

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

IASA MONIQUE RIBEIRO

INVENTÁRIO DO ACASO

**PROPOSTA DE DIÁLOGO ENTRE O AMBIENTE DO LIVRO E O TEXTO JORNALÍSTICO-
LITERÁRIO**

**CURITIBA
2009**

IASA MONIQUE RIBEIRO

INVENTÁRIO DO ACASO

**PROPOSTA DE DIÁLOGO ENTRE O AMBIENTE DO LIVRO E O TEXTO JORNALÍSTICO-
LITERÁRIO**

Projeto de graduação apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel no curso de Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Ms. Osvaldo Luciano dos Santos Lima

**CURITIBA
2009**

AGRADECIMENTOS

Pela voz suave, pelos carinhos por só nós entendidos, pelos tantos dias de violão, Chico e Vinicius: meu pai, Nilceu Martim Ribeiro.

Por ter sido mãe, sempre e tanto mãe, em todos os momentos e como deveria ser: Maria Mirthes Ribeiro.

Pela preocupação inocente e pura, pelos abraços e pelas brincadeiras que tanto me acalmaram e reconfortaram: Naian Evans Ribeiro.

Pelas conversas translúcidas e coloridas (não importasse a cor), pela companhia constante e pelas angústias compartilhadas: Manuela de Mattos Salazar.

Pela fugacidade e pela agonia e pelo desassossego e pelo coração enorme e pelas críticas e pelo sono e pela cumplicidade: André Luiz.

Os desabafos, a admiração, a ajuda imensamente importante e a amizade desmedida: Rafael Rodrigues Costa.

A paciência, as broncas, a estranha e indefinível proximidade: Bruno Jugend.

Por momentos de todos os tipos, todos os tamanhos, todas as semelhanças, por tudo o que coube em uma semana e a certeza dos frutos vida afora: Carolina Leal.

Pela paciência sempre disponível, pela ajuda sempre oferecida, pela inspiração emanada mesmo sem saber: Renata Ortega e Ivan Sebben.

Por ter acatado o humilde pedido de coleta de todo e qualquer panfletinho de cartomantes: Elisa Barbieri, Durval Ramos, Pedro Augusto F. de Souza, João Urban.

Pela ajuda nunca negada, pelo entendimento, pela inspiração e pelas milhares de dicas indicações sugestões apoio: José Carlos Fernandes.

Pela amizade, pela confiança e por ter afirmado desde sempre o desafio que esse projeto acabaria por ser: Mário Messagi Jr.

As tantas anotações de quando esse trabalho era apenas um rascunho, cheio de medo e insegurança, e a disponibilidade para conversas e cafés (mesmo que não tenham acontecido): Myrian Del Vecchio.

Por ter dissecado minha alma durante um dos encontros, pelo choro provocado, pelas conversas sobre a vida e por ter mostrado, acima de tudo, que eu era capaz de tentar: Osvaldo Santos Lima.

E a todos os outros, aqui não citados, mas também donos da minha gratidão.

XIX

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia a volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia a volta atrás de casa.

Era uma enseada.

Acho que o nome empobreceu a imagem.

Manoel de Barros

RESUMO

A comunicação e as plataformas midiáticas atuais consistem em elementos de franca mudança e expansão. A segmentação dos veículos, a concorrência entre o papel impresso e os jornais online, o desenvolvimento de produções específicas de jornalismo literário ligado a convergências multimídias que valorizam a transmissão rápida de informação – depoimentos, textos curtos, imagens – constroem um ambiente de certa hostilidade para os tradicionalismos estáticos do jornalismo. Diante disso, o objetivo deste projeto foi estudar possíveis convergências a serem aplicadas no jornalismo literário e na plataforma impressa do livro, de forma a modelar conceitos modernos de comunicação. Aqui, tratamos da relevância semiótica de artifícios jornalísticos como a diagramação e a aplicação de imagens, bem como desenvolvemos uma tentativa de conversa e de relação proposital entre diversos elementos de comunicação.

Palavras-chave: Jornalismo literário. Livro-reportagem. Jornalismo de mosaico. Convergência midiática. Diagramação. Arte, literatura e jornalismo.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PÁGINA 75 DE O LIVRO DEPOIS DO LIVRO	14
FIGURA 2 – PÁGINA 16 DE O LIVRO DEPOIS DO LIVRO	14
FIGURA 3 – PÁGINA 27 DE O LIVRO DEPOIS DO LIVRO	15
FIGURA 4 – O LIVRO DEPOIS DO LIVRO, VERSÃO ONLINE	16
FIGURA 5 – PÁGINA 131 DE O LIVRO AMARELO DO TERMINAL	18
FIGURA 6 – CAPA DE O INVENTÁRIO DO ACASO	64
FIGURA 7 – VERSO DA CAPA DE O INVENTÁRIO DO ACASO	64
FIGURA 8 – PÁGINA 1 DE O INVENTÁRIO DO ACASO	64
FIGURA 9 – PÁGINA 2 DE O INVENTÁRIO DO ACASO	64
FIGURA 10 – PÁGINA 3 DE O INVENTÁRIO DO ACASO	64
FIGURA 11 – PÁGINA 4 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	65
FIGURA 12 – PÁGINA 5 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	65
FIGURA 13 – PÁGINA 6 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	65
FIGURA 14 – PÁGINA 7 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	65
FIGURA 15 – PÁGINA 8 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	66
FIGURA 16 – PÁGINA 9 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	66
FIGURA 17 – PÁGINA 10 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	67
FIGURA 18 – PÁGINA 11 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	67
FIGURA 19 – PÁGINA 12 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	67
FIGURA 20 – PÁGINA 13 DE O INVENTÁRIO DO ACASO	67
FIGURA 21 – PÁGINA 14 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	68
FIGURA 22 – PÁGINA 15 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	68
FIGURA 23 – PÁGINA 16 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	69
FIGURA 24 – PÁGINA 17 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	69
FIGURA 25 – PÁGINA 18 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	70
FIGURA 26 – PÁGINA 19 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	70
FIGURA 27 – PÁGINA 20 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	70

FIGURA 28 – PÁGINA 21 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	70
FIGURA 29 – PÁGINA 22 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	71
FIGURA 30 – PÁGINA 23 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	71
FIGURA 31 – PÁGINA 24 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	71
FIGURA 32 – PÁGINA 25 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	71
FIGURA 33 – PÁGINA 26 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	72
FIGURA 34 – PÁGINA 27 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	72
FIGURA 35 – PÁGINA 28 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	72
FIGURA 36 – PÁGINA 29 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	72
FIGURA 37 – PÁGINA 30 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	73
FIGURA 38 – PÁGINA 31 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	73
FIGURA 39 – PÁGINA 32 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	73
FIGURA 40 – PÁGINA 33 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	73
FIGURA 41 – PÁGINA 34 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	74
FIGURA 42 – PÁGINA 35 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	74
FIGURA 43 – PÁGINA 36 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	74
FIGURA 44 – PÁGINA 37 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	74
FIGURA 45 – PÁGINA 38 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	75
FIGURA 46 – PÁGINA 39 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	75
FIGURA 47 – PÁGINA 40 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	75
FIGURA 48 – PÁGINA 41 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	75
FIGURA 49 – PÁGINA 42 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	76
FIGURA 50 – PÁGINA 43 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	76
FIGURA 51 – PÁGINA 44 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	76
FIGURA 52 – PÁGINA 45 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	76
FIGURA 53 – PÁGINA 46 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	77
FIGURA 54 – PÁGINA 47 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	77
FIGURA 55 – PÁGINA 48 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	77
FIGURA 56 – PÁGINA 49 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	77

FIGURA 57 – PÁGINA 50 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	78
FIGURA 58 – PÁGINA 51 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	78
FIGURA 59 – PÁGINA 52 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	78
FIGURA 60 – PÁGINA 53 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	78
FIGURA 61 – PÁGINA 54 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	79
FIGURA 62 – PÁGINA 55 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	79
FIGURA 63 – PÁGINA 56 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	79
FIGURA 64 – PÁGINA 57 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	79
FIGURA 65 – PÁGINA 58 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	79
FIGURA 66 – PÁGINA 59 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	79
FIGURA 67 – PÁGINA 60 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	80
FIGURA 68 – PÁGINA 61 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	80
FIGURA 69 – PÁGINA 62 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	80
FIGURA 70 – PÁGINA 63 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	80
FIGURA 71 – PÁGINA 64 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	81
FIGURA 72 – PÁGINA 65 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	81
FIGURA 73 – PÁGINA 66 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	81
FIGURA 74 – PÁGINA 67 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	81
FIGURA 75 – PÁGINA 68 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	82
FIGURA 76 – PÁGINA 69 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	82
FIGURA 77 – PÁGINA 70 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	82
FIGURA 78 – PÁGINA 71 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	82
FIGURA 79 – PÁGINA 72 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	83
FIGURA 80 – PÁGINA 73 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	83
FIGURA 81 – PÁGINA 74 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	83
FIGURA 82 – PÁGINA 75 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	83
FIGURA 83 – PÁGINA 76 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	84
FIGURA 84 – PÁGINA 77 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	84
FIGURA 85 – PÁGINA 78 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	84

FIGURA 86 – PÁGINA 79 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	84
FIGURA 87 – PÁGINA 80 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	85
FIGURA 88 – PÁGINA 81 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	85
FIGURA 89 – PÁGINA 82 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	85
FIGURA 90 – PÁGINA 83 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	85
FIGURA 91 – PÁGINA 84 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	85
FIGURA 92 – PÁGINA 85 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	85
FIGURA 93 – PÁGINA 86 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	86
FIGURA 94 – PÁGINA 87 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	86
FIGURA 95 – PÁGINA 88 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	86
FIGURA 96 – PÁGINA 89 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	86
FIGURA 97 – PÁGINA 90 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	87
FIGURA 98 – PÁGINA 91 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	87
FIGURA 100 – PÁGINA 92 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	87
FIGURA 101 – PÁGINA 93 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	87
FIGURA 102 – PÁGINA 94 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	88
FIGURA 103 – PÁGINA 95 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	88
FIGURA 104 – PÁGINA 96 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	88
FIGURA 105 – PÁGINA 97 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	88
FIGURA 106 – PÁGINA 98 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	89
FIGURA 107 – PÁGINA 99 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	89
FIGURA 108 – PÁGINA 100 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	89
FIGURA 109 – PÁGINA 101 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	89
FIGURA 110 – PÁGINA 102 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	90
FIGURA 111 – PÁGINA 103 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	90
FIGURA 112 – PÁGINA 104 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	90
FIGURA 113 – PÁGINA 105 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	90
FIGURA 114 – PÁGINA 106 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	90
FIGURA 115 – PÁGINA 107 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....	91

FIGURA 116 – PÁGINA 108 DE O INVENTÁRIO DO ACASO.....91

SUMÁRIO

1. CONCEITOS E CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1.1 SUBJETIVIDADE: HUMANIZAÇÃO POSSÍVEL.....	20
1.2 JORNALISMO E LITERATURA	25
1.3 O PACTO COM O LEITOR	33
2. A SEMIÓTICA NA COMUNICAÇÃO	36
2.1 BREVES CONCEITOS DE SEMIÓTICA.....	36
2.2 NARRATIVA IMAGÉTICA E SIMBÓLICA	39
3. RECURSOS DA NARRATIVA	43
3.1 DA FOTOGRAFIA	43
3.1.1 <i>Breve histórico do fotojornalismo</i>	43
3.1.2 <i>A imagem como testemunho jornalístico</i>	45
3.1.1 <i>A imagem como elemento visual estético</i>	49
3.2 DA DISPOSIÇÃO DE CONTEÚDO.....	50
3.2.1 <i>Funções da diagramação</i>	50
3.2.2 <i>O discurso gráfico como elemento da narrativa</i>	52
4. A CONSTRUÇÃO DO LIVRO	55
4.1 DO TEMA – JUSTIFICATIVA E CABIMENTO.....	55
4.1.1 <i>Pequena história das cartomante</i>	55
4.1.2 <i>Relevância e adequação</i>	57
4.2 DA APURAÇÃO À APRESENTAÇÃO	58
4.2.1 <i>Coleta e edição de elementos relevantes na construção da narrativa</i>	58
4.3 DA CONSTRUÇÃO TEXTUAL	61
4.3.1 <i>Nem arte, nem literatura: jornalismo</i>	61
4.3.2 <i>Da relação das verdades interpretadas</i>	62
4.4 DA MONTAGEM: JORNALISMO DE MOSAICO	62
4.4.1 <i>A montagem sequencial</i>	62
4.4.2 <i>Seleção de componentes</i>	63
4.4.3 <i>Estrutura final</i>	63
5. CONCLUSÃO	92

1. CONCEITOS E CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Há ainda os que surpreendem em meio ao marasmo e ao ceticismo, afirmando que a narrativa jornalística não está deitada no berço esplêndido das práticas tradicionais.

Cremilda Medina

Jornalismo como linguagem em expansão. Talvez sejam essas as palavras que melhor traduzam as principais motivações do presente trabalho de conclusão de curso. Desde as primeiras aulas de teorias do jornalismo, o acadêmico é inserido em um mar de definições de gênero, critérios de noticiabilidade, manuais de instrução de como se portar no universo da transmissão de informações noticiosas. De Gaye Tuchman a Nelson Traquina, são várias as lições para o conhecimento da construção da notícia, da reportagem, dos produtos de veiculação jornalística. Ainda além do ideal da objetividade, aprende-se que as notícias são constituídas da forma que são porque assim são determinadas pela realidade¹.

Acontece que a realidade, produto e cenário das relações humanas, é dialética: logo, incabível no adjetivo singular. Os conceitos engessados de objetividade e do profissional como mero canal de transmissão, que são ainda hoje defendidos no aprendizado de algumas práticas jornalísticas, têm raízes no pensamento positivista do século XIX, nos Estados Unidos. Naquela época, foi necessária a confirmação científica das práticas da sociedade, e “a subjetividade humana e tudo que lhe dissesse respeito estariam condenados a serem considerados irracionais ou negativos”².

