas por recursos literários. Roy Peter Clark é claro em seu artigo a afirmar que a composição de personagens se trata de fraude.

Outros dois casos mais recentes a chamarem atenção no jornalismo norte-americano foram os casos de Stephen Glass e Jayson Blair, que escreviam para a revista *The New Republic* e o jornal *The New York Times*, respectivamente. No caso de Glass, descoberto em 1998, vários de seus textos foram forjados completamente, inclusive anotações de entrevistas, números de telefone, cartas trocadas com as supostas fontes – e muito do trabalho de Glass se enquadrava no perfil do jornalismo literário, procurando aprofundamento, imersão no tema e trabalho com personagens. Já Jayson Blair, em 2003, forjou fatos em um artigo de capa do respeitado jornal nova-iorquino. Uma apuração de matérias anteriores levantou mais 36 erros em 73 artigos publicados, criando uma crise interna no jornal, e abalando não só sua reputação, mas gerando uma maior reflexão sobre o compromisso com a verdade exigido pelo jornalismo.

A subjetividade é inevitável na produção jornalística, e ainda mais no jornalismo literário. Como regra principal, Clark coloca a importância de “não mentir,

---

podemos chegar até ela - e podemos ganhar com isso. CLARK, Roy Peter . The line between fact and fiction. Creative Fiction. Disponível em: [http://www.creativenonfiction.org/thejournal/articles/issue%2016/16clark\\_theline.htm](http://www.creativenonfiction.org/thejournal/articles/issue%2016/16clark_theline.htm). Acessado em: 26 mar. 2009.

e não acrescentar”, pois embora a subtração de um fato altere o conteúdo de um texto, este ainda pode ser considerado jornalismo, enquanto o acréscimo de um detalhe que nunca aconteceu imediatamente transforma o fato em ficção. Não se pode também deixar que aconteça a distorção, que pode ser causado mesmo sem que o repórter acrescente detalhes falsos à sua história. Uma maneira de causar a distorção é por meio da omissão. Embora não se espera que um jornalista utilize em um texto todas as informações que foram levantadas, ele deve levar em conta que algumas informações, caso não sejam mencionadas, podem manipular o contexto, a perspectiva e a qualidade do texto.

John Hersey, autor do livro-reportagem Hiroshima, coloca que deve existir um linha que separa a ficção da não-ficção, e que na licença de cada jornalista deveria estar escrito: “nada disto foi inventado”. Carlos Rogé Ferreira trata da questão da imparcialidade ao comentar que muitos pesquisadores procuram uma verdade final, capaz de ser encontrada em seu estado de pureza e sem a interferência de agentes que venham altera-la – ainda que esta tarefa de encontrar a verdade única seja trabalhosa.

No entanto, se trata apenas de ilusão a idéia de que, ao observar e reportar um fato o jornalista esteja trabalhando com esta verdade pura. Diversas variáveis devem ser levadas em consideração quando se analisa um texto, seja ele jornalístico ou não, como a “memória, o posicionamento social, emocional, político, intelectual que (re)constrói não apenas a memória de um acontecimento, mas a própria observação e entendimento do mesmo”<sup>26</sup>. O que é apresentado pelos repórteres seria, portanto, apenas uma representação do real face à subjetividade humana.

#### 4.5 PRODUÇÃO ATUAL

O jornalismo literário atualmente ainda deve muito às inovações do *new journalism*, e utiliza muitas de suas técnicas, aproveitando todo o possível das

---

<sup>26</sup> FERREIRA, Carlos Antonio Rogé Jr. *Literatura e Jornalismo, Práticas Políticas*. São Paulo: Edusp, 2004. p. 281.

experiências anteriores, embora ele não seja realizado da mesma maneira utilizada durante as décadas em que escritores como Gay Talese e Truman Capote estavam no auge de sua produção. Nos veículos de comunicação impressos norte-americanos, em especial as revistas, ainda se encontram reportagens no estilo – além de livros-reportagem – embora elas nunca tenham chegado próximas em quantidade à produção do jornalismo objetivo. A questão do compromisso com a verdade é, ainda, uma discussão que engloba todas as áreas do jornalismo, e não apenas a sua vertente literária.

#### 4.6 PANORAMA NACIONAL

As primeiras experiências brasileiras efetivas com o jornalismo literário se deram ao mesmo tempo em que, nos Estados Unidos, o *new journalism* começava a se destacar como uma nova possibilidade de narrativa. Parte da razão para a maior produção de grandes-reportagens vem da divisão, dentro dos jornais, dos repórteres que se dedicavam a cobrir o dia-a-dia e dos repórteres que produziam as chamadas *features*. No primeiro caso, tratando das matérias factuais, conhecidas como matérias quentes, havia uma disputa entre os veículos para darem as notícias em primeira mão – e era esta a principal atividade nos jornais. Já com as *features*, ou matérias frias, os repórteres procuravam não as novidades, mas novos ângulos e assuntos ainda não abordados através da pesquisa e por meio das reportagens. A pressão para estas matérias era menor, e por isso seus repórteres desfrutavam de maior liberdade tanto na hora de selecionar as pautas como na hora de escrever.

O novo jornalismo americano foi uma influência em dois veículos em especial, ambos lançados nos anos de 1966 – ano de grande produção no *new journalism* norte-americano, com sua postura e estética inovadora. Estes dois veículos são a revista *Realidade*, considerada a grande escola da reportagem moderna e o *Jornal da Tarde*.

A revista *Realidade* procurava sair de temas e pautas do cotidiano para ir além, buscando temas de maior permanência. Ela não chegou a atingir o grau de experimentação do novo jornalismo, mas para o Brasil representou a maior

ruptura com os textos normalmente vinculados em jornais e revistas. Já o *Jornal da Tarde* foi criado de maneira a colocar a cidade de São Paulo como centro de suas reportagens e se caracteriza por dois avanços que proporciona, na qualidade de sua linguagem plástica e nas inovações e criatividade de seu texto que buscava um aprofundamento em suas pautas. Sua qualidade vai oscilar durante a década de 1980, mas no geral, continuará proporcionando um jornalismo literário – por meio das grandes reportagens – de qualidade.