Resultado desse pensamento, o jornalismo passou a construir a ideia de que não tem outra responsabilidade sobre seus produtos, visto que eles são produzidos a partir do que lhe é apresentado pela realidade (teoria do espelho). O jornalismo estaria, então, acima das críticas, sustentado pela ideia de uma realidade passível de representação exata e objetiva.

¹ TRAQUINA, Nelson. O estudo do jornalismo no século XX. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

² ROCHA, Heitor Costa da Lima. Verdade e rigor no jornalismo. Compós, Curitiba, 2007.

Assim, a crença na acessibilidade da verdade absoluta, através do mito da objetividade que seria capaz de captar a informação pura, bem como a presunção de possibilidade da codificação da notícia factual perfeita, conjugaram-se para satisfazer uma expectativa social reificada de consumir os produtos jornalísticos como se fossem a própria realidade e não uma representação simbólica. E quando esta correspondência da representação simbólica jornalística com a realidade é questionada por interesses contraditórios, ou seja, quando “atacados devido a uma controversa apresentação dos ‘fatos’, os jornalistas invocam a sua objetividade quase do mesmo modo que um camponês mediterrâneo põe um colar de alhos à volta do pescoço para afastar os espíritos malignos”, como muito bem observa Gaye Tuchman (1999, p. 75).³

Pode-se entender o pensamento do século XIX de forma bastante razoável. O jornalismo vem tentando, sempre e ainda, afirmar a natureza de suas funções e encaixar-se dentro de um gênero merecedor de respeito e confiança. Entre tantas outras atividades, o jornalismo é uma das que mais têm dragões com os quais deve lutar: a desconfiança da falsa afirmação, da distorção de informações, do sensacionalismo, dos interesses pessoais, da necessidade ou não da formação acadêmica para exercer a profissão, da manipulação de informações, a lista parece bastante extensa. Natural que tenham sido desenvolvidos escudos aparentemente sólidos para a defesa da objetividade da prática.

A motivação inicial deste trabalho solidificou-se na percepção de que, mesmo na classe jornalística, o ideal de objetividade, assim como os escudos engessados da prática, estão passando por uma fase de descrença. Assim como, nos anos 1960, o início da produção em jornalismo literário passou a discutir a fusão entre literatura e jornalismo e o trabalho textual da subjetividade, hoje – embora ainda timidamente – começa-se a perceber novas tentativas de *linguagens* jornalísticas. O conceito de objetividade já não é mais um monstro causador de sombras; muito já se foi discutido e alguns teóricos chegaram a concordar que ela (a objetividade) é um mito e um ideal impraticável. A chegada e a proliferação da internet e das possibilidades abertas por ela (convergência de mídias e barateamento da veiculação de material, principalmente) parece fazer crescer o interesse dos jornalistas de cortar ao menos mais um pedacinho do gesso que modela estaticamente o jornalismo.

³ Idem.

Esse nos pareceu, ao menos, um dos propósitos de *O Livro Depois do Livro*⁴, publicado por Giselle Beiguelman. Motivada pela possibilidade do hibridismo das mídias, a professora de pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP decidiu mesclar o produto impresso (o livro) com o virtual (o website). A novidade está no intuito: ela não quis utilizar um para complementar o outro. A idéia era mais ousada, como ela mesma explica nas primeiras páginas do livro:

O Livro depois do Livro é um ensaio sobre literatura, leitura e Internet, escrito em dois formatos: website e livro. Contudo, essa operação não se faz por relação de complementaridade, mas, sim, pela de fricção, soma e intersecção.⁵

Beiguelman produziu um livro impresso com a provocativa linguagem dos computadores: a diagramação remetia à tela de processamento de uma máquina, assim como a estruturação dos capítulos: Label, Requisitos Mínimos, Instalação, Configuração, Reiniciar, Recursos Avançados, Sair, Leia-me.txt e Código Fonte. No website, a estrutura utilizada é totalmente interativa e o leitor pode, em alguns momentos, se sentir um pouco perdido dentre tantos links, tantas opções e tantos recursos animados utilizados pela autora.

⁴ BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. Editora Peirópolis, São Paulo, 2003.

⁵ Idem, p. 13.

FIGURA 1 – PÁGINA 75 DE O LIVRO DEPOIS DO LIVRO



FIGURA 2 – PÁGINA 16 DE O LIVRO DEPOIS DO LIVRO

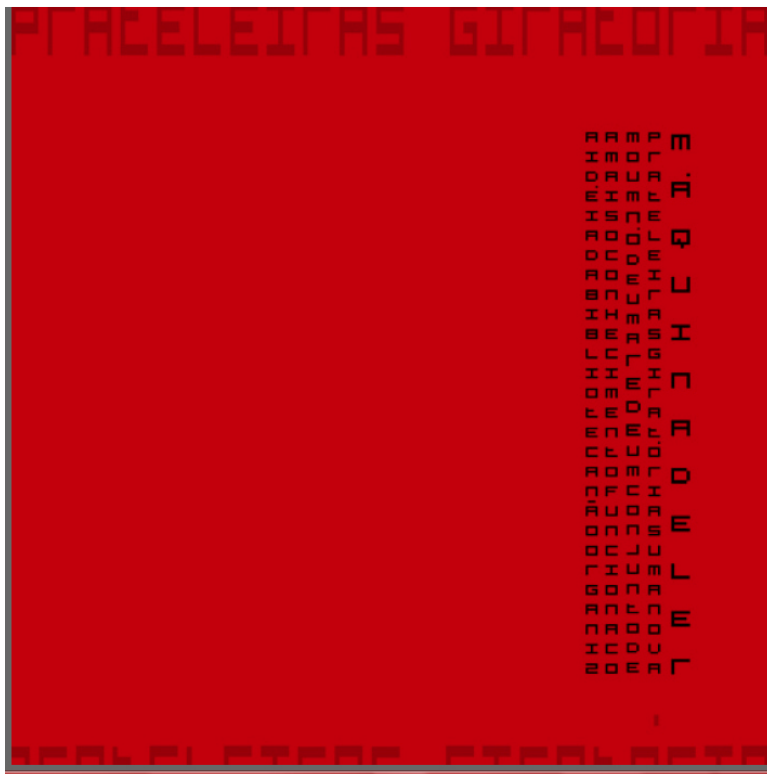


FIGURA 3 – PÁGINA 27 DE O LIVRO DEPOIS DO LIVRO



A lógica da novidade iminente draga não só o passado, mas o próprio presente, arremessando-nos em um estranho estado de expectativa de um pós-futuro que nunca chega, mas que se promete a milhões e milhões de potenciais usuários globais.

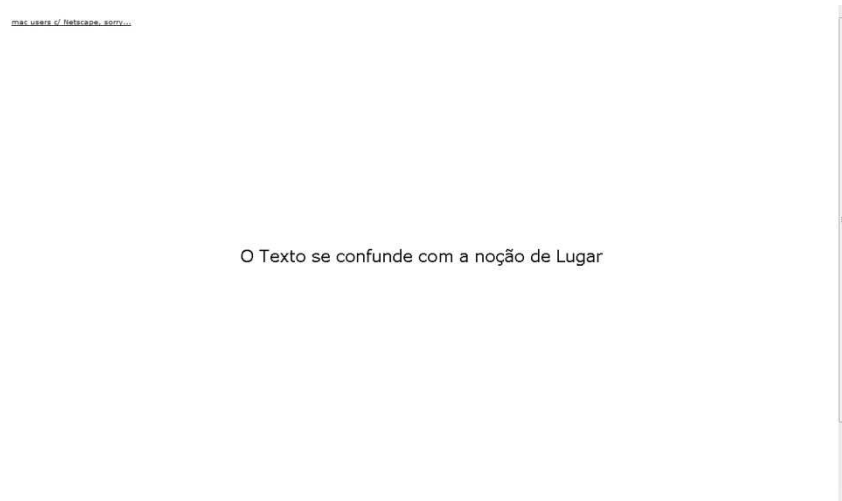
Recusando esse tipo de abordagem, interroga-se um contexto de leitura mediado por interfaces conectadas em Rede, discutindo projetos criativos que têm como denominador comum o fato de expandirem e redirecionarem o sentido objetivo do livro, permitindo pensar experiências de leitura pautadas pela hibridização das mídias e cibridização dos espaços (on line e off line).

Mas não se fala de um mundo da leitura sem pressupor uma leitura de mundo, e é inegável que o livro impresso seja ainda a referência central do universo da leitura on line e, por conseguinte, da forma como se estrutura essa leitura de mundo.⁶

A partir do texto, presente nas primeiras páginas da publicação, vê-se que a autora apresenta um certo descontentamento com o “futuro que nunca chega”. Ou seja, com a falta da aplicação das possibilidades de linguagem que já estão disponíveis para nós, mas ainda não foram exploradas. No caso de Beiguelman, a hibridização das mídias *online* e *offline*.

⁶ Ibidem, p. 10 e 11.

FIGURA 4 – VERSÃO ONLINE DE O LIVRO DEPOIS DO LIVRO



O texto de Beiguelman vai surgindo no browser do computador aos poucos. Nesta seção, intitulada “p. 0ⁿ”, as frases surgem aos poucos para o leitor. Segue o texto:

No Livro depois do Livro,
 O Texto se confunde com a noção de Lugar
 Imagem só se revela por uma inscrição textu
 A Visão agora é um dado da Escrita
 Implode-se a referência do Volume
 A Dimensão da Página é o Peso ⁷

De outra forma, mas com intuito parecido, foi publicado, em 2008, *O Livro Amarelo do Terminal*⁸. Vanessa Bárbara, jornalista, adicionou ao livro-reportagem que produziu sobre a rodoviária do Tietê toques ousados de diagramação: as páginas do livro, amarelas como de listas telefônicas; a aplicação dos capítulos em imagens de placas de informação; a mistura de símbolos, comuns no terminal, por entre as páginas e as narrativas; a utilização de negrito, de pequenos boxes por entre as linhas, de imagens que não apenas ilustram – mas colaboram em pé de igualdade com a narrativa textual, propiciando ao leitor uma contextualização e uma ambientação da realidade do terminal do Tietê.

Desde a cor das letras e das páginas até as imagens escolhidas, os recursos visuais fazem parte do livro-reportagem de jornalismo literário como ainda não havia

⁷ BEIGUELMAN, 2003. www.desvirtual.com/thebook/portugues/default.

⁸ BÁRBARA, Vanessa. *O Livro Amarelo do Terminal*. Cosac Naify, São Paulo, 2008.

ocorrido no Brasil. A autora, ao experimentar uma nova forma de apresentar sua publicação, deixa claro o desejo de inovar no jornalismo literário, e, para isso, utilizou apenas de recursos já bem conhecidos pela profissão (embora tenham sido, ao primeiro momento, condenados à exclusividade do jornal impresso): a diagramação, a fotografia e o trabalho de identidade das páginas, como contadores de histórias, com a mesma importância da linguagem escrita.

E, ainda, se for discutível a aplicação de tais recursos como uma mostra da insatisfação da autora com os engessamentos do jornalismo, a página 131 do livro poderia esclarecer-nos alguma dúvida. Bárbara publica, sob o título de “A Imprensa” e como página única do capítulo 11, o seguinte quadro:

FIGURA 5 – PÁGINA 131 DE O LIVRO AMARELO DO TEMRINAL

✂

GERADOR AUTOMÁTICO DE REPORTAGENS

O movimento de saída dos paulistanos que pretendem deixar a cidade neste feriado de Carnaval Páscoa Natal já é intenso nas principais rodovias. De acordo com a CET (Companhia de Engenharia de Tráfego), é lento o trânsito nos principais corredores da cidade, entre eles as Marginais Pinheiros e Tietê, pistas expressa e local, em ambos os sentidos e em praticamente toda a extensão. Nesta manhã/tarde, foram registrados ____ quilômetros de lentidão. A previsão é de que ____ carros deixem a cidade até amanhã.

A Polícia Rodoviária Federal informa que o movimento já é intenso na rodovia _____, para quem deixa a capital. A Ecovias, empresa que administra as rodovias Anchieta e Imigrantes, informou que ____ carros utilizaram o sistema até as ____ horas, em média de ____ por minuto, quase ____ por segundo. A Ecovias prevê um total de ____ veículos até o término do feriado, dependendo das condições do tempo na capital.

Já a rodovia _____ apresenta lentidão por conta de um acidente envolvendo um _____ e um elefante, por volta das ____ horas de hoje. O motorista deve evitar o trecho interditado, que vai de _____ a _____. As informações são de que a pista deve ser liberada a partir das ____ horas, horário de Brasília.

Os três terminais rodoviários da cidade, administrados pela Socicam (ex-Sociedade Civil Campineira), apresentaram movimento tranquilo. De sexta até quarta-feira, ____ mil passageiros devem embarcar e desembarcar nos terminais do Tietê, Barra Funda e Jabaquara. Só no terminal do Tietê, foram ____ mil pessoas, ____ crianças e ____ animais peçonhentos. A empresa Socicam estima que ____ mil pessoas sairão da capital entre sexta e sábado, embarcando nos três terminais. Esse movimento é ____% maior que o do ano passado.

O rodízio de veículos da capital está suspenso hoje e na segunda-feira.

131

A imprensa

O Livro Amarelo do Terminal recebeu o 1º Lugar no Prêmio Jabuti 2009, na categoria de Livro Reportagem.

Não seria muito ousado arriscar dizer que o surgimento da tentativa de novas formas de linguagem reflita, em primeiro aspecto, um novo entendimento dos profissionais da área, mais voltado à tendência da convergência e do hibridismo de formas e, em segundo aspecto, da existência de um público preparado para recebê-la.

A partir daí, justificaria-se o estudo da aplicação dos recursos gráficos disponíveis no jornalismo literário produzido. A idéia, além de trabalhar com uma possível inovação, é problematizar o próprio jornalismo, utilizando como apoio a liberdade oferecida pelos trabalhos de conclusão de curso.

Em um estudo sobre os projetos experimentais desenvolvidos na Universidade Católica de Brasília entre 2005 e 2006, Elen Geraldine e Janara Sousa, ambas jornalistas e mestres em Comunicação, afirmaram que os projetos experimentais podem ser encaixados em três categorias principais: álbi, meio ou fim.

O primeiro seria a utilização de um produto jornalístico para que o aluno possa tratar de uma área de interesse pessoal: o jornalismo entraria, nesse cenário, como um álbi, uma “permissão” para que o acadêmico possa escolher qualquer um dos assuntos possíveis. O meio se definiria pelos desafios da linguagem jornalística de cobrir um determinado tema. O aluno não se contentaria apenas com uma cobertura tradicional e sem inovações: procuraria a melhor forma de tratar determinado assunto. Já o “fim” seria definido pela tal problematização do discurso jornalístico, da negação, da construção, da transformação. Segundo as autoras:

Não se trata meramente de tentar superar essa linguagem, mas de entender suas ramificações, de colocá-la na parede, de tentar entender por que ela sobrevive, resiste, aprimora-se, manifesta-se inclusive nos jornais dito “sérios”, atrai ricos e pobres, desperta ojeriza, mas curiosidade.⁹

O estudo das aplicações de novos recursos para a construção de um livro reportagem seria entendido, portanto, como uma tentativa de expansão do jornalismo contemporâneo, justificada pelo surgimento paralelo de novos produtos

⁹ GERALDES e SOUSA, Jornalismo nos Projetos Experimentais de Jornalismo: álbi, meio ou fim. Disponível em: <http://www.fnpi.org.br/soac/ocs/index.php?cf=1>. 2007, p.8

de jornalismo (além dos livros citados, há ainda o “jornalismo multimídia” do Garapa.org¹⁰, por exemplo, entre muitas outras novas formas de manifestação).

Para solidificar a idéia, pensou-se em um livro reportagem que utilizasse dos recursos gráficos e poéticos em grande escala, naquilo que poderia ser chamado, embora primitivamente, de “jornalismo de mosaico”.

Importante também frisar que, para o desenvolvimento desse trabalho, o tema da reportagem não foi de prioridade máxima: a idéia central permanece ainda na utilização dos recursos e na forma de construção da narrativa. O tema do livro (história de cartomantes de Curitiba) é secundário ao projeto: serve para dar forma e conteúdo ao experimentalismo da produção experimental.

1.1 SUBJETIVIDADE: HUMANIZAÇÃO POSSÍVEL

O experimentalismo visual proposto neste trabalho perpassa os limites da imagem como apoio informativo: agora, a identidade visual, a ambientação gráfica e a edição de ilustrações e fotografias fazem parte do conteúdo pensante do livro, tornando-se também contadores de história. Nesse contexto, devemos destacar dois fatores: 1) a relevância da participação ou autoria do jornalista na criação e montagem de toda a íntegra do livro (no que se refere às intencionalidades do autor. Conferir “Funções da diagramação”); e 2) a análise da idéia da objetividade jornalística.

Por objetividade, entende-se a tentativa dos jornalistas de noticiar fenômenos da realidade da maneira mais fiel, direta e sintética possível, partindo da preocupação com a singularidade e a especificidade dos fatos¹¹. Segundo o autor, uma das conseqüências dessa preocupação do jornalismo se refletiu no desprezo

¹⁰ www.garapa.org . O site, auto definido como “Jornalismo multimídia independente”, é produzido e alimentado por jornalistas que encontraram na internet uma plataforma que comportasse o tipo de jornalismo que tinham vontade de fazer: “multimídia, hipermídia, audioslideshow, novodocumentarismo”, como eles próprios definem: “sem rótulos”. Misturam foto, áudio, vídeo e texto e tudo mais que julgam poder ser narrativa, atrás da imagem do jornalista como o “contador de histórias”. O resultado é, sem dúvida, muito interessante.

¹¹ GENRO FILHO, Adelmo. O segredo da pirâmide – para uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre, Tchê, 1987.

pelos adjetivos e pelas generalidades¹², fazendo com que a “competência” do jornalista se tornasse inversamente proporcional à quantidade de palavras que ele utilizasse para produzir uma notícia.

Por muito tempo, imperou nos veículos noticiosos a idéia da objetividade. Essa preocupação é, também, fruto da necessidade de defesa e valorização do gênero: sem atribuir aos fatos características e impressões mais humanas, o jornalismo se confirmava como imparcial, neutro e imune a questionamentos. Ainda hoje essa idéia persiste, embora o jornalismo literário tenha encontrado raízes em revistas, websites e páginas de jornais (além da produção de livros) e ajudado a problematizar o cenário. Nos parece razoável arriscar que hoje, prioritariamente, a busca dos jornalistas pela menor quantidade de palavras possível também se justifica pelo ritmo atual da comunicação: leitores cada vez mais ocupados e interessados nos itens básicos da notícia, apenas para não ficarem “por fora”; ou a rapidez do jornalismo online, que pela quantidade de demanda que atende (e que os leitores recebem) tomou como característica específica textos curtos e cheios de hiperlinks, possibilitando aos leitores tanto uma notícia curta e informativa, quanto a possibilidade de aprofundá-la caso haja interesse.

Uma outra defesa, quase ingênua, da objetividade jornalística, diz respeito ao conceito de verdade. Imagina-se que a verdade sobre um fenômeno só pode ser atingida através da objetividade, visto que as aplicações de subjetividade distorcem o que de fato aconteceu. Nesse contexto, a subjetividade atribuiria ao fenômeno julgamentos e impressões pessoais do autor, o que macularia a integridade da verdade do fenômeno. Edvaldo Pereira Lima, em seus escritos sobre produtos jornalísticos¹³, afirma:

Não pode haver neutralidade, imparcialidade, verdade absoluta, quando os mecanismos de captação do real são condicionados por uma série de fatores pessoais – do repórter, sua formação, sua cosmovisão – e conjunturais – da empresa jornalística, seu escopo ideológico, seus comprometimentos nos planos econômico, político, social –, que limitam a compreensão do mundo.¹⁴

¹² Idem.

¹³ LIMA, Edvaldo Pereira. Páginas Ampliadas – o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Barueri, SP: Manole, 2004.

¹⁴ Idem, p. 100.

No que diz respeito à objetividade e seu conceito aplicado de verdade, e durante o desenvolvimento desse trabalho, partimos da idéia de que a verdade é um conceito relativo e que qualquer uma de suas visões será sempre condenada à interpretação, ao olhar e ao sentimento pessoal, dentre ainda outros fatores. Importante citar a idéia de Habermas de “pretensão de validade¹⁵”, trabalhada por Heitor Costa da Lima Rocha no artigo Verdade e Rigor no Jornalismo¹⁶. O autor cita o sociólogo alemão para uma breve reflexão sobre o conceito de “verdade”, utilizado como justificativa para a objetividade jornalística:

À pergunta sobre o que se pode considerar verdadeiro ou falso, responde Habermas que a verdade é uma pretensão de validade, vinculada aos enunciados afirmados como atos de fala constataivos, o que pode ser realizado com razão ou sem razão, mas sempre envolvendo a pretensão de ser algo verdadeiro. Portanto, não é o caso de verificar se as afirmações são verdadeiras ou falsas, mas se a pretensão de validade que encerram é capaz de ser reconhecida ou deve ser rejeitada, implicando a conclusão de as afirmações serem consideradas justificadas ou não. Uma pretensão pode se fazer valer, ser discutida, rejeitada ou acatada. E muitas podem ser as razões ou causas efetivamente encontradas numa circunstância para que uma pretensão de validade seja reconhecida.¹⁷

Assim, o que seria realmente merecedor de crédito no jornalismo seria a forma com que a notícia é produzida – ou seja, em palavras bastante simples, o comprometimento do repórter com a honestidade e suas técnicas de apuração dos dados, referentes à bem-intencionada prática do jornalismo. Aí residiria a credibilidade do gênero: a um leitor que conhece a integridade da forma de apuração e confia nas intenções dos profissionais, seria natural conceder ao texto a confiança e o reconhecimento da pretensão de validade. Diz o autor:

Desta maneira, contrariando uma crença, muitas vezes inquestionada nos meios jornalísticos, Antônio de Barros e Rogério Junqueira (2005, p.33) também reconhecem que os fatos não existem por si mesmos, em um estado bruto, pois só se evidenciam “a partir de nossa observação. E toda observação é orientada por um conjunto de representações e de esquemas, por intermédio dos quais os seres humanos percebem, interpretam, classificam, dividem, compreendem os fenômenos que têm diante de si.”¹⁸

¹⁵ HABERMAS, Jurgen. Teoria de la acción comunicativa: complementos y estudios previos. Madrid. Ediciones Cátedra, 2001.

¹⁶ ROCHA, 2007.

¹⁷ Ibidem, p. 6.

¹⁸ Ibidem, p. 7.

Partilhamos também da visão de “objetividade informativa¹⁹” de Clóvis de Barros Filho. Segundo o autor, a questão da objetividade informativa vai além da suposição de se ela é possível ou não. Barros Filho afirma que, apesar da objetividade informativa ser impossível, ela contém, na sua aparência, o “efeito real” – que reflete conseqüências em todo o processo.

A defesa do autor é de que o texto jornalístico é produzido a partir das escolhas que o autor faz quando seleciona as palavras que vai usar e a forma com que vai aplicá-las. Para ele, o universo da notícia vai além das palavras, porque ele tem conhecimento do fenômeno tal qual sua visão o permitiu absorver. Por outro lado, o leitor do texto, cru de qualquer outra informação, vai receber aquela sequência de palavras como sendo a única possível: é a única existente. Assim, tudo aquilo lhe parecerá real e verdadeiro, porque da forma como lhe é mostrado lhe parece ser a única opção possível.

O efeito real, como ilusão de real causada pelo trabalho de formação simbólica, será tanto mais perceptível quanto menos evidente for a mediação do autor enunciado. Essas características e efeitos ritualizados no consumo acabam por produzir um conjunto de expectativas no receptor que, por sua vez, (re) determinarão o permanente processo seletivo da produção midiática.²⁰

Considerando os conceitos de pretensão de verdade e de “efeito real”, em uma somatória que pressupõe um resultado, o compromisso do jornalista com seus leitores se daria através da integridade profissional na apuração das informações e na maior fidelidade possível no momento da descrição dos fatores: assim, sendo extremamente fiel às imagens que presenciou, às informações que obteve por meios honestos e jornalísticos e às impressões que teve (sempre baseadas no bom senso profissional), o jornalista estará sendo objetivo no que diz respeito à sua própria verdade. Esse conceito, entendido pelo leitor, promove uma relação de credibilidade e respeito do leitor com o jornalista, sem envolver conceitos irrealistas de imparcialidade ou a busca por uma objetividade “ideal”.

¹⁹ BARROS FILHO, Clóvis de. *Ética na comunicação*. Summus, São Paulo, 2008.

²⁰ *Ibidem*, p. 59.

Nosso interesse nesse trabalho é discutir as possibilidades de humanização (aplicações de subjetividade) dos fenômenos sem que isso implique na desconfiança do termo “não-ficcional” (ou *verdade*). Para isso, será considerado: 1) a primeira grande expansão do jornalismo – a quebra de paradigmas no surgimento do jornalismo literário; 2) o pacto com o leitor, imanente à produção textual; 3) o compromisso do jornalista na etapa de apuração dos fatos como fator relevante de ética e gênero; e 4) as capacidades de referenciação e interpretação praticadas pelo leitor durante a absorção de diferentes tipos de narrativa.

A palavra “humanização” foi escolhida a partir da reflexão de Cremilda Medina²¹ sobre a maneira automática com que os jornalistas lidam com as notícias. Segundo ela, os textos informativos, a partir das noções de lead e as obrigações técnicas, estão desprovidos de emoção mesmo quando se referem a seres humanos e fenômenos culturais. Essa é sua maior crítica: os jornalistas não se permitem realmente conhecer os personagens da rua, conversar com eles e desenvolver no texto os detalhes complementares da relação, porque tais foram considerados “subjetivos”. Assim, diz a autora, “usamos, no dia-a-dia, uma racionalidade esquemática que não se alimenta da intuição criativa²²”.

Medina relaciona essa “intuição criativa” com a produção artística: os artistas seriam, no mundo contemporâneo, quem mais se aproxima dos desejos e aventuras humanas, “percebendo como poucos os significados mais profundos de estar no mundo”²³. A relação entre a forma da absorção do mundo e a arte foi estabelecida também por Lucáks²⁴, quando afirmou que o jornalista, por meio da linguagem, pode também ser considerado um artista.

Segundo o autor, a arte se revela “mais próxima da vida do que a ciência”²⁵. Enquanto a ciência confirma a realidade de maneira conceitual, a arte conserva a estrutura da realidade na impressão imediata da estética. “Também esta característica da forma artística reflete um lado importante da realidade objetiva”, observa o autor:

²¹ MEDINA, Cremilda. A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano. Summus, São Paulo, 2003.

²² Idem, p. 34.

²³ Ibidem, p. 62.

²⁴ LUCÁKS, Georg. Introdução a uma estética marxista – sobre a categoria da particularidade. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.

²⁵ Idem, p. 21.

A generalização artística e a científica, como observamos várias vezes, seguem caminhos diversos. Na questão decisiva da relação entre fenômeno e essência, a especificidade da arte se manifesta no fato de que a essência se dissolve completamente no fenômeno, e na obra de arte jamais ela pode assumir uma forma autônoma, separada do fenômeno, ao passo que na ciência ela pode estar separada dele – conceitualmente – e as íntimas ligações lógicas, metodológicas e objetivas entre uma e outro não devem suprimir esta separação conceitual.²⁶

Além disso, seria a arte dotada de uma “objetividade unitária”, na qual as formas e as peculiaridades da vida estariam unidas, e a distinção seria impossível. Lucáks diz ainda que o artista, quando trabalha artisticamente de forma relacionada à vida dos homens e aos seus destinos, também deve tomar posição em face deles.