Durante algum tempo não existiram no país veículos como a revista *Realidade* ou o *Jornal da Tarde* com o mesmo espaço para as reportagens e liberdade para os repórteres. A maior liberdade de narrativa e abordagem se encontra hoje não dentro da corrente do jornalismo literário, mas sim mais especificamente com o jornalismo cultural, mas o jornalismo literário voltou graças a empreendimentos como a revista *Piauí*, que em 2009 completou três anos. Outra maneira de se manter vivo foi com o lançamento de livros, tanto por jornalistas nacionais – em sua grande maioria rostos conhecidos da televisão – como pelo lançamento de clássicos através de coleções especializadas em editoras.

## 5. ANÁLISES DE CONTEÚDO

As Análises de Conteúdo desenvolvidas objetivaram verificar características de outros produtos que tem relação com os propostos neste projeto, seja ela histórica ou mercadológica. Este tipo de análise tem por objetivo principal positivar e categorizar de forma metódica uma base de dados a partir de textos. Ela é capaz de reduzir a complexidade do material por meio de sua classificação e breve descrição de suas principais características. Assim, é possível identificar as qualidades de um texto e deduzir tendências utilizando este método, procurando traçar um perfil ou compará-los para identificar um contexto.

Esta metodologia parece ser a forma mais adequada de se analisar um material tão subjetivo quanto o proposto neste projeto e ao mesmo tempo alcançar resultados verificáveis, pois a análise de conteúdo nos permite fazer conjunturas sobre fontes incertas com bases em suas fontes clássicas – textos escritos e já utilizados para algum propósito.

A análise de conteúdo é apenas um método de análise de texto desenvolvido dentro das ciências sociais empíricas. Embora a maior parte das análises clássicas de conteúdo culminem em descrições numéricas de algumas características do corpus do texto, considerável atenção está sendo dada aos 'tipos', 'qualidades', e 'distinções' no texto, antes que qualquer quantificação seja feita. Deste modo, a análise de texto faz uma ponte entre um formalismo estatístico e a análise qualitativa dos materiais. No divisor quantidade/qualidade das ciências sociais, a análise de conteúdo é uma técnica híbrida que pode mediar esta improdutiva discussão sobre virtudes e métodos. (...) Ela traça um meio caminho entre a leitura singular verídica e o 'vale tudo', e é, em última análise, uma categoria de procedimentos explícitos de análise textual para fins de pesquisa social.<sup>27</sup>

Para a aplicação da AC deve-se partir de uma análise empírica, transcendente às noções normais de conteúdo e a partir de uma metodologia própria definida pelo pesquisador que lhe permita uma independência nos resultados. Embora este último fator dê maior liberdade ao pesquisador do que outros possíveis

---

<sup>27</sup> BAUER; Martin. *Análise de conteúdo clássica: uma revisão*. In: BAUER, Martin; GASKEL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 190-1.

métodos de análise, não é necessariamente prejudicial ao resultado final do trabalho desde que a metodologia esteja baseada em questões fundamentadas.

Este método pode se apresentar em duas dimensões, a sintática e a semântica, sendo esta última a utilizada nas análises deste projeto, uma vez que “os procedimentos semânticos dirigem seu foco para a relação entre os sinais e seu sentido normal – sentidos denotativos e conotativos em um texto. A semântica tem a ver com ‘o que é dito em um texto?’”<sup>28</sup> Bauer coloca como ponto fundamental de uma análise de conteúdo a criação de um referencial de codificação, que consiste em criar um conjunto de questões que, de modo sistemático, traz ao pesquisador um conjunto de questões (códigos) para que através dela o codificador trate os materiais e consiga as respostas dentro de um conjunto de alternativas predefinidos.

A análise de conteúdo apenas interpreta dentro deste referencial estabelecido por quem vai fazer a análise. Leve-se em consideração que, neste caso em particular, o enfoque da análise se encontra sobre o texto, e não o público. As questões pertencentes ao referencial de codificação criado serão aplicadas ao texto como meio de expressão, tendo em mente que o resultado, como qualquer análise de conteúdo, embora possua base teórica, é resultado de uma interpretação.

O objetivo desta análise de conteúdo foi verificar como diferentes autores, que escreveram textos emblemáticos do jornalismo literário nas revistas Rolling Stone, Esquire e The New Yorker, usaram os recursos de linguagem e a liberdade estilística que dispunham. Para isso, dentro dos quesitos de análise, como parte do referencial de codificação, pretende-se comparar os pontos seguintes: valor de notícia do tema, semelhanças e diferenças entre as duas linguagens (como o uso de metáforas e descrições) e hierarquização das informações no texto e abordagem do autor. O foco desta análise será dado nas representações lingüísticas.

A amostragem será composta de três textos sobre diferentes variantes dessa corrente. Optou-se por uma análise qualitativa, e não quantitativa, para que se obtivesse uma maior profundidade no resultado e na própria pesquisa, seguindo regras que tratam da homogeneidade e da pertinência. A primeira coloca que os documentos selecionados devem ser da mesma natureza e gênero, enquanto a segunda reforça a sua pertinência em relação à pesquisa e aos objetivos finais, de

---

<sup>28</sup> BAUER; Martin. *Análise de conteúdo clássica: uma revisão*. In: BAUER, Martin; GASKEL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 193.

modo a garantir sua relevância. A definição de amostragem, segundo Bauer, pode ser feita a partir de uma amostra aleatória, levando-se em conta a representatividade dos textos dentro do jornalismo literário. A amostragem estatística é uma maneira racional de estudar um pequeno número de textos e ao mesmo tempo poder tirar conclusões, sendo melhor do que uma grande amostra de textos selecionada ao acaso.

Foram selecionados, portanto, três textos, cada um se encaixando em uma categoria pertencente ao jornalismo literário: gonzo, perfil e livro-reportagem. Os autores foram escolhidos de maneira aleatória, tendo como delimitação a necessidade de que estes fossem reconhecidos no gênero em que trabalhavam. Chegou-se aos nomes de Hunter Thompson, com o texto *The Kentucky Derby Is Decadent And Depraved*, Gay Talese, com o perfil Frank Sinatra Está Resfriado e Truman Capote, com A Sangue Frio. Os três textos tiveram sua publicação inicial em revistas que historicamente abriram espaço para o tipo de narrativa estudado.