Assim, podemos interpretar a “razão questionadora” da arte como possível de integração com o fazer jornalístico, e não só isso: como artifício de aproximação do papel do jornalista, mediador cultural das aventuras humanas, com a subjetividade que lhe aproxima da natureza da vida, de suas reflexões e de suas funções incumbidas de reflexão e produção. A subjetividade que se manifesta nos adjetivos, na construção poética da narrativa, na aplicação de imagens e elementos de identificação e na climatização textual, para que seus efeitos sobre o leitor se aproximem do natural e propiciem algum tipo de sentimento de emoção. Entendemos a emoção como quesito indispensável da leitura e atalho digno para o grande propósito da reflexão, ainda mais quando se refere a acontecimentos reais da vida humana.

1.2 JORNALISMO E LITERATURA

(...) os jornalistas continuam a experimentar com todos os recursos do realismo, acelerando-os, tentando usá-los de maneira mais ampla, com a paixão intensa dos inocentes e dos descobridores.

Tom Wolfe

²⁶ Idem, p. 221.

A necessidade de provocar no leitor uma excitação emocional e intelectual esteve presente nos jornalistas já em 1960, como afirma Tom Wolfe²⁷. Segundo ele (que, nas primeiras páginas de *Radical Chic e o Novo Jornalismo*, de 1963, fala sobre motivações pessoais), o interesse principal não era apenas tratar a não-ficção a partir de técnicas específicas do romance e do conto. Era mais que isso: “era a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto”²⁸. O autor conta que já naquela época era natural aos jornalistas o desejo de dissecar de forma mais aprofundada os acontecimentos cotidianos, a vida dos personagens reais, de maneira a construir o texto dando tom e forma ao pensamento dos personagens, seus pensamentos e suas reações. Esse desejo, aliado à tentativa de “dar a ilusão não só de uma pessoa falando, mas uma pessoa pensando”²⁹ já mostrava um distanciamento radical aos preceitos delimitadores do jornalismo tradicional do lead e da imunidade do redator quanto aos acontecimentos.

O início das produções que aliavam a narrativa literária ao jornalismo, datada da década de 1960 e tendo como precursores Jimmy Bresline e Gay Talese foi, por alguns, catalogada como “parajornalismo” – uma “forma bastarda”, o tal gênero novo³⁰, definido como Jornalismo Literário em 1965. O gênero, segundo o autor, firmou-se na brecha dada pela própria literatura, que depois de fenômenos como a contracultura, a consciência negra e a permissividade sexual³¹ deu as costas à produção e liberou o espaço para os primeiros desafiantes das amarras teóricas do jornalismo.

E o gênero passou a surgir a partir da animação dos novos jornalistas em falar da vida sob uma aura de encantamento que mantinha guardada na manga um trunfo inegável: estavam falando de coisas reais. De fatos verídicos, de situações históricas, nada inventado. Como explica Wolfe:

Se o jornalista quer mudar o ponto de vista da terceira pessoa para o ponto de vista da primeira pessoa na mesma cena, ou entrar e sair dos pontos de vista de diferentes personagens, ou até da voz onisciente do narrador para

²⁷ WOLFE, Tom. *Radical Chic e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

²⁸ Idem, p. 28.

²⁹ Ibidem, p. 29.

³⁰ Ibidem, p. 42.

³¹ Ibidem, p. 51.

o fluxo de consciência de alguma outra pessoa (...) ele simplesmente faz isso. Para os glutões godos ainda existe apenas a norma do fora-da-lei quanto à técnica: pegue, use, improvise. O resultado é uma forma que não é meramente *como um romance*. Existe o uso de recursos que tiveram origem no romance, mas se misturam com todos os outros recursos bem conhecidos da prosa. E o tempo todo, bem além das questões de técnica, existe uma vantagem tão óbvia, tão interna, que quase se esquece o poder que ela tem: o simples fato de o leitor saber que *tudo aquilo realmente aconteceu*.³²

O autor, enquanto exemplifica cada uma das inovações do jornalismo literário a partir de exemplos reais publicados, defende um convite a ser feito ao leitor: o convite à memória humana³³, às suas interpretações, ao seu raciocínio próprio. Como concordou Kramer: “Os leitores entram na viagem traçada pelos autores, que buscam desvendar o inatingível e o usual; a viagem não chega a lugar algum sem a imaginação participativa deles³⁴”.

A prática do novo jornalismo, ou jornalismo literário, é definida geralmente pelas grandes-reportagens, cujas informações são levantadas a partir de exaustivas técnicas de apuração (sempre mais completas e desafiantes, que cumpram o propósito de levantar detalhes para ilustrar as narrativas) e pela forma de construção do texto que empresta da literatura a escrita não-linear, os diálogos, o aprofundamento das cenas e as descrições amplas e abrangentes dos fatos. Como o texto de um escritor literário, com a diferença de que nada é ficcional.

A parte que nos cabe do histórico do jornalismo literário vai além de seus desdobramentos cronológicos, bem conhecidos pelos atuais formandos de Comunicação Social. A reflexão aplicada a este trabalho segue pelas linhas de pensamento desenvolvidas e pelo estudo produzido sobre as variáveis da narrativa jornalística, provas concretas da expansão contínua de um dos reflexos da sociedade contemporânea, mutável e inexata.

Para isto, seguimos na pesquisa ressaltando as defesas possíveis da prática do novo jornalismo e do principal argumento, primeiro justificativa da inserção na literatura e novamente utilizado aqui para a explicação da relação entre o jornalismo

³² Ibidem, p. 57. Grifo do autor.

³³ Ibidem, p. 79.

³⁴ KRAMER, Mark. Regras rompíveis do jornalismo literário. Disponível em: < <http://www.textovivo.com.br/seminario/nota07.htm>. Acesso em: 20/07/2009.

literário, as narrativas possíveis e as tentativas de novas aplicações da linguagem: a realidade que lhes serve de matéria-prima.

(...)
 Não me leias se busca
 flamante novidade
 ou sopros de Camões.
 Aquilo que revelo
 e o mais que segue oculto
 em vítreos alçapões
 são notícias humanas,
 simples estar-no-mundo
 e brincos de palavra,
 um não-estar-estando,
 mas de tal jeito urdidos
 o jogo e a confissão
 que nem distingo eu mesmo
 o vivido e o inventado.
 (...) ³⁵

No poema, enquadrado pelo próprio Carlos Drummond de Andrade no capítulo “Poesia Contemplada” de sua Antologia Poética³⁶, o poeta menciona o maior prazer da poesia e o que mais distingue a produção não-jornalística da não-ficcional: “que nem distingo eu mesmo o vivido e o inventado”. A poesia, assim como a literatura, busca na realidade argumentos para o conteúdo – porque é inerente ao ser humano a impossibilidade de falar sobre aquilo que nunca viu ou ouviu. A realidade é o alimento de toda e qualquer criação, e a ela faz reflexo, como havia afirmado Lucáks. A diferença explícita da criação – e por que é tão evitado este termo, portanto? – do jornalista está na impossibilidade de tal dúvida: é preciso distinguir, sempre e em tudo, a veracidade de cada um dos fatos expostos. Porque esse é o seu compromisso e é isso que o leitor espera conquistar (esse tema é melhor abordado no tópico seguinte, “O pacto com o leitor”, pág. 33).

As obras de jornalismo literário conquistaram imenso espaço principalmente no mercado editorial e nas revistas, porque exigem também do leitor uma própria disposição de leitura e tempo. Os interesses dos leitores de jornalismo literário vão além da mera informação: eles pedem por contextualização, por minúcia nos detalhes, pela prosa agradável da narrativa literária, pela emoção e o envolvimento tanto deles próprios quanto do jornalista que a narra com a história. A produção

³⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. Antologia Poética (organizada pelo autor). 61ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. Poema-orelha, p. 252.

³⁶ 2008.

diária das notícias, permeada pelas cobranças temporais dos deadlines e pela grande quantidade de assuntos a serem abordados, torna o produto jornalístico fragmentado e superficial, como afirma Vicchiatti³⁷. Segundo ele, a preocupação pela redação bem elaborada é atropelada pela preocupação com o tempo de fechamento das edições, afinal “a empresa de comunicação obedece a regras industriais de produção”³⁸.

Importante aqui frisar que não é a intenção colocar em xeque a utilidade ou a competência do jornalismo diário informativo, limitados como são por causa de uma diversidade de fatores de real importância. Mas é necessário afirmar que as reportagens literárias são apenas diferentes por possibilidades e motivações, mas que não fogem ao intuito informativo do jornalismo. Como defende Vicchiati:

O jornalismo, mesmo com a obrigatoriedade de manter-se fiel aos fatos, vai-se permitindo avanços lentos, mas preciosos, em direção à utilização de elementos da literatura. Dos *textos frios*, apenas tecnicamente corretos, os profissionais de imprensa partem em busca de maior identificação com o leitor, recheando informações com histórias de vida, trazendo emoção e sentimentos para revelar o colorido dos fatos cotidianos. Descobrem, então, que nem por isso os textos perdem a característica de narrativa jornalística. Pelo contrário, respeitam as regras básicas e conceituais e ainda vêm somadas qualidade e vivacidade a seus trabalhos. Ao buscarem um *modelo* diferente, esses jornalistas transgressores alcançam um texto mais humano e menos *frio*. (...) Libertando-se das amarras do texto tecnicista e mecanicista, o jornalista dará colorido à narração jornalística, utilizando-se da literatura, da visão humanística, da estética. Porém, verá que continuará informando, com o mesmo profissionalismo, mas, acima de tudo, com humanismo.³⁹

Em 1969, o jornalismo literário já era um gênero, já possuía *status* e já demarcava seu interesse e seu papel. Em 1980, quando começaram a se afirmar os seminários de Jornalismo Literário no meio acadêmico⁴⁰, afirmava-se também a consciência de novas formas de escrita – embora, diga-se de passagem, que mesmo que apareçam continuamente outras tentativas, poucas acabam por permanecer – e novos escritores experimentando o que Kramer chama de gêneros-primos: “narrativas de viagens, memórias, ensaios fotográficos e históricos, algumas ficções e até mesmo semificções provenientes de fatos reais”, todos tentando se

³⁷ VICCHIATTI, Carlos Alberto. Jornalismo: comunicação, literatura e compromisso social. 2005

³⁸ Idem, p.12.

³⁹ Ibidem, p. 85 e 86.

⁴⁰ KRAMER.

encaixar entre as frágeis cercas da definição do campo. Aos poucos, infiltrando-se no hábito dos escritores e do público.

Com isso, a preocupação da defesa da credibilidade jornalística pareceu sair dos limites textuais e passou a realçar a forma de produção, dando margem à criação de “leis” específicas. Mark Kramer, a partir do estudo do trabalho de alguns escritores, elaborou quatro peculiaridades da produção do jornalismo literário: A primeira, “Jornalistas literários imergem no universo do assunto e em pesquisas de profundidade”, merece destaque:

A grande questão de jornalistas literários quando estão em prolongadas imersões é a compreensão do tema em um nível que Henry James chamou de ‘felt life’ (vida sentida) – o nível franco, o nível livre de idealizações, que apresenta as diferenças individuais, a fragilidade, a delicadeza, a sordidez, a generosidade, a futilidade, a pompa, a humildade. Tudo nas devidas proporções. Isso põe em confronto verdades premeditadas e explicações burocráticas, deixa expostos maneirismos, autodecepções, hipocrisias e encantos – características só utilizadas quando a serviço de uma compreensão ainda mais profunda.⁴¹

Por isto, o autor toma como precedente as necessidades específicas do trabalho de apuração do jornalismo literário: o jornalista pode passar dias, meses com seus entrevistados, captando o máximo de informações possível para que a descrição cumpra os preceitos de detalhamento e completude citadas acima. Nesse sentido, entendemos que o “máximo de informações possível” vai além das meras entrevistas e da observação minuciosa do convívio com a fonte: que também inclua, sem preconceitos, todo integrante do universo do assunto, sendo ele produto do encontro com a fonte ou retirado do ambiente em questão.

Fazem parte ainda da lista de Kramer os seguintes tópicos: 2) Jornalistas literários firmam pactos claros e abertos com leitores e fontes no que se refere à exatidão (como mencionado anteriormente, o tema é abordado no tópico seguinte, “O pacto com o leitor”); 3) Jornalistas literários escrevem quase sempre sobre acontecimentos rotineiros (“a vida de quase todo mundo, descoberta em sua profundidade e com um olhar compassivo, é interessante”, diz o autor) e 4) Jornalistas literários escrevem com uma “voz interior”, informal, sincera, humana e irônica (quer dizer que o narrador do jornalismo literário não é imune de

⁴¹ Idem, p. 2.

personalidade, percepções e interpretações – e que nem por isso é menos profissional ou objetivo).

A escrita jornalístico-literária, justamente por se posicionar em combate com as antigas regras do gênero jornalístico e ter um pé bem marcado na produção literária, é definida por modos-de-fazer ditados pelos próprios jornalistas. Assim como Kramer, Pena enunciou determinadas características⁴² do novo gênero. Desta vez, focadas nos objetivos do produto final. O autor chama os jornalistas de “prisioneiros da lógica⁴³” e classifica o jornalismo literário como uma alternativa para o espaço reduzido de que dispõe – mas não só isso. Segundo Pena, o conceito é muito mais amplo e dono de certas obrigações que ultrapassam a experiência da veia literária. Ele enumera: “Potencializar os recursos do Jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do *lead*, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos”. Este último, grifado pelo autor como motivo maior, inclui a compreensão dos fenômenos de forma inteligente, considerando a não existência de uma única maneira de representação da realidade. Ele diz:

Uma obra baseada nos preceitos do Jornalismo Literário não pode ser efêmera ou superficial. Diferentemente das reportagens do cotidiano, que, em sua maioria, caem no esquecimento no dia seguinte, o objetivo aqui é a permanência. Um bom livro permanece por gerações, influenciando o imaginário coletivo e individual em diferentes contextos históricos. Para isso, é preciso fazer uma construção sistêmica do enredo, levando em conta que a realidade é multifacetada, fruto de infinitas relações, articuladas em teias de complexidade e indeterminação.⁴⁴

Mas não falamos ainda da especificidade do livro reportagem citado por Pena, formato que mais e melhor comporta os experimentos de produção jornalístico-literária. Primeiro, porque dispõe de liberdade espacial: não impõe ao jornalista uma quantidade exata e limitada de caracteres. Segundo porque, se o jornalismo literário deve tratar de acontecimentos rotineiros, o produto deve resultar em um documento

⁴² PENA, Felipe. *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

⁴³ PENA, 2006. P. 13.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 15.

atemporal, e não descartável como grande parte dos produtos do jornalismo diário. O livro permite à reportagem que tenha um grau indeterminado de detalhamento e elaboração. Permite a impressão de imagens, diálogos, aproxima-se da literatura quanto à forma de leitura, que deve ser agradável e saborosa, sem determinações de tempo.