Thompson contribuiu com diversos textos para a revista Rolling Stone e, embora o texto aqui analisado tenha sido publicado na revista Scanlan's Monthly, foi através da revista Rolling Stone – fundada em 1967 na Califórnia que ele se tornou um nome conhecido do público, mesmo depois de se desligar da publicação. Já Talese e Capote publicaram seus textos e ficaram conhecidos por meio das revistas Esquire e The New Yorker, respectivamente.

### 5.1 GAY TALESE – FRANK SINATRA ESTÁ RESFRIADO

O texto Frank Sinatra está resfriado, de Gay Talese, constitui um perfil do cantor americano, e foi publicado pela primeira vez em uma matéria da revista *Esquire*, em abril de 1966. Longo texto para padrões jornalísticos, contava com 55 páginas, algo que hoje em dia é praticamente inexistente nos veículos de comunicação. Para escrever, Talese passou dois meses, tanto na companhia de Sinatra quanto escrevendo o produto final – sem nunca entrevistá-lo pessoalmente – e gastou cerca de cinco mil dólares, na época uma quantia grande de dinheiro para uma revista investir em uma única história.

Trata-se de um perfil, estilo de texto pelo qual Talese ficou conhecido, tanto com personalidades como Sinatra, Joe Louis e Peter O'Toole quanto de anônimos como os trabalhadores que construíram a ponte do Brooklyn. O estilo de narrativa do perfil “nunca esquece que aquele criador está em destaque pelo que fez ou pela reputação que ganhou fazendo o que fez. É intimista, sem ser invasivo; e interpretativo, sem ser analítico”.<sup>29</sup> Ao escrever sobre o livro-reportagem-perfil Lima coloca que tal texto procurar colocar em evidência o lado humano de uma personalidade pública ou personagem anônima que por algum motivo torna-se de interesse.

Independente da matéria que realizava, Talese era conhecido como um “repórter de rua”, que não se limitava a esperar nas redações de revistas, mas saía para procurar suas pautas pela cidade, procurando fatos e curiosidades que faziam parte do cotidiano, mas que muitas vezes não eram percebidos pelas pessoas. O repórter começou a carreira no jornal *New York Times*, onde, embora trabalhasse na redação, não chegou a publicar.

Filho de um alfaiate italiano, Gay Talese, nascido em 1932, se diferenciava dos outros repórteres por observar os pequenos detalhes de uma cidade sempre em movimento. Começou a carreira de repórter ainda no colégio, escrevendo sobre beisebol, na esperança de que com esse trabalho fosse beneficiado pelo treinador com mais tempo de jogo. Mas não foi contando a história dos anônimos, contudo, que escreveu o que a *Esquire* considerou como o melhor texto publicado em suas páginas na comemoração de suas sete décadas, e o que mais o aproximou de uma linguagem com refinamento literário:

A extensa reportagem que a *Esquire* publicou (e, em 2003, republicou, como encarte, por considera-la a melhor da revista em seus setenta anos de vida) é primorosa ilustração do que deve ser um perfil jornalístico: um esforço para desvendar o personagem de todos os ângulos, sob diferentes luzes. O que muitas vezes se serve ao leitor sob esse rótulo não passa de uma entrevista em que o repórter meramente põe em texto corrido o que eram perguntas e respostas, sem o cuidado de iluminar o personagem por meio de depoimentos de outras pessoas.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 84.

<sup>30</sup> WERNECK, Humberto. *A arte de sujar os sapatos*. In: TALESE, Gay. Fama e anonimato. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 532.

Na década de 1990 ainda iria escrever sobre sua experiência ao fazer a reportagem, com um texto chamado *Como não entrevistar Frank Sinatra*, onde contava dos bastidores de seu texto. A entrevista, que em no momento da partida do repórter de Nova Iorque para Los Angeles parecia acertada, foi cancelada devido ao resfriado de Sinatra. Isto não impediu, contudo, que Talese permanecesse na cidade, acompanhando a rotina do cantor e, principalmente, conversando com tantas pessoas quanto fosse possível ligadas a ele:

Pelo resto da semana, depois de informar Harold Hayes, o editor da *Esquire* sobre a situação, procurei entrevistar alguns atores e músicos, executivos de estúdios e produtores musicais, donos de restaurantes e mulheres que, de um modo ou de outro, tinham mantido contato com Sinatra ao longo dos anos. Consegui tirar alguma coisa da maioria dessas pessoas: um fiapo de informação aqui, uma pequena nuance ali, pecinhas de um vasto mosaico que, esperava eu, iam dar uma imagem do homem que esteve sob os refletores da fama durante décadas, deixando a sua marca na inconstante indústria do entretenimento e na consciência americana.<sup>31</sup>

A atitude de Talese perante as pessoas sobre as quais escrevia era a de um observador, não confrontando com perguntas muito diretas, mas sim esperando que suas próprias atitudes lhe dessem uma boa idéia de como elas pensavam e agiam. Este estilo de reportagem foi aprimorado através da experiência com Sinatra:

Eu procuro seguir os objetos de minha reportagem de forma discreta, observando-os em situações reveladoras, atentando para suas reações e para as reações dos outros diante deles. Tento apreender a cena em sua inteireza, o diálogo e o clima, a tenso, o drama, o conflito, e então em geral escrevo do ponto de vista da pessoa retratada, às vezes revelando o que esses indivíduos pensam durante os momentos que descrevo. Esse tipo de insight depende, naturalmente, da cooperação total da pessoa sobre a qual se escreve, mas se o escritor goza de sua confiança, é possível, por meio de entrevistas, fazendo as perguntas certas nas horas certas, aprender e reportar o que se passa na mente de outras pessoas. (...) Quando estava pesquisando para traçar o perfil de Frank Sinatra ('Frank Sinatra está resfriado') descobri que a cooperação – ou a falta dela – por parte da pessoa a ser retratada não importa muito, desde que o escritor possa acompanhar seus movimentos, ainda que à distância. Durante o tempo que passei em Los Angeles, Sinatra não se dispôs a cooperar. (...) Foi mais proveitoso observa-lo, ouvir as suas conversas, estudar a reação das pessoas à sua volta do que me sentar e conversar com ele, caso tivesse me concedido a entrevista.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> TALESE, Gay. *Fama e anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 511.

<sup>32</sup> TALESE, Gay. *Fama e anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 10-3

### 5.3 HUNTER THOMPSON – *THE KENTUCKY DERBY IS DECADENT AND DEPRAVED*<sup>33</sup>

Hunter S. Thompson nasceu em 1937 na cidade de Louisville, Kentucky, cenário de um de seus textos que iria inaugurar o jornalismo gonzo: O Kentucky Derby é decadente e depravado. O gonzo trata-se de um estilo de escrita criado e aprimorado por Thompson nos anos 1970 em que o repórter é parte ativa e fundamental da narrativa, tão ou talvez até mais importante que o tema tratado. Para prender a atenção do leitor, o autor gonzo precisava mostrar que a sua visão e suas experiências valiam a penas ser lidas, e Thompson, como seu criador, conseguiu fazer com que a sua participação nos eventos sobre que escrevia fossem tão ou mais interessantes que suas pautas.

Thompson já havia tido as mais diversas experiências de vida quando escreveu o texto sobre o Kentucky Derby; tendo passado pela prisão, exército, a revista *Time*, um jornal porto-riquenho, um tour pelo Caribe e América do Sul e recebido um doutorado em “Divindade” de uma escola religiosa por correspondência de São Francisco. Reproduzindo no jornalismo o que a prosa dos escritores *beats* como Jack Kerouac e William Burroughs havia produzido na literatura, Thompson se tornou não só um repórter, mas também um personagem:

Nunca o ‘eu’ havia ganhado tanta carisma numa reportagem. O estilo gonzo valoriza o meio (a apuração, a busca pela matéria) e dá uma botinada de três dedos na finalidade (a pauta, o assunto/evento que deveria tratar). (...) A coisa do ‘eu’ no jornalismo... pode funcionar, contanto que o ‘eu’ seja interessante. Hunter o foi.<sup>34</sup>

O artigo foi feito sob encomenda para a revista *Scanlan’s Monthly* e publicado em julho de 1970, e tratava sobre a famosa corrida de cavalos, realizada anualmente. Embora seja considerado o primeiro texto de jornalismo gonzo, não era o primeiro de Thompson a se destacar. Em 1965 o autor passou cerca de um ano

---

<sup>33</sup> O Kentucky Derby é decadente e depravado

<sup>34</sup> CLAIREFONT, Edmundo. Macaco 45. Trip. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/141/hunter/home.htm>. Acessado em: 14 mai. 2009.

convivendo com motoqueiros da gangue *Hell's Angels* escrevendo um artigo para o jornal *The Nation*, que mais tarde se transformaria em livro.

A revista *Scanlan's Monthly* duraria pouco menos de um ano, mas a publicação do texto de Hunter Thompson lhe garantiu a notoriedade de ter sido o veículo a publicar uma matéria no estilo gonzo, em que o repórter é seu próprio personagem principal. Durante o Kentucky Derby, Thompson foi acompanhado pelo cartunista inglês Ralph Steadman, com quem ainda realizaria várias parcerias.

Durante sua narrativa, Thompson parece menos preocupado com a cobertura jornalística da corrida do que com o seu próprio divertimento. Com um prazo a cumprir e quase nada que pudesse lhe render uma boa história, é dito que Thompson começou a numerar as páginas de seu caderno de anotações e envia-los para a revista, o que teria resultado no novo estilo que estava criando. A corrida parece ser apenas um detalhe de fundo para a história de Thompson e Steadman durante o evento, falando dos eventos paralelos à corrida e de seu público

### 5.3 TRUMAN CAPOTE – A SANGUE FRIO

Nascido em 1924, Truman Capote já era um escritor conhecido no gênero da ficção quando lançou *A Sangue Frio*, que, segundo ele era não só uma obra-prima, mas também o primeiro romance de não-ficção já publicado. Nascido em Nova Orleans com o nome de Truman Persons – aos onze anos adotou o sobrenome do padastro - o escritor passou parte da infância no Alabama sendo criado por parentes e morando na casa ao lado da também futura escritora Harper Lee, que o ajudaria no processo de pesquisa para *A Sangue Frio* e a quem dedicaria o livro, assim como a William Shawn.

Comecei a escrever aos oito anos – a partir do nada, sem qualquer exemplo que me inspirasse. Jamais tinha conhecido alguém que escrevesse; a bem da verdade, conhecia poucas pessoas que liam. (...) Então, um belo dia, comecei a escrever, sem saber que me acorrentara pelo resto da vida a um amo nobre, mas impiedoso. Deus, quando nos dá um talento, também nos entrega um chicote, a ser usado especialmente na autoflagelação.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 09.

Capote já havia trabalhado e sido despedido da *New Yorker* – embora não com a função de repórter – até ser chamado novamente para, desta vez, contribuir com seus textos. Em 1958 já era escritor de ficção com alguns livros publicados, em especial *Breakfast at Tiffany's*, que logo alcançaria sucesso também no cinema. Diferentemente de Gay Talese, que buscava passar despercebido nas multidões para melhor observar, Capote era extremamente social, circulando na alta sociedade de Nova Iorque e fazendo dela muitas vezes seu tema. Em 1959, já escrevendo para a *New Yorker*, Capote leu uma pequena nota no *New York Times* que falava sobre uma família assassinada no rural estado do Kansas. Decidiu partir até a cidade de Holcomb para investigar, mas, ao contrário de outros repórteres que estariam cobrindo o fato, ele tinha em mente escrever mais do que apenas uma reportagem.