Resta acrescentar que o principal legado do *new journalism* - a de que a melhor reportagem, no sentido de captação de campo e fidelidade para com o real, pode combinar-se muito bem com a melhor técnica literária - encontrou sua mais refinada expressão no livro-reportagem. Exatamente porque este, apesar dos avanços da reportagem literária em veículos cotidianos, ainda oferece as condições ideais para a narrativa jornalística que precisa escapar à produção industrial cerceadora do jornalista criativo.⁴⁵

Como afirma Lima, o livro reportagem permite ao leitor uma “extensão do tempo presente superior àquele que percebemos nos periódicos⁴⁶”. O autor exalta o potencial de evolução do livro, não afetado pelas limitações diárias da imprensa tradicional. Além disso, reforça o que chama de principais impulsos do jornalista no interesse pela produção do livro reportagem: a “inquietação” de quem tem algo a dizer com profundidade ou a “inquietação” de quem quer utilizar “todo o potencial de construtor de narrativas da realidade”⁴⁷.

Tais narrativas, no livro reportagem, experimentam de liberdades inúmeras: liberdade de fonte, de tamanho, de proposta, liberdade de formato, de angulação, liberdade de temas e de tempo.

O livro-reportagem (...) pode, em tese, experimentar novas formas de captação, expandir o leque de fontes de consulta, criar novas maneiras de interação entre o repórter e seus entrevistados, munir-se de instrumentos inovadores na observação do real em suas múltiplas complexidades, já que, em princípio, não há necessidade de se submeter a “um gosto médio.”⁴⁸

O apontamento das liberdades concedidas pelo livro reportagem foi fator decisivo para a escolha do formato neste trabalho: além das flexibilidades citadas

⁴⁵ LIMA, p. 211.

⁴⁶ Ibidem, p. 30.

⁴⁷ Ibidem, p. 34.

⁴⁸ Ibidem, p. 106.

para a construção textual, o experimentalismo do qual falamos exige ilimitadas páginas em branco (coloridas, grossas, finas, texturizadas). A aplicação dos recursos selecionados necessita de um formato adaptável e literário, oferecido apenas pelo livro.

1.3 O PACTO COM O LEITOR

O entendimento do conceito de jornalismo literário, entretanto, não é ainda suficiente para a correta aceitação desta proposta – afinal, estaremos utilizando de tentativas narrativas que vão além da escrita jornalístico-literária. Hoje, os livros de jornalismo literário freqüentam concomitantemente as prateleiras “Literatura” e “Comunicação Social” na maioria das bibliotecas ou livrarias. O que então, em um primeiro momento, os diferencia frente ao leitor? Arriscaríamos dizer que essa diferença reside na “alma” do livro, perceptível quase que inconscientemente aos primeiros olhares do público. É a chamada “primeira impressão” que a obra transmite a quem folhear suas páginas. Vincent Jouve a chama de “pacto de leitura”⁴⁹, firmado entre obra e leitor a partir de alguns requisitos principais: sua “inscrição em um gênero” e seu “lugar na instituição literária”. Diz o autor: “O gênero remete para convenções tácitas que orientam a expectativa do público”. No caso dos livros de jornalismo literário, os dois requisitos são facilmente traduzidos: o gênero é o jornalismo, e seu lugar na instituição literária faz parte de toda a discussão do tópico anterior, visto que a obra não faz parte da produção ficcional mas mantém em sua essência características inegáveis da literatura.

O pacto de leitura é definido pelas expectativas geradas no leitor a partir do reconhecimento de tais requisitos. Ou seja, a ciência do leitor do tipo de material que irá absorver durante a leitura. Se o leitor folheia um livro de poesia, identificará, a partir do estilo da narrativa, do tom da introdução e da própria estética do livro, que ali estará contido determinado tipo de texto. Se o caso é um livro de narrativa fantástica, o leitor não se surpreenderá ao encontrar, meio ao texto, situações inverossímeis e fantasiosas. Por outro lado, se o livro é uma obra historicista, após alguns minutos de reconhecimento o leitor saberá afirmar que o tipo de informação

⁴⁹ JOUVE, Vincent. A leitura. São Paulo: UNESP, 2002, p 67.

contida na narrativa será composta de dados confirmados historicamente sobre situações reais.

Além disso, Jouve aponta que o pacto de leitura é completado a partir de dois “espaços privilegiados”. O *incipit* e o peritexto⁵⁰. O início de um texto, as suas primeiras palavras (*incipit*), são capazes de definir a linha de recepção do livro. Isso pode acontecer através de termos no passado, presente ou futuro ou em formas tradicionais de início de narrativa (era uma vez), por exemplo. É o começo da leitura que aponta em que universo o leitor está adentrando, e quais expectativas podem ser criadas para a recepção do restante da obra. Já a funcionalidade do peritexto é um pouco mais nítida, embora nem sempre existente: são as introduções, os prefácios, que têm como objetivo “orientar a leitura”.

Enfim, ao longo do texto inteiro, o pacto de leitura está determinado pela submissão da obra a certo número de normas, mais ou menos evidentes, que vão codificar a recepção. Todo texto, de fato, inscreve-se numa linguagem, uma poética e um estilo, que são, para o leitor, sinais em seu trabalho de deciframento. Um conto de Voltaire não suscitará a mesma expectativa que um romance de espionagem.⁵¹

O pacto com o leitor é também abordado por Kramer durante suas reflexões sobre a liberdade empregada pelos autores do jornalismo literário nas narrativas construídas. O autor aborda mais claramente a questão da utilização única da verdade nas narrativas, condição imprescindível para um contrato sincero com o leitor. Segundo ele, o experimentalismo dos textos não implica na falta de veracidade do relato, embora haja situações em que os escritores admitam se sentir tentados a apelar para a “licença poética” com o intuito de deixar o texto mais atrativo e amarrado. Tal prática, porém, é condenável, pois vai de encontro à confiança depositada pelos leitores.

“Em conversas com amigos escritores e em painéis de discussões em conferências, convenceram-me de que jornalistas literários passaram a compartilhar um acordo concreto e implícito com os leitores, tão forte que vale um contrato: os escritores fazem exatamente o que aparentam fazer, que é agarrar a realidade o mais próximo que conseguirem, e não inventá-la. Alguns deles, é claro, admitem momentos particulares de tentação,

⁵⁰ Genette, 1987. In: JOUVE, 2002.

⁵¹ JOUVE, p. 69.

momentos em que concluem que refinar a realidade poderia deixar o texto mais excitante ou fazer a cena fluir melhor.⁵²

Os jornalistas literários, defensores do gênero durante suas produções, devem então acompanhar algumas convenções apontadas pelo autor: “Não usar cenas compostas, não deturpar a cronologia, não conduzir a direção e a proporção dos acontecimentos, não inventar citações, não atribuir pensamentos às fontes e não fechar acordos em troca de dinheiro”. O cumprimento de tais convenções seria importante para manter a credibilidade dos relatos, sem tornar impossível a inspiração criativa. Não há razão para evitar o uso de não-linearidades, de referências externas, de sensações pessoais ou qualquer tipo de impressão, desde que se deixe claro para o leitor o que é que se está fazendo. É um jogo de sinceridade: o leitor “compra” a proposta da obra e exige em troca honestidade nas informações. Kramer relaciona, inclusive, o sucesso do jornalismo literário ao bom cumprimento dos pactos de leitura, “gerando confiança e uma companhia segura para os leitores”.

O pensamento do pacto de leitura estará fortemente presente nesse trabalho, porque a narrativa diferenciada precisará de elementos que facilitem a interpretação do leitor sobre o que está por vir. A aplicação e a representação de tais elementos são explicados detalhadamente no capítulo 4, “A Construção do Livro”. Antes disso, porém, encontramos a necessidade de um breve estudo sobre a recepção e as interpretações dos signos comunicacionais, bem como a explicação de cada um dos elementos empregados durante a produção da obra.

⁵² KRAMER, p. 3.

2. A SEMIÓTICA NA COMUNICAÇÃO

Há não muito tempo (estamos falando do século XIX, aproximadamente 1860), o estudo da lógica aplicada ao pensamento e à interpretação humana dos fenômenos fez surgir uma nova área da ciência, destinada a observar e analisar a constituição da linguagem. Essa ciência, nascida simultaneamente em três partes do mundo (nos Estados Unidos, com Charles Sanders Peirce; na Europa, com Ferdinand de Saussure; e na União Soviética, com A. N. Viesse-lovski e A. A. Potiebniá), juntava elementos da psicologia e das ciências exatas para entender os processos de reconhecimento, associação e interpretação (ou ainda de linguagem) dos fenômenos conhecidos pelo ser humano. Tal ciência foi nomeada Semiótica.

Enveredamos pelos conceitos básicos da Semiótica durante esse capítulo para podermos entender dois aspectos principais da discussão proposta: a) como funcionam os processos de reconhecimento dos recursos visuais na comunicação; e b) o interessante e produtivo contraponto na junção de imagens e recursos gráficos e das palavras.

2.1 BREVES CONCEITOS DE SEMIÓTICA

Ferdinand de Saussure e Charles Sanders Peirce acabaram por se tornar os mais conhecidos teóricos na área da semiótica. Saussure desenvolveu a maioria de suas reflexões a partir do fenômeno da Língua (não das línguas específicas – como a Francesa ou a Inglesa, especificamente – mas do conjunto propriamente dito de palavras e sons definidos para possibilitar o entendimento entre as pessoas). Peirce, em outra ramificação da ciência, publicou a maior parte de seu material estudando as variações dos fenômenos em signos – e aqui entende-se que um fenômeno é qualquer experiência vivida pelo ser humano, desde uma sensação até uma criação material ou atitude. Assim, a Semiótica seria, para Peirce, uma doutrina fenomenológica⁵³ formal de todos os tipos possíveis de signos. E é através do

⁵³ Peirce não fazia distinção entre fenômenos do tipo “real” ou “não-real”, “verdadeiro” ou “ilusório”. A fenomenologia peirceana partia da determinação de que fenômeno é tudo aquilo que pertence à mente, seja real ou não.

trabalho de Peirce que aplicaremos a Semiótica aos recursos estudados neste trabalho (a escolha de Peirce justifica-se porque não trataremos somente das palavras, mas também de imagens e combinações sígnicas).

Para Peirce, toda a experiência e todo o pensamento podem ser divididos em três categorias fundamentais:

1) Primeiridade (Qualidade)

A característica mais distintiva de um fenômeno. Sua característica mais pura e verdadeira, livre de relação com qualquer outro elemento. O verde de uma folha, por exemplo: o verde que poderia estar em tantos outros lugares, o tom puro e simples, que é tom mesmo sem a folha, mas sem o qual a folha não pode ser. É uma qualidade de um fenômeno, embora possam haver mais outras, e sem a qual o fenômeno não poderia existir do jeito que é. A primeiridade implica na secundidade.

2) Secundidade (Reação)

Secundidade é “aquilo que dá à experiência seu caráter factual”⁵⁴. Ou seja, é o existir do fenômeno, sua corporificação material, é a parte do fenômeno apta a resistir – no exemplo acima é a folha, no tempo e no espaço, que comporta as outras qualidades primárias. É a existência com potencial de entendimento pelo pensamento humano.

3) Terceiridade (Representação).

É a capacidade do signo de representação, é o pensamento que, dedicado a ele, vai além do seu estado de existência e parte para um universo de interpretação. Segundo Santaella, é a “camada de inteligibilidade”, ou, de forma mais clara, a “elaboração cognitiva” do fenômeno. É o nosso pensamento sobre ele: o verde da folha. “É a interconexão de dois fenômenos em direção a uma síntese”.⁵⁵

Compreendidas as categorias gerais do pensamento humano, partimos para as classificações dos signos. Signo é aquilo que representa alguma coisa, e cujo conhecimento só se dá a partir do signo. Por exemplo: a palavra flor, o desenho de uma flor e a imagem de uma flor são signos que designam o reconhecimento

⁵⁴ SANTAELLA, 1983.

⁵⁵ PRATES, Eufrasio. Semiótica: uma suave introdução. Pequenos Delírios, Brasília, 2000.

consciente da imagem da flor no pensamento de quem os lê – e essa imagem produzida na mente será também um signo, visto que não possui existência singular material.

Há, ainda, os ícones que podem representar objetos por semelhança: os hipoícones. Uma **imagem figurativa** (um desenho, por exemplo) é um hipoícone porque a qualidade da sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto representado. Já um **diagrama** é um hipoícone de segundo nível porque “apresenta as relações entre as partes de seu objeto, utilizando de relações análogas às suas próprias partes”⁵⁶. Ainda, um exemplo de hipoícone de terceiro nível são as metáforas que usamos corriqueiramente, porque seus significados se projetam em paralelo com outros significados, provocando assim uma espécie de semelhança.

Sin-signo é o signo que existe, singular e materialmente, e que se apresenta sob essas condições. Esse signo é, invariavelmente, “parte do universo a que pertence”: e é essa conexão com o conjunto que faz dele um índice. Índice é o que funciona indicando uma outra coisa com a qual ele está ligado. Os índices são sempre habitados por quali-signos. Quanto ao seu interpretante, ele é simplesmente a percepção de existência do objeto.

E, finalmente, o legi-signo: é o que, por convenção ou acerto coletivo, torna-se símbolo do objeto. Ele nem representa sua qualidade nem possui relação de fato com o objeto, mas passa a representá-lo de forma universal. Pode ser classificado como “tipo geral”. As **palavras** são signos de lei, porque não guardam qualidades do objeto e muito menos indicam relação direta a ele, são apenas combinações de traços e letras que, juntos, provocam no interpretante a consciência direta do objeto. Palavras podem formar símbolos indiciais quando formam frases enunciadas, cujos termos apontem para condições de espaço, tempo ou lugares.