Mas foi só em 1959 que algum instinto misterioso me conduziu para o meu tema – um obscuro caso de homicídio numa região isolada do Kansas –, e foi apenas em 1966 que pude publicar o resultado, *A Sangue Frio*. (...) Muita gente achou que fosse loucura minha passar seis anos vagando pelas planícies do Kansas; outros rejeitaram integralmente meu conceito de 'romance de não-ficção', proclamando que era indigno de um escritor sério.<sup>36</sup>

Capote permaneceu no Kansas analisando o cenário do crime, conhecendo as pessoas da cidade e ganhando sua confiança, o que lhe garantiu informações suficientes para descrever a cidade, o contexto dos crimes e até a vida das vítimas e dos assassinos – todos descritos em detalhes em *A Sangue Frio*. A exatidão de suas descrições e dos diálogos que escreveu foram, depois da publicação do livro, motivo de controvérsia, afinal, se questionava como ele poderia ter descrito tão precisamente aqueles eventos sem ter se utilizado de técnicas de ficção. Capote se defendia ao falar de sua grande capacidade de memorização, treinada e aperfeiçoada, segundo ele, pela técnica de ouvir amigos lendo trechos de livros e depois tentar reproduzi-los.

Embora fosse dedicado à pesquisa do caso, Capote contou também com sorte na escolha do caso sobre o qual escrevia. A chance de que os assassinos nunca fossem encontrados era grande, mas Perry Smith e Richard Hickock foram

---

<sup>36</sup> CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 13.

encontrados e presos, confessando a autoria do crime. Os contatos com as autoridades de Holcomb lhe renderam acesso aos dois assassinos, e Capote pode entrevistá-los em diversas ocasiões, inclusive após a condenação e transferência de ambos para o corredor da morte. Com Perry Smith, em particular, Capote estabeleceu uma relação especial de identificação. Foi escolhido pelos assassinos como uma das três testemunhas a que tinham direito para assistir seu enforcamento, mas não pode assistir o evento. Foi também confidente de ambos, especialmente de Smith, com quem tinha empatia, e esteve com eles na véspera da execução.

Uma das críticas feitas ao autor era sobre sua posição moral de salvar ou não os assassinos. Graças ao acesso e a confiança estabelecida com Smith e Hickock, Capote poderia ter encontrado meios de provar a insanidade dos assassinos ou encontrado maneiras de tirá-los do corredor da morte, mas apenas utilizou a execução dos dois como mais um atrativo de seu livro.

Começado em 1959, o trabalho de Capote terminaria apenas em 1966, com a execução dos assassinos. O longo tempo que se passou para produzir *A Sangue Frio* foi mais um exemplo de como a *New Yorker* trabalhava, dando espaço para seus repórteres. A primeira parte da história foi publicada na revista em setembro de 1965, seguido por outras três edições seqüências com o restante da narrativa. Lançado no início de 1966 como livro, *A Sangue Frio* foi sucesso imediato de público e crítica e comemorado, ao estilo de Capote, em um grande baile para a alta sociedade.

#### 5.4 ANÁLISE DOS TEXTOS

A análise de conteúdo proposta neste trabalho baseia-se em quatro pontos estabelecidos como referencial de codificação, de maneira a analisar nos três textos escolhidos: o valor de notícia do tema, as semelhanças e diferenças entre as linguagens do jornalismo objetivo e jornalismo literário, a hierarquização das informações no texto e as abordagens utilizadas pelos autores.

No primeiro ponto, pode-se colocar em primeiro momento que todos os três textos possuíam valor-notícia, de outra maneira não teriam sido publicados.

No entanto, embora seja inegável que os textos de Talese, Thompson e Capote sejam de interesse, eles não correspondem em valor notícia aos textos de jornalismo objetivo. *Frank Sinatra está resfriado*, ao falar de uma das mais importantes figuras da música americana – o autor mesmo coloca que “um Sinatra resfriado pode, em pequena escala, emitir vibrações que interferem na indústria do entretenimento e mais além, da mesma forma que a súbita doença de um presidente dos Estados Unidos pode abalar a economia do país”<sup>37</sup> – não é necessariamente de interesse imediato para os leitores.

O perfil, embora se aprofunde na história e personalidade do cantor, utiliza apenas de fatos como cenário e contextualização de sua história, usando o fato de Sinatra estar resfriado apenas como ponto de partida. O documentário biográfico não-autorizado feito por uma rede de televisão que preocupa Sinatra durante o texto, por exemplo, poderia servir como gancho ou notícia em uma matéria de jornalismo objetivo, mas já havia passado há semanas quando se publicou este perfil, servindo apenas como mais uma informação – e não precisamente como notícia.

No caso de Thompson, a cobertura do *Kentucky Derby* tem certamente seu interesse como notícia – o que pode ser observado durante a própria narrativa, em que o repórter se refere constantemente ao grande número de jornalistas presentes. Contudo, o texto de Thompson não é primariamente sobre o *Kentucky Derby* – a corrida – mas sim sobre a experiência de Thompson e Ralph Steadman durante o grande evento que constitui o *Kentucky Derby*, com atenção dedicada ao público, e, principalmente, ao próprio Thompson, característica esta do jornalismo gonzo.

Com *A Sangue Frio*, Truman Capote, a partir de uma pequena nota de jornal, acabou explorando um tema que figurou nos jornais durante um bom período, e depois passou a ser tratado nos jornais também a partir do próprio lançamento do livro – que alcançaria sucesso e também geraria controvérsia. A maior parte dos eventos-chave do livro já havia sido noticiada em jornais quando do seu acontecimento. Ao escrever sobre o assunto, Capote trazia como novidade não as informações aproveitadas pelo jornalismo objetivo, como o assassinato de quatro

---

<sup>37</sup> TALESE, Gay. *Fama e anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 258.

membros da família Clutter e a prisão e execução de seus assassinos, mas sim uma narrativa que se aprofundava sobre um assunto que o público em geral já sabia como se desenrolava, embora não com a contextualização e detalhes trazidos por Capote.