Para o nosso estudo, cabe saber que a **fotografia** (assim como o cinema e a televisão) trata-se de um signo híbrido: é, além de um ícone (porque é imagem), um índice (porque é produzida a partir de contato físico com o universo referenciado). A partir das palavras do próprio Peirce: “O fato de sabermos que a fotografia é o efeito de radiações partidas do objeto, torna-a um índice e altamente informativo”⁵⁷.

⁵⁶ SANTAELLA, Lucia. O que é Semiotica (Coleção Primeiros Passos). São Paulo: Brasiliense, 1983.

⁵⁷ In: Santaella, 1983.

2.2 NARRATIVA IMAGÉTICA E SIMBÓLICA

No que se refere à natureza dos objetos aqui mencionados e relacionando-os com os conceitos de Roland Barthes⁵⁸, pode-se estudar a forma de recepção das formas gráficas e visuais em um contexto comunicativo, assim como da própria palavra. Segundo ele, para qualquer aplicação, “postular uma significação é recorrer à semiologia”. A tal semiologia seria, então, uma ciência das formas, visto que “estuda as significações, independente de seu conteúdo”. O autor ainda diz o seguinte:

Entender-se-á, portanto, daqui pra frente, por *linguagem, discurso, fala*, etc., toda unidade ou síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um artigo de jornal; os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa. Essa maneira genérica de conceber a linguagem se justifica aliás pela própria história das escritas: muito antes da invenção do nosso alfabeto, objetos como o kipu inca ou desenhos como os pictogramas eram falas normais.⁵⁹

Segundo ele, um significante e um significado não estabelecem entre si uma relação de igualdade, mas sim de equivalência. Da mesma forma, é preciso analisar, na interpretação de um signo semiótico, três termos: um após o outro e a correlação que nos une. Citando o exemplo dado pelo próprio autor, um ramo de rosas pode ser feito significar uma paixão. Nesse caso, não existem apenas as rosas e a paixão, mas as rosas que, a esta altura, já são rosas passionalizadas. Desta forma, o signo adquire um significado único dentro de um contexto – o que acontece também com uma imagem subjetiva inserida em meio a textos sobre determinado assunto: ela recebe uma significação específica e esclarece a recepção do observador.

Aplicando os conceitos apresentados nos recursos de narrativa estudados neste trabalho, temos que:

- a) A fotografia é um ícone e um índice. É um fenômeno que apresenta qualidades a serem absorvidas pelo interpretante, apenas, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação com o mundo real e material, de onde foi

⁵⁸ BARTHES, Roland. Mitologias. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007. Na obra, o autor define toda fala como um mito, e os relaciona aos conceitos semiológicos de comunicação.

⁵⁹ Idem, p. 201.

possível obter a imagem. Dessa classificação, seria natural também comentar a antiga discussão que diz da fotografia ser, ao mesmo tempo, arte e documento histórico. É um fenômeno que transita livremente entre ambos os propósitos. Para esse trabalho, nos interessa em igual prioridade os dois aspectos da fotografia: primeiro o da apresentação simples, que permite ao leitor que absorva suas qualidades para que, aliadas a outras qualidades, possa estabelecer em sua mente um panorama completo de informação com potencial interpretativo. E, segundo, o compromisso da fotografia com o mundo real, sem o qual não seria possível, porque dele depende e dele é fruto.

- b) Como hipoícone de terceiro nível foi classificado o diagrama, por estabelecer relações entre as partes de seu objeto utilizando de relações de suas próprias partes. O diagrama nada mais é do que a representação gráfica de fatos, fenômenos ou relações por meio de figuras, gráficos e esquemas. O conceito de hipoícone pode ser estendido à aplicação dos diagramas utilizados em um livro-reportagem (no que se refere ao equilíbrio e à apresentação visual de imagens, textos e elementos informativos segundo os critérios de relevância, pertinência e coesão, conforme a prática jornalística sugere), visto que uma boa diagramação também se compromete ao correto relacionamento entre as partes informativas – que, de uma a outra categoria, também são restritas a signos.
- c) Por fim, o texto – classificado semioticamente como símbolo indicial, visto que é composto por palavras (símbolos) dispostas de forma a remeter a fatos, personagens, lugares e momentos do universo do objeto (característica dos índices).

Explorando as características semióticas de cada um dos recursos, podemos entender que todos eles fazem parte do mesmo processo de absorção, entendimento e interpretação realizado naturalmente pelo pensamento humano. Entretanto, não é nossa intenção discorrer agora sobre as maneiras a partir das quais essa interpretação se dá, mas sim relacionar suas naturezas.

Quanto à comunicação, nos parece natural que suas raízes tenham se firmado no momento da invenção da escrita. Como pudemos ver a partir dos princípios semióticos, uma das características que fazem das palavras símbolos é a

capacidade de reconhecimento e entendimento geral que elas proporcionam, além da característica genérica que podem comportar.

Logo, no que diz respeito à criação e divulgação de informação ao coletivo, nos parece natural que tenha se pensado na palavra escrita e na elaboração textual como as formas que melhor cumprissem o papel (além de que podem ser moldadas para qualquer propósito e qualquer situação, sem apresentarem liberdade desprendida com o universo ou dependência direta a ele). Mas, semioticamente, sua função não é a mesma dos demais recursos: enquanto o texto escrito serve para provocar no interpretante uma idéia abstrata proveniente de uma lei aceita por pacto coletivo (tendo seu objeto tão genérico como o próprio símbolo em si), a fotografia serve para explicitar uma prova concreta do universo (já que ele, seu momento e seus acontecimentos são condições reais e provas da existência da foto) ao mesmo tempo em que deixa ao interpretante a possibilidade de absorvê-la da forma que puder, sem apresentar argumentos direcionadores.

Quanto ao diagrama e à disposição visual dos conteúdos, sua função é ao mesmo tempo imune e intencional, porque o diagrama dispõe de forma “líquida” por entre os objetos que o compõe ao mesmo tempo em que é o fator mais delimitante da relação estabelecida entre eles.

Esse contraponto estabelecido pelas diferentes funções dos recursos (indiciais, icônicos e simbólicos) é interessante à medida em que o processo de criação de um livro reportagem que utilize desses fatores equilibre, também por diferenças naturais, o objetivo e o subjetivo da produção jornalística. O primeiro, por trabalhar com apuração dos fatos a partir do mesmo compromisso com a verdade e por utilizar de fotografias documentais, assim como da relação gráfica produzida a partir do conteúdo. E, o segundo, pelos encantamentos provocados pela estética do material e pela capacidade do leitor de absorver as informações de forma livre e à mercê da sua interpretação individual e particular.

É importante também frisar que nenhum signo (entendido agora como mensagem), embora possa oferecer todas as condições para a leitura de parte do interpretante, pode garantir seu resultado (o resultado de sua interpretação). Segundo os conceitos da semiótica, o signo é: ele existe livremente a partir de suas características. O que causa diferenças na leitura de seu conteúdo é causado pelo

interpretante. É ele que conferirá ao signo a interpretação que lhe for possível conferir.

3. RECURSOS DE NARRATIVA

Voltando às funções do jornalismo, chega a hora de discutirmos as aplicações práticas específicas de cada um dos recursos pretendidos. Se é próprio do discurso jornalístico que ele sirva ao coletivo, e se seu dever é fazer-se compreensível, verdadeiro e contextual – e ainda se o jornalista, por meio da linguagem e da absorção e transmissão do que se entende por “realidade” pode também ser considerado um artista⁶⁰ – estudar as possibilidades de manifestação dos recursos torna-se um importante pilar na constante construção da idéia de comunicação.

Como já foi visto, compreendemos – a partir da estrutura dos veículos impressos (jornal, livro, revista) – que mais de um elemento faz parte do discurso jornalístico, em complementação à construção textual: a fotografia (elemento visual de informação, fragmento da realidade) e a diagramação (disposição gráfica das informações e identificação visual do veículo / discurso).

3.1 DA FOTOGRAFIA

3.1.1 Breve histórico do fotojornalismo

Assumir o papel de registro documental social e comunicativo não foi o primeiro objetivo (e muito menos a razão) da invenção da fotografia. Exaustivas pesquisas históricas nos permitem saber que as primeiras fotografias realizadas tinham como função retratar integrantes ou famílias da realeza da sociedade do século XIX (a primeira fotografia reconhecida historicamente é de Nicéphore Niépce (1765 – 1833), que obteve uma imagem fotográfica permanente em negativo por volta de 1820). O costume de se fazer retratos fotográficos se popularizou e disseminou também a cultura da fotografia. O advento da *miniaturização* – a revelação de retratos em tamanhos portáteis, que os membros da burguesia emergente poderiam carregar consigo durante todo o tempo – mostrou o caráter flexível da imagem fotográfica ao mesmo tempo em que imprimiu nela, pela primeira vez, a possibilidade da expressão da individualidade.⁶¹

⁶⁰ LUCÁKS.

⁶¹ FREUND, Gisèle. *la fotografia como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. p 14.

Dessa possibilidade de expressão individual, aliada à semelhança que o retrato apresentava com as pinturas retratistas antecedentes, derivou o pensamento da fotografia como arte – um novo universo de participação da fotografia. O produto final fotográfico em muito se parecia com os quadros de pintura, ou ao menos tinha – na época – a impressão de mesma finalidade. As discussões teóricas acerca da fotografia, a repressão da Igreja católica (“Deus criou o homem à sua imagem e nenhuma máquina pode fixar a imagem de Deus”), as descobertas científicas e os movimentos sociais do século XIX despertaram na sociedade o questionamento dos conceitos de *realidade* e de apresentação da *natureza*. Soma-se a isso a discussão da nova escola de arte do realismo (1855). A fotografia passou, então, a também ser vista como manifestação artística.

Esa nueva actitud espiritual despertó una viva atención por La fotografía. ¿Acaso no se podía, com ayuda de esa nueva técnica, realizar de manera inmediata la objetividad de la naturaleza que exigía el artista? ¿ No era la fotografía una nueva forma del arte?⁶²

A história da fotografia é classificada pela somatória dos conceitos alcançados e não por uma sobreposição de funções. Assim, o conceito de fotografia como manifestação artística existia concomitante ao conceito de registro do retrato – que vão, por sua vez, aceitar a convivência com mais uma forma de produção: a documental.

Em meados de 1840, a revista semanal inglesa *The Illustrated London News* publica uma imagem produzida a partir de uma fotografia. Em 1846 acontece a Guerra Americano-Mexicana. Os jornais enviam correspondentes pela primeira vez e um fotógrafo acompanha e produz uma série de fotos. As imagens ganham força e as primeiras revistas ilustradas começam a surgir. Os caminhos que a “leitura visual” do mundo começava a abrir esboçavam também uma menção ao suposto conceito de objetividade⁶³. A fotografia de guerra – a princípio formal e de superfície, com imagens de frentes ou da organização dos acampamentos, e mais tarde ousada e denunciadora, com imagens dos bombardeios, dos corpos e da destruição – marcou

⁶² Ibidem, p. 68.

⁶³ SOUSA, Jorge Pedro. Uma historia critica do fotojornalismo ocidental. Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1999.

o primeiro deslumbre da fotografia como documento (fotografia documental) e do fotojornalismo, visto que as imagens eram encaminhadas à imprensa para reprodução.

A apresentação da fotografia em outras formas (jornalísticas, documentais, evidenciadoras) que não a do retrato e nem a da obra de arte, simplesmente, foi uma nova conquista. Afirma Sousa: “Revelou-se de importância vital, uma vez que permitiu "congelar" a acção, impressioná-la numa imagem quase em tempo real, capturar o imprevisto, chegar ao instantâneo e, com ele, acenar com a idéia de verdade: o que é assim capturado seria verdadeiro; a imagem não mentiria”.

3.1.2 A imagem como testemunho jornalístico

A inserção da fotografia nas publicações da imprensa aumentou à medida em que as técnicas de reprodutibilidade permitiam. As primeiras reproduções fotográficas foram possíveis pela xilogravura, e logo em seguida, o *halftone* (impressão que simula uma imagem contínua a partir da sequência de pontos). O que, antes, era ilustrado nos jornais pela gravura e o desenho, agora (1880) admitiam um carácter mais real e verdadeiro. A fotografia, no início colocada como documento de comprovação do texto (no início, eram desprezadas pelos editores, que desvalorizavam a seriedade da imagem), conquistou credibilidade e importância (1904), passando a ser vista como a primeira leitura e atraindo cada vez mais olhares e demandas.

A impressão que a fotografia transmitia de *credibilidade* e *veracidade*⁶⁴ era entendida como um documento, uma prova concreta dos acontecimentos. Ela permitia ao leitor que visse a cena tratada como se estivesse lá (como se, se estivesse presente, fosse ver exatamente aquilo que o fotógrafo registrou). O desenvolvimento industrial e a rápida evolução das técnicas de impressão baratearam o custo da inserção das fotografias nos meios impressos. O crescimento da publicidade também conferiu valor à fotografia na comunicação, já que os anúncios que apresentavam imagens atingiam a emoção do público além de chamar

⁶⁴ Idem.

muito mais atenção (por possibilitar uma infinidade de associações pessoais). Em 1929, nos Estados Unidos, surge a TIME, que se tornou uma das grandes publicações mundiais, e em 1936 é lançada a versão de fotojornalismo da Life, que viria se tornar a maior revista fotográfica publicada. O conceito de veracidade emprestado pelas fotografias às histórias jornalísticas foi reclamado cada vez mais pelos leitores, que apreciavam a leitura visual dos fatos. A fotografia passou a ser, mais que um complemento, condição suficiente de transmissão de informação.

La introducción de la foto em la prensa es um fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. Hasta entonces, el hombre común solo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, em su calle, em su pueblo. Com la fotografía, se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar em el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge. (...) La fotografía inaugura los mass media visuales cuando el retrato individual se ve substituido por el retrato colectivo.⁶⁵

Para entender o papel da imagem fotográfica no produto jornalístico, é preciso entender também quais os caminhos trilhados pela “filosofia” da fotografia. Em um primeiro momento, a imagem fotográfica – em sua função fotodocumental – evocou a discussão da fotografia como elemento capturador da realidade, o “espelho do real”⁶⁶. Até hoje, uma linha de teóricos defende a fotografia como “prova” e “testemunho” dos acontecimentos reais, pois congelam – e tornam possível a observação eterna – de um determinado fenômeno ocorrido no passado. O ato definidor dessa “captura” seria o momento de apertar o botão; a fração de segundo na qual a luz marca a superfície sensível e eterniza a prova física daquilo que aconteceu. A manifestação mais direta e indiscutível da objetividade.

Uma outra interpretação é ainda colocada, e é por ela que intento seguir neste trabalho (importante frisar que não é minha intenção discutir aqui conceitos de objetividade. Para a discussão da produção documental, parto do princípio de que a objetividade é um ideal utópico e que a impressão do autor, inevitável em qualquer tipo de criação, macula esse ideal, tornando-o impraticável). Alguns estudiosos da fotografia (como é o caso de Boris Kossoy e Vilém Flusser, por exemplo), defendem que, embora o momento de apertar o botão seja o congelamento de uma *realidade*

⁶⁵ FREUND, p 96.

⁶⁶ SOUSA, 1999.

pela técnica, essa não é a única: há a realidade do momento de captura da imagem (*primeira realidade*), o momento em que o fenômeno está acontecendo, o momento que possibilita a fotografia – e que é comprovado por ela. Mas essa realidade não é suficiente para a absorção e o aproveitamento do produto final (a foto). Haveria, ainda, uma *segunda realidade*, uma realidade interior, necessária, sem a qual a absorção não se faz. Essa segunda realidade seria definida pela realidade do assunto representado, “abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente”⁶⁷, a sua aparência. Em outras palavras, a segunda realidade pode ser definida como a realidade contida nos limites bidimensionais do suporte. É a imagem congelada, o documento que ficou registrado, fruto daquela primeira realidade – a realidade além da lente. Descreve Kossoy: “A realidade fotográfica do *documento*, referência sempre presente de um passado inacessível” (grifo do autor).

O entendimento do conceito de duas realidades é necessário para o entendimento da interpretação do processo de criação, da impureza da foto e do fotógrafo “não-inocente”⁶⁸: a desmistificação da objetividade e a explanação da necessidade das referências levantadas pelo observador. Ou seja: quando uma fotografia é produzida, existem três momentos – o momento do assunto (o “Spectrum”, de Barthes⁶⁹), o momento do fotógrafo (o “Operator”) e o momento do observador, da recepção da imagem pronta (o “Spectator”). O processo do fotografar é composto, assim, por três ângulos, três visões distintas, que maculam o ideal da objetividade (duas já seriam suficientes para tal). Para essa conclusão, não se precisaria ir muito além da seguinte suposição: se estivessem assistindo à mesma cena dois fotógrafos, munidos de seus equipamentos, e os dois ficassem incumbidos de o registrar (ao momento), os produtos finais, postos lado a lado, deixariam evidente a diferença – mesmo que intencional – da representação. Logo, é positivo ao leitor que ele esteja avisado, em sua condição de receptor, de que para se atingir um nível satisfatório de entendimento da fotografia, é preciso fazer uso do

⁶⁷ KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

⁶⁸ Não caberia aqui a palavra “culpado” pelo fato de que não há o que se culpar: não há opção de parte do fotógrafo. O mero ato de se apertar o botão implica uma intervenção, um julgamento (esteja ele na posição ou ângulo da foto, na escolha do momento, nos recursos de lente ou de cor utilizados). Ou seja: o fotógrafo não pode optar entre a intervenção e a inocência: ou é inocente, ou fotografa.

⁶⁹ BARTHES, A Câmera Clara. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1980.

scanning (segundo Flusser, o termo define vaguear pela superfície das imagens, procurar as intencionalidades do fotógrafo).

Imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são 'denotativas'. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos 'conotativos'.⁷⁰

Nesse trabalho, procuro aplicar o *scanning* em um conceito um pouco mais expansivo: como se o *scanning* ultrapassasse as barreiras da imagem. Como se o leitor vagueasse para além das fronteiras do quadro fotográfico e procurasse, além das intencionalidades do fotógrafo, as possíveis relações que ele intencionou no momento do clique. Assim, *scannear* uma imagem de maneira produtiva seria o que Barthes chama de reconhecer o *studium*⁷¹ da imagem: “Encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os receptores”.⁷²

Para Flusser, esse processo de “relações significativas” é chamado **tempo de magia**. Esse tempo, no fotojornalismo, pode ser interpretado como a forma de absorção da informação. Se uma foto é feita para universalizar (falamos de hoje, com os recursos de que dispomos a partir das novas tecnologias) uma determinada cena, e se sua absorção é feita a partir de pré-conceitos, emoções e vivências do receptor, mesmo embora sua leitura possa ser feita direta e rapidamente com uma passada de olhos, sua interpretação será tanto mais eficiente quanto maiores sejam as capacidades de estabelecer relação. O leitor consumidor do produto jornalístico que contenha uma boa bagagem de conhecimento acerca de determinado assunto o aproveitará muito melhor do que um leitor sem referências – o que não quer dizer que este último não consiga ler a foto ou dela nada aproveite.

⁷⁰ FLUSSER, Vilem. Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002, p. 9.

⁷¹ BARTHES, 1980: *studium* é o “campo vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente (...). É uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o Operator”. Em outras palavras, é a situação mais ampla da foto, aquela que se permite analisar e interpretar, ela e suas mil faces e interpretações.

⁷² Aqui, não chegamos a discutir a fundo o *punctum* da imagem, outro conceito de Barthes, porque o *punctum* é referente ao leitor – é reconhecido pelo leitor de maneira pessoal e individual. O *punctum* seria o elemento da imagem que mais intriga o leitor e desperta sua atenção. Ele é relativo justamente pelo emprego da cultura pessoal na hora do *scanning*.

3.1.3 A imagem como elemento visual estético

Passadas as barreiras de dificuldades de reprodução, do barateamento das técnicas e da boa recepção das fotografias jornalísticas pelo público, a fotografia passou a crescer exponencialmente no campo da comunicação. Na publicidade, os anúncios que utilizavam foto faziam sucesso e atingiam os consumidores de forma mais intensa; no jornalismo, pipocavam as publicações fotográficas e os fotojornalistas foram ganhando reconhecimento profissional. Os equipamentos sofriam melhorias notáveis, eram mais portáteis e baratos. A invenção do cinema, em meados de 1890, e da televisão, em 1925, consagraram a fotografia como parte integrante da comunicação. Sua relevância passou a ser indiscutível e, seus produtos, cada vez mais reconhecidos.

No jornalismo, essa importância refletiu na criação de novas formas de representação da realidade: com as grandes reportagens, apareceram os primeiros ensaios fotográficos – apêndices ilustrados, elementos da produção fotográfica, capazes de conferir à história um significado mais verdadeiro, completo e universal. Hoje, as revistas não fazem restrição quanto ao uso de fotos. Espaços específicos para a publicação de imagens também já são comuns – as fotografias são suficientes para a transmissão de determinados conteúdos. O público, claro, faz parte dessa justificativa: além da estética e da rapidez de absorção, o diálogo com as imagens é mais carregado emocionalmente.

Perceptível também a tendência dos veículos de comunicação em aderir à segmentação: além dos produtos especificamente segmentados (revistas femininas, revistas masculinas, revistas para noivas, revistas fotográficas, revistas científicas; programas ambientais; suplementos de moda, para negros; para crianças; para estudantes; para idosos, para homossexuais, etc), jornais mais abrangentes utilizam em abundância colunas e seções direcionadas para interesses específicos. Nesse processo, por conferir ao produto um caráter mais individual e mais possível de identificação, a fotografia assume papel de extrema importância.

A intenção aqui é evidenciar os artifícios da fotografia e sua relação de contribuição para o desenvolvimento dos veículos de jornalismo – desde seu crescimento como veículo de comunicação até a possibilidade de ajustar-se às demandas e necessidades do público – através da relação da fotografia com o jornalismo e da prática do fotojornalismo como variável na construção da história.

3.2 DA DISPOSIÇÃO DE CONTEÚDO

Quanto à fotografia, percebemos ser necessário o trabalho de reconhecimento da imagem – reconhecimento que é diretamente proporcional à qualidade da compreensão e relativizado a partir das experiências pessoais consideradas no momento da leitura – não só na arte mas também na comunicação. Se a linguagem imagética, na qual a fotografia se encaixa, funciona semioticamente como um recurso à mercê da interpretação e das associações do leitor, não seria cabível expandir o conceito para as demais formas de apresentação imagética?

O texto verbal e o não verbal são entendidos a partir da somatória das informações dispostas e da bagagem intelectual do leitor. Segundo Barthes, o leitor é o “co-produtor social do sentido” – ou seja, é preciso superar a idéia de que o autor é o único responsável pela criação e socialização do sentido e o leitor é um sujeito ignorado ou marginalizado. Seria necessário, portanto, aceitar o leitor como coadjuvante na construção do sentido final do produto.

3.2.1 Funções da diagramação

A diagramação é a disposição visual dos conteúdos informativos. Nos veículos impressos, a prática é dotada de uma infinidade de funções participantes da comunicação: ajuda a delimitar os espaços, a hierarquizar as informações, a chamar a atenção do leitor, a conferir visibilidade aos conteúdos abordados, à emprestar identidade ao próprio veículo em si.

Neste trabalho, a diagramação pode ser entendida mais facilmente a partir do conceito de “interface”, utilizado nos meios eletrônicos:

A interface é a união de diferentes recursos de criação combinados para facilitar o acesso ao conteúdo com o intuito de estabelecer novos parâmetros para um novo ambiente de comunicação, é a denominação para todos os dispositivos materiais que permitem a interação com o universo da informação(...).⁷³

⁷³ TOLEDO FILHO, João César. Estrutura visual, leitura da forma e diagramação digital. Disponível em http://www.alvoradaplus.com.br/Docs/revista_eletronica/edicao_3/Artigo_Joao_%20Mackenzie.pdf.

Ou seja, partimos de que a página é uma superfície em branco, nua, pura, pronta para ser preenchida – e que esse preenchimento dará forma a uma linguagem específica, definida, criada especialmente para esse objetivo. A diagramação como interface confere particularidade ao conteúdo. Mais do que uma sequência de linhas, entremeadas por uma ou outra imagem (como é comumente utilizada pela indústria editorial), ela pode ser um conjunto de delimitações que “carregue” o leitor através da linha sequencial escolhida pelo autor. Nesse sentido, toda e qualquer “ousadia” do diagramador deve ser interpretada como parte intencional, com sentido e razão conferidos, sejam eles explícitos ou não.

Para concebermos a relação entre a interface dos meios eletrônicos e as possibilidades pouco exploradas pelo suporte livro, consideremos a colocação de Souza e Silva quanto ao breve histórico da diagramação nos jornais brasileiros. Segundo o autor, o planejamento gráfico passou a ter papel relevante a partir dos anos 1950, quando a televisão chegou ao Brasil e os jornais sofreram reestruturações a fim de acompanhar as novas demandas apresentadas pelos meios eletrônicos. Antes, a regra poderia ser entendida como “o que couber no papel”. A revolução gráfica foi notada em 1951, quando o jornal *Última Hora*, de São Paulo, lançou uma diagramação ousada e inovadora, incentivando os demais veículos a usufruir de delimitação de espaços e racionalização das quantidades de texto. Na mesma década, o *Jornal da Tarde* também revitalizou seu espaço, afirmando a tendência e a necessidade de estruturar as páginas.

Não são semelhantes os conceitos aplicados pela interface e pela diagramação dos veículos impressos, mas ambas as definições são de utilidade para esse estudo. Quero dizer que o planejamento gráfico das revistas e jornais serve para posicionar e distribuir as “diversas histórias” – lado a lado e com limites definidos – em um espaço nascido para comportar toda a variedade da área de interesse humana, e sua prática de mudanças sempre recorrentes confirmam a relevância e a consistência dos conceitos e objetivos do discurso gráfico no papel. Já a interface possibilita ao veículo “guiar” o leitor pelas leituras propostas. Em outras palavras, a interface, concebida como a forma de disposição dos conteúdos nos meios eletrônicos (mais precisamente na internet), confere particularidade ao conteúdo, possibilitando ao leitor que ele estabeleça relações e oferecendo sempre a ele um “próximo passo” (através do uso de hiperlinks, *notícias relacionadas* e links

para assuntos correlatos, por exemplo, além da oferta de recursos para que ele complemente seus conhecimentos acerca do assunto).

A diagramação de um jornal difere-se da produção editorial de um livro em diversos aspectos, dos quais dois se destacam: o jornal, a princípio, trata de uma série de assuntos ao mesmo tempo, enquanto o livro tende a ter um tema único que sustente a narrativa; o jornal dirige-se ao coletivo, à massa, a toda e qualquer pessoa que por ventura dirija a ele seu olhar, enquanto o livro seria um produto direcionado ao individual, como defendido por McLuhan:

Observando as coisas em seu conjunto, Marshall McLuhan, 1 (1.Marshall McLuhan, Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem (São Paulo, 1971), pp. 231-232) estudioso e pesquisador no campo da comunicação humana, defende a idéia de que a página do jornal teria quebrado a linearidade do livro, isto é, apresentando de forma simultânea várias estórias, em sistema de mosaico. Diz ele: “Sabemos que o livro é uma forma restrita e confessional que nos leva ao ponto de vista individual, enquanto que o jornal, ao contrário, exige a participação coletiva. Dessa forma, torna-o juntamente com as revistas, um dos mais importantes veículos de comunicação de massa”.⁷⁴

Importante frisar que, embora seja intrínseco ao jornal a apresentação de várias estórias em “sistema de mosaico”, não há o que o defina [o sistema] unicamente funcional para o jornal, e nem dependente da existência de várias estórias para a sua composição gráfica.