Sobre as relações entre a linguagem do jornalismo objetivo e a dos autores do jornalismo literário, pode-se explicar através de exemplos. Enquanto o jornalismo diário estaria limitado em termos de espaço e linguagem, preso ao formato do lead, Gay Talese pôde, em seu texto, fazer uso de metáforas, em uma linguagem mais solta:

Sinatra resfriado é Picasso sem tinta, Ferrari sem combustível – só que pior. Porque um resfriado comum despoja Sinatra de uma jóia que não dá pra por no seguro – a sua voz –, minando as bases de sua confiança, e afeta não apenas seu estado psicológico, mas parece também provocar uma espécie de contaminação psicossomática que alcança dezenas de pessoas que trabalham para ele, bebem com ele, gostam dele, pessoas cujo bem-estar e estabilidade dependem dele.<sup>38</sup>

A mesma liberdade narrativa – usada até mesmo em maior escala – aparece no texto de Thompson, que não se preocupa em se colocar no centro das atenções ou de deixar clara suas opiniões em seus textos:

Well...what the hell? We could always load up on acid and spend the day roaming around the clubhouse grounds with bit sketch pads, laughing hysterically at the natives and swilling mint juleps so the cops wouldn't think we're abnormal. Perhaps even make the act pay; set up an easel with a big sign saying, 'Let a Foreign Artist Paint Your Portrait, \$10 Each. Do It NOW!'.<sup>39</sup>

Já em Truman Capote, não é no uso de metáfora ou na sua participação como personagem que se encontra seu rompimento de linguagem com o jornalismo objetivo. Capote utiliza muitas descrições para contar sua história, tendo como base as observações que realizou durante o longo período que passou no Kansas e com os assassinos quanto a partir de observações de seus entrevistados. O primeiro

<sup>38</sup> TALESE, Gay. *Fama e anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 258.

<sup>39</sup> Em tradução livre: Mas... que diabos?? Nós sempre poderíamos tomar ácido e passar o dia andando pelas redondezas com um caderno de rascunho, rindo histericamente dos nativos e tomando drinks de menta para que os tiras não pensassem que somos anormais. Talvez até mesmo ganhar um pouco com toda a armação, colocando um grande sinal dizendo 'Deixe um artista estrangeiro pintar o seu retrato. 10 dólares cada. Faça o seu AGORA!'

THOMPSON, Hunter. *The Kentucky Derby is decadent and depraved*. Derby Post. Disponível em: [www.derbypost.com/hunter.html](http://www.derbypost.com/hunter.html). Acessado em 13 abr. 2006.

parágrafo de seu texto não parece jornalístico, isto é, não corresponderia a um parágrafo comum que pode ser encontrado em jornais diários:

A cidade de Holcomb fica nas planícies do oeste do Kansas, lá onde cresce o trigo, uma área isolada que mesmo os demais habitantes de Kansas consideram distante. A uns 110 quilômetros da divisa entre o Kansas e o Colorado, a paisagem, com seu céu muito azul e límpido ar do deserto, tem uma aparência que está mais para a do Velho Oeste do que para o de Meio-Oeste. O sotaque local traz as farpas da pronúncia cortante da pradaria, a nasalidade dos caubóis, e os homens, muitos deles, usam calças apertadas, chapéus Stetson e botas de salto com bicos pontudos.<sup>40</sup>

Um dos pontos principais do livro, quando os corpos dos membros da família Clutter são encontrados, é contado pelas palavras de uma das personagens presentes no acontecimento, Susan Kidwell, amiga da filha mais nova dos Clutter, Nancy. O fato, que poderia ter sido o de abertura do livro, acaba sendo tratado apenas na página 90 pois, embora Capote mencione que os assassinatos estavam para acontecer, ele passa a primeira parte de seu livro contextualizando o acontecimentos, descrevendo o local, os personagens e estabelecendo para o público o cenário em que seria realizado o crime. Em um trecho atribuído a Susan Kidwell, o autor escreve:

Atravessamos a sala de jantar, e paramos ao pé da escada. O quarto de Nancy é o primeiro, logo que se sobe. Chamei por ela, e comecei a subir, seguida por Nancy Ewalt. O som de nossos passos foi o que me deixou mais assustada, era tão alto e estava tudo tão quieto. A porta de Nancy estava aberta. As cortinas não tinham sido fechadas, e o quarto estava cheio de sol. Não me lembro de ter gritado".<sup>41</sup>

Quanto à hierarquização das informações no texto, podem identificar momentos-chave em cada narrativa que mostram como as informações foram distribuídas por cada autor. Gay Talese escreve sobre Frank Sinatra colocando-o em vários cenários diferentes, cada um como maneira de mostrar as principais características de Sinatra a partir de suas relações, como a que estabeleceu com o séqüito de homens que sempre o acompanhavam e viam em Sinatra a figura que Talese chama de *Il Padrone*, sua relação com os pais, ex-mulheres e filhos, e de

---

<sup>40</sup> CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 21.

<sup>41</sup> CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.90.

peessoas que com ele trabalhavam, como o diretor de um filme que estava estrelando ou músicos de orquestra em um estúdio.

Não existe um fato crucial do qual o resto do perfil escrito por Talese dependa, o fato de Sinatra estar resfriado serve como fio condutor da narrativa, ponto ao qual Talese volta após descrever a infância de Sinatra ou a comoção por ele causada em um bar de Nova Iorque. Ao retornar para o Frank Sinatra resfriado que o autor observa, Talese dá ao texto uma sensação de seqüência nas atividades de Sinatra, mesmo que Talese utilize quebra na narrativa para estabelecer o passado de seu personagem.

Em um texto de mais de sete mil palavras, Hunter Thompson dedica pouco mais de setenta ao seu tema principal, o ponto-chave que deveria cobrir como repórter. Enquanto boa parte da narrativa trata das aventuras de Thompson no *Kentucky Derby*, a corrida de fato recebe apenas um parágrafo - nenhuma outra menção é feita sobre a corrida em si -, o evento que todos os diversos repórteres foram cobrir, localizado no último quarto do texto:

The race itself was only two minutes long, and even from our super-status seats and using 12-power glasses, there was no way to see what really happened to our horses. Holy Land, Ralph's choice, stumbled and lost his jockey in the final turn. Mine, Silent Screen, had the lead coming into the stretch but faded to fifth at the finish. The winner was a 16-1 shot named Dust Commander.<sup>42</sup>

Capote é o responsável pela mais longa das três narrativas aqui analisadas. Os pontos-chave de seu texto podem ser colocados como os fatos já conhecidos pelo público da época: o assassinato dos Clutter, a prisão dos suspeitos, a revelação dos acontecimentos da noite do assassinato, o julgamento de Smith e Hickock e, por fim, sua execução. Todos foram noticiados nos jornais diários, mas o que Capote traz é a história do que aconteceu entre estes diversos momentos, a partir das declarações de seus entrevistados.

---

<sup>42</sup> Em tradução livre: A corrida em si durou apenas dois minutos, e mesmo dos nossos super-lugares e usando binóculos não havia como ver o que tinha acontecido com nossos cavalos. Holy Land, a escolha de Ralph, tropeçou e perdeu seu jockey na curva final. O meu, Silent Screen, estava na frente na reta final, mas sumiu para quinto na chegada. O vencedor foi um azarão de 16 para 1 chamado Dust Commander.

THOMPSON, Hunter. *The Kentucky Derby is decadent and depraved*. Derby Post. Disponível em: [www.derbypost.com/hunter.html](http://www.derbypost.com/hunter.html). Acessado em 13 abr. 2006.

Pode-se ter uma idéia da distribuição dos pontos-chave no texto de Capote a partir das páginas em que estes ocorrem, de maneira a ver como estão distribuídos pelo texto, sempre fazendo com que o leitor continue a leitura para as informações principais – diferentemente do estilo pirâmide invertida, por exemplo. Pelo ponto de vista de Sue Kidwell, os corpos da família Clutter são encontrados na página 90. Segue-se um relato sobre a reação da cidade de Holcomb para com a o assassinato, bem como a fuga de Perry Smith e Richard Hickock, que serão presos apenas na página 266. As confissões de ambos mostra o que aconteceu na casa dos Clutter a partir do momento em que entraram – pelo ponto de vista de Smith – na página 294, com diálogos reproduzidos entre as vítimas e os criminosos até o início dos assassinatos, na página 305. Por fim, o julgamento tem início na página 336 e as execuções, na página 417.

## 5.5 CONSIDERAÇÕES DA ANÁLISE

O jornalismo literário, embora possua características em comum, varia de maneira muito significativa de autor para autor. No caso dos três textos analisados para este projeto, percebe-se tanto semelhanças quanto diferenças cruciais. Nos três casos – três textos pertencentes ao novo jornalismo – têm-se alguma inovação. Gay Talese traça um perfil de Frank Sinatra sem nunca ter entrevistado o cantor. Quebrando as idéias prévias de que a entrevista direta com seu personagem principal era a única maneira de se conseguir as informações necessárias, Talese usou a entrevista como poderosa ferramenta, mas não com Sinatra – até mesmo porque esse não lhe cedeu uma entrevista –, e sim com dezenas de pessoas que com ele conviviam. Angariando informações a partir das mais diversas fontes, escreveu um perfil até hoje lembrado.

A contribuição de linguagem trazida por Hunter Thompson foi a da criação de um novo gênero no jornalismo literário: o gonzo. Foi Thompson seu criador e principal expoente, embora jornalistas como Lester Bangs também tenham se utilizado do gonzo em seus trabalhos. O gonzo trouxe ao jornalismo a figura do repórter como personagem, da ação. Enquanto Talese e Capote se esforçaram para

que a figura do repórter não fizesse parte da narrativa, autores como Thompson, Mailer e Wolfe utilizam esta oportunidade ao máximo.

Mas a proposta de todos estes autores permanecia, em princípio, a mesma: trazer mais ao leitor do que o simples jornalismo objetivo. Truman Capote, talvez autor do maior texto de jornalismo literário já escrito, o aqui analisado *A Sangue Frio* trouxe sua experiência literária prévia e já possuía o objetivo de aplicar suas ferramentas ao jornalismo. Foi seu livro, a partir de seu sucesso, que abriu as portas para que o jornalismo literário já existente se expandisse e conquistasse novos autores e maior espaço na mídia.

## 6. CONCLUSÃO

Procuramos ao longo deste trabalho responder a uma questão inicialmente proposta: é o jornalista um autor? Tal pergunta também levou à necessidade de tratar sobre os direitos autorais do jornalista, procurando estabelecer a visão do Direito sobre o tema. Embora sejam áreas diferentes, há muito em comum entre o direito e o jornalismo – não foi o advento da imprensa de Gutenberg, que mudou a maneira de se pensar em direitos autorais, a mesma que criou o jornalismo como o entendemos atualmente?

Em um primeiro momento, procuramos tratar dos direitos autorais desde seu início, quanto era “punido” meramente com uma sanção moral até sua visão atual como propriedade e seu autor como figura do sujeito de direitos. No Brasil, a proteção destes direitos por meios legais data da primeira metade do século XIX (embora não fosse tratada diretamente em legislação civil até o ano de 1898) até seus avanços mais recentes como a lei 9.610 de 1998.

O jornalista como figura tutelada sob os direitos autorais é figura recente e tratado de maneira breve na legislação nacional. A doutrina sobre o tema, igualmente, ainda é tímida, voltando-se mais a outros temas ligados ao jornalismo. É na jurisprudência que o avanço da tutela dos direitos autorais para o jornalista tem mais se desenvolvido, segundo a Associação Brasileira da Propriedade Intelectual dos Jornalistas Profissionais, o que mostra maior consciência de seus direitos por parte dos jornalistas, ainda que as causas dominantes continuem sendo sobre fotografia.

De modo geral, percebe-se que ainda existe no Brasil a ideia do jornalista apenas como redator de notícias de caráter factual e de interesse público, ou seja, de textos que não seriam objeto dos direitos autorais. A razão para tal é a falta de originalidade e criatividade que muitos atribuem ao trabalho jornalístico, que trata apenas de conteúdo objetivo de relatar notícias que, afinal, não constituem propriedade. Os direitos autorais, afinal, visam proteger o autor e sua criatividade - a notícia ou informação por si só, não está sob tutela dos direitos autorais. O que pode ser tutelado pelos direitos autorais, contudo, é o tratamento dado à notícia pelo

jornalista, e é neste ponto que se encontra a diferença e a dificuldade de determinar quando o jornalista se torna autor.

O segundo momento deste trabalho se propôs a tratar do universo jornalístico, mais especificamente do jornalismo literário, para exemplificar casos em que o jornalista claramente se torna autor e, portanto, deve ter observado seus direitos como tal. Para isto foi feita uma análise da linguagem do jornalismo literário em comparação ao jornalismo objetivo, reforçando o caráter pessoal que cada autor trará ao seu texto e que o tornará único.

Os textos escolhidos para análise de conteúdo foram publicados inicialmente em revistas norte-americanas durante a época do chamado *new journalism* e são expoentes do jornalismo de autor. Conforme visto, são todos baseados em fatos, mas quando da sua publicação nenhum podia ser considerado notícia. A linguagem e técnica utilizadas recorrem mais à técnicas literárias do que aos manuais de redação e não existe a preocupação de colocar as informações principais no primeiro parágrafo, como nas matérias jornalísticas objetivas. A partir da análise, percebe-se que os textos são produtos de autores, embora estes não comprometam seus valores jornalísticos.

Como conclusão, percebemos que existe tutela dos direitos autorais dos jornalistas para aquelas que a buscam – como mostra a jurisprudência, mas que tanto a legislação quanto a doutrina seriam beneficiadas com um estudo mais aprofundado do jornalista-autor. No Brasil praticam-se as mesmas técnicas de narrativa e apuração que nos Estados Unidos, embora em menor escala, mas seus autores continuam sendo vistos pelo direito e pela sociedade apenas como reprodutores de fatos e notícias.

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DA PROPRIEDADE INTELECTUAL DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS. Disponível em <http://www.autor.org.br/jurisprudencia.php>. Acesso em 11 de outubro de 2009.

BASTOS, Fábio. *Jornalismo Literário*. In: PENA, Felipe (Org.). 1000 perguntas sobre jornalismo. Rio de Janeiro: Rio, 2005.

BAUER; Martin. *Análise de conteúdo clássica: uma revisão*. In: BAUER, Martin; GASKEL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som. Petrópolis: Vozes, 2002.

BITTAR, Carlos Alberto. *Contornos Autorais do Direito do Autor*. São Paulo: Editora RT, 1992.

CABRAL, Plínio. *A Nova Lei de Direitos Autorais*. 3.ed. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 1999.

CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASATTI, Denise. *Narrar para diversificar*. Texto Vivo. Disponível em: [www.textovivo.com.br](http://www.textovivo.com.br). Acessado em: 20 mar. 2009.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CHAVES, Antonio. *Criador da obra intelectual*. São Paulo: Ltr, 1995.

CHAVES, Antonio. *Direito do autor*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

CLAIREFONT, Edmundo. Macaco 45. Trip. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/141/hunter/home.htm>. Acessado em: 14 mai. 2009.

CLARK, Roy Peter . The line between fact and fiction. Creative Fiction. Disponível em: [http://www.creativenonfiction.org/thejournal/articles/issue%2016/16clark\\_theline.htm](http://www.creativenonfiction.org/thejournal/articles/issue%2016/16clark_theline.htm). Acessado em: 26 mar. 2009.

COSTA NETTO, José Carlos. *Direito Autoral no Brasil*. São Paulo: FTD, 1998.

FERREIRA, Carlos Antonio Rogé Jr. *Literatura e Jornalismo, Práticas Políticas*. São Paulo: Edusp, 2004.

FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. *Análise de conteúdo*. In: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. São Paulo: Editora Atlas, 2005.

GANDELMAN, Henrique. *De Gutenberg à Internet: Direitos autorais na era digital*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HALL, Stuart. *Estudos culturais e seu legado teórico*. In: SOVIK, L. (Org.). Da Diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFGM; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003

KERRANE, Kevin; YAGODA, Ben. *The Art Of Fact: a historical anthology of literary journalism*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1998.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Econautas : ecologia e jornalismo literário avançado*. Canoas: Universidade Luterana do Brasil, 1996.

LIMA, Edvaldo Pereira. *O que é livro-reportagem*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri, SP: Manole, 2004.

MING, Wu. *Prefácio à edição italiana*. In: BANGS, Lester. Reações Psicóticas. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

POLSGROVE, Carol. *It wasn't pretty, folks, but didn't we have fun? Esquire in the sixties*. Nova Iorque: Norton & Company. 1995.

SALLES, João Moreira. *O homem que escutava*. In: MITCHELL, Joseph. O segredo de Joe Gould. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *Abaixo o jornalismo bege*. In: WOLFE, Tom. Radical Chique e o Novo Jornalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANCHES, Hércules Tecino. *Legislação Autoral*. São Paulo: LTr, 1999.

SINGER, Beatriz. *Fraude no NY Times: ecos de uma trapaça histórica*. Observatório da imprensa. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/mo200520031.htm>. Acessado em: 14 mai. 2009.

SOUZA, Allan Rocha de. *A função social dos direitos autorais*. Campos dos Goytacazes: Ed. Faculdade de Direito de Campos, 2006.

STAUT JUNIOR, Sérgio Said. *Direitos Autorais: entre as relações sociais e as relações jurídicas*. Curitiba: Moinho do verbo, 2006.

SUPERIOR TRIBUNAL DE JUSTIÇA. Disponível em [www.stj.jus.br](http://www.stj.jus.br)

SUZUKI JR., Matinas. *Jornalismo com H*. In: HERSEY, John. Hiroshima. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

THOMPSON, Hunter. *The Great Shark Hunt*. Nova Iorque: Random House, 1992.

THOMPSON, Hunter. *The Kentucky Derby is decadent and depraved*. Derby Post. Disponível em: [www.derbypost.com/hunter.html](http://www.derbypost.com/hunter.html). Acessado em 13 abr. 2006.

PIZA, Daniel. *Jornalismo Cultural*. São Paulo: Contexto, 2003.

VILAS BOAS, Sérgio. *O Estilo Magazine: o texto em revista*. São Paulo: Summus, 1996.

WERNECK, Humberto. *A arte de sujar os sapatos*. In: TALESE, Gay. *Fama e anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.