3.2.2 O discurso gráfico como elemento da narrativa

“Nosso tempo é caracterizado pela descoberta da linguagem e do discurso, a consciência de que não há dizer natural. Em nenhum lugar se admite o inocente. É um tempo terrível, tudo tem significação. Até mesmo o discurso gráfico.”

João Rodolfo do Prado

Sendo o planejamento gráfico parte integrante e consolidada da imprensa jornalística e sendo a disposição visual suportada pelo pensamento semiótico como

⁷⁴ SOUZA E SILVA, Rafael. O planejamento gráfico na comunicação impressa. Disponível em <file:///C:/Users/lasa/Desktop/TCC/diagramacao%20rafael%20souza%20e%20silva.htm#PPP2,M1>.

uma forma de linguagem⁷⁵ (Ferdinand de Saussure, embora defenda em sua obra que a lingüística está no primeiro posto da Semiologia como ciência geral dos signos, admitiu que a língua não é o único sistema de signos para nos comunicarmos), podemos assumir o projeto gráfico de um produto jornalístico como um sistema de conjugação de espaços cujos significados são provocados pelo diagramador. No mesmo pensamento da linguagem visual fotográfica, os efeitos produzidos pela intenção do significado no receptor são ainda relativos e dependentes das associações que ele será capaz de produzir.

E de que forma o design gráfico pode expressar os intuitos do autor?⁷⁶ Através do emprego dos recursos possíveis na página. A localização do título, a escolha dos tipos, do corpo dos tipos, das cores utilizadas. O tamanho da margem, a disposição das fotografias, a localização da numeração de página, o uso de páginas coloridas, a exploração dos campos de maior e menor visibilidade. Um passo a mais, no projeto editorial: o tamanho do papel, a escolha da capa, a gramatura das folhas. Conferindo identidade ao produto, o planejamento gráfico pode também colaborar proporcionando ao livro uma injeção de veracidade, ao passo que cria no leitor o “clima visual” percebido pelo repórter e por ele trabalhado durante a apuração dos fatos da história. Toda a aparência estética de um produto jornalístico confere a ele uma série de significados que serão interpretados pelo leitor, direta ou subjetivamente. Segundo Antônio Martiniano Fontoura, o conjunto desses elementos promovem no leitor sensações que “definem a qualidade da interação entre o ele e o objeto”⁷⁷. Segundo o autor, essa qualidade da interação é determinada também pela qualidade textual, mas os aspectos visuais e gráficos são extremamente importantes. O mesmo defende Celso Kelly⁷⁸:

Com a arte da palavra, coexiste, no jornalismo impresso, a arte gráfica. (...) Tal com num quadro: em primeiro lugar, o que impressiona num quadro é a composição; depois o ritmo consequente; a seguir, os elementos predominantes e as partes; finalmente, como soma da percepção, o assunto. A arte gráfica começa pela diagramação;

⁷⁵ Santaella, Lúcia. Semiótica é concebida, por esta autora, como a ciência de toda e qualquer linguagem (verbal ou na verbal). Linguagem é entendida aqui como formas sociais de comunicação e significação.

⁷⁶ Não pretendo discutir se a concepção do projeto gráfico é função do jornalista ou do designer gráfico. Neste trabalho, como se trata de um produto experimental cuja discussão perpassa os limites dos gêneros jornalísticos, defendo que o autor do texto pode ou não ser também o diagramador – a única exigência é a de que as intencionalidades concordem no momento de combinação entre conteúdo e disposição, para conferir ao leitor uma linha concisa e consistente de linguagem.

⁷⁷ FONTOURA, Antônio Martiniano. O livro do livro. Curitiba: Editora Gramofone, 2007, p 18.

⁷⁸ KELLY, Celso Otávio do Prado. Arte e Comunicação. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

desdobra-se na escolha dos tipos; complementa-se na confecção das manchetes. Estabelecem-se relações do gráfico com o assunto”⁷⁹.

O que está sendo discutido é a capacidade dos recursos gráficos de dialogar com a história contada pelo texto verbal, e o produto resultante dessa relação. Como, no processo de escrita de um livro-reportagem (assim como em qualquer processo de construção criativa), a cada escolha de palavras pode-se perceber uma “interpretação” tomada pelo autor, interpretações podem também ser identificadas na aplicação dos recursos gráficos e visuais, como elementos signos que são. Se a relação do jornalismo com a objetividade é utópica e se é possível conferir ainda mais veracidade à narrativa a partir de elementos outros de linguagem, qual seria a razão em não fazê-lo?

⁷⁹ Idem, p 168.

4. A CONSTRUÇÃO DO LIVRO

4.1 DO TEMA – JUSTIFICATIVA E CABIMENTO

Um dos diferenciais desta proposta concretiza-se na escolha do tema. Diferente do que se poderia imaginar, a produção deste livro como projeto de conclusão de curso não se justifica pelo tema, como já mencionado, mas sim pela narrativa e pelo uso dos recursos experimentados.

Ainda assim, como produto jornalístico, o livro deve tratar de um fenômeno socialmente relevante e adequado às características do formato. A partir dessa necessidade, passou-se a estudar alguns dos temas que permeavam a atmosfera contemporânea em 2009.

Considerando sempre a necessidade, neste trabalho, da utilização de elementos externos ao texto, além do potencial imagético que poderia (e deveria) ser explorado, o misticismo das mulheres que dizem prever o futuro através de uma arte de cerca de setecentos anos fez-se luminoso. Um breve período de pesquisas sobre a atividade das cartomantes em Curitiba confirmou a possibilidade de belas apurações jornalísticas – e, embora não hajam registros numéricos confiáveis, a crença popular aponta um público bastante significativo.

4.1.1 Pequena história das cartomantes

A cartomancia (s.f. Arte de predizer o futuro pela decifração de combinações de cartas a jogar, segundo o Dicionário Aurélio) não tem registros históricos concretos. O material levantado por historiadores chega a 1300, na Europa, quando surgem os primeiros registros de jogos de cartas praticados, mas não garante que essa foi o século do surgimento das cartas. Há dados que afirmam que o jogo de cartas foi inventado a partir da solicitação das esposas, que procuravam métodos de atrair seus maridos para jogos e celebrações que acontecessem sob seus olhares, mas nenhum dos dados é confirmado. Não se sabe ao certo, também, o momento em que o jogo de cartas passou a ser utilizado como previsão do futuro ou quais baralhos eram utilizados na época. No Brasil, não há um órgão responsável pelo registro histórico da entrada da cartomancia no país ou da quantidade de pessoas que praticam a leitura do Tarô (a França, país mais adiantado e mais tradicional no estudo do tarot, possui a Fédération Française de Tarot – federação dedicada ao

levantamento histórico e ao controle dos jogos de tarot, que desenvolveu, inclusive, um manual de instruções para os jogos e uma escola de tarot específica – mas a atividade da Federação é direcionada à prática do jogo somente, inclusive em competições). O Sindicato dos Terapeutas, localizado em São Paulo, possui um registro sobre a quantidade de terapeutas brasileiros que utilizam das técnicas sincronicistas (tarô, astrologia, i ching e similares, abordados pela Sincronicidade Jungiana) no exercício da profissão, mas alegam não ter conhecimento algum sobre a prática específica da cartomancia praticada como previsão do futuro. Como o exercício não é regulamentado – embora conste na Classificação Brasileira de Ocupações (atualizada em 2002 pelo Ministério do Trabalho e Emprego) sob o código 5.168, referente à categoria “Esotéricos e Paranormais” – não há órgão responsável pelas estatísticas dos praticantes. Segue o quadro do MTE:

ESOTÉRICOS E PARANORMAIS

TÍTULOS

5168-05 Esotérico - Analista kirlian, Cartomante, Cristalomante, Frenólogo, Leitor de oráculos, Quirólogo, Quiromante, Radioestesista, Rumenal, Tarólogo, Vidente

5168-10 Paranormal - Parapsicólogo

DESCRIÇÃO SUMÁRIA

Orientam pessoas e organizações, elegem momentos e locais por meio de oráculos ou de dons de paranormalidade. Podem ministrar cursos.

FORMAÇÃO E EXPERIÊNCIA

Para o exercício da ocupação de Esotérico requer-se Ensino Médio completo e cursos de especialização de até duzentas horas-aula. A prática superior a cinco anos conduz ao exercício pleno das atividades. Na ocupação de Paranormais, requer-se o dom da percepção extra-sensorial que é desenvolvido ao longo dos anos.

CONDIÇÕES GERAIS DE EXERCÍCIO

Atuam em diversas áreas, tais como serviços pessoais e atividades empresariais e associativas. Trabalham por conta própria, na maioria das vezes com autonomia, organizando-se de forma individual ou em equipe, em casos de feiras, palestras, cursos e entrevistas. Trabalham em ambientes fechados, a céu aberto ou em veículos e seus horários de

trabalho são irregulares. As atividades podem ser realizadas junto ao consulente ou à distância.

CONSULTE

5167 - Astrólogos e numerólogos

CÓDIGO INTERNACIONAL CIUO 88

5152 - Adivinadores, quiromânticos y afines

RECURSOS DE TRABALHO

Aplicativos de computador; Calculadora; Computador e impressora; Gravador; Impressos padrão e gráficos; Lupa e instrumentos radioestésicos e radiônicos; Máquina kirlian; Oráculos; Sala de atendimento; Telefone, fax, correio eletrônico e mídia em geral⁸⁰

Como visto, não há dados concretos sobre a cartomancia no mundo, no Brasil ou no Paraná, mas não são raros os folhetos distribuídos pelas ruas oferecendo os mais diversos tipos de ajuda através das cartas. Também são freqüentes as placas nas casas, dizendo “Leio cartas”, ou as referências às cartomantes em diversos meios de criação – a prática foi abordada por escritores como Nelson Rodrigues e Machado de Assis, personagens cartomantes já foram desenvolvidas em filmes, novelas e seriados, há referências em obras poéticas e também em letras de músicas. Raro encontrar quem nunca tenha ouvido falar ou presenciado esse tipo de “previsão” do futuro. A cidade de Curitiba está repleta de “madames” ou ciganas anunciando o trabalho garantido e comprovado. Cartomantes já foram também manchetes de jornais, revistas e ensaios fotográficos. O encantamento e a curiosidade suscitados pela promessa de se conhecer o futuro já dura pelo menos setecentos anos, e é fascinante como, mesmo sem comprovações, sem um histórico confirmado, sem garantia alguma, continuam presentes na vida cotidiana.

4.1.2 Relevância e adequação

O trabalho das cartomantes não é registrado; não há organizações, sindicatos, regulamentos. Não se pode recorrer ao Procon. Não há um pico de

⁸⁰ Ministério do Trabalho e Emprego. Classificação Brasileira de Ocupações, 2002.

atividades, ou uma época favorável ao assunto: ele acontece todos os dias, na casa dessas mulheres ou homens que fazem da vida um oráculo permanente. É um tema que desperta grande interesse no público por se tratar daquilo que é abstrato – o futuro.

A abordagem é relevante não apenas pelo fascínio das previsões, mas por causa dos efeitos que causam nos “clientes”: pessoas que buscam a ajuda dos cartomantes para tomar decisões, para acalmar os ânimos, aquietar uma ou outra agonia. Conforme relatado por alguns entrevistados, o efeito “terapêutico” que contém o jogo das cartas. Também pelo sustento dos leitores do tarô, que ganham a vida dizendo às pessoas o que vão encontrar nos próximos dias (meses, anos) e dando como única garantia a sua própria palavra. A variedade dos pagamentos pedidos – de velas e materiais esotéricos a quantias que chegam a R\$350 –, os locais intrigantes em que vivem, as séries de rituais que praticam, o próprio dia-a-dia de quem tem o futuro “nas mãos”.

A riqueza imagética, emocional e criativa do universo do tarô encaixou-se à proposta desse trabalho de forma indiscutível. O assunto é contemporâneo ao mesmo tempo em que vem carregado de um valor histórico imensurável; a inexistência de dados e registros históricos sobre a cartomancia em Curitiba; a possibilidade de unir o encantamento e o abstrato dos oráculos às páginas de um trabalho experimental de jornalismo e semiótica, todos elementos em convergência para a produção de uma narrativa diferenciada e arriscada, mas com pés bem calcados tanto no jornalismo quanto na literatura e na arte – formas aliadas de criação.

4.2 DA APURAÇÃO À APRESENTAÇÃO

Como trabalhado no tópico “Jornalismo e Literatura”, esse trabalho defende que a garantia da boa prática do jornalismo reside na forma com que é feito o levantamento das informações, bem como na fidelidade e na integridade do autor na hora da transcrição e da escrita.

4.2.1 Coleta e edição de elementos relevantes para a construção da narrativa

Após um breve estudo sobre o cenário da cartomancia em Curitiba e a confirmação da inexistência de estatísticas fechadas e confirmadas, o caminho a ser percorrido pareceu óbvio: entrevistas com as próprias cartomantes. Só assim a apuração atingiria seu objetivo principal – levantar informações completas e intimistas de parte dos personagens, que possibilitem a elaboração de um “perfil” tanto dos entrevistados quanto do fenômeno em si.

Assim, o tipo de entrevista selecionada foi a entrevista semi-estruturada, que permite a resposta das perguntas pré-estabelecidas mas não impede o entrevistado de adicionar toda e qualquer informação que acredite ser relevante. Alguns dos entrevistados foram visitados mais de uma vez, para o complemento de informações que teriam resultado incertas ou incompletas e para o esclarecimento de novas dúvidas.

Antes de partir para as entrevistas, foi necessária uma breve concepção do roteiro do livro para o direcionamento do tipo de informação que almejávamos levantar. O roteiro, mesmo impossível de ser engessado e previamente definido (a criação é extremamente dependente da apuração e do rendimento das entrevistas e das coletas), deixou claro que seria preciso ir além das entrevistas: era preciso buscar elementos externos aos entrevistados e, ao mesmo tempo, pertencentes ao universo da cartomancia. Então, durante seis meses, foi feito um trabalho de busca dos seguintes itens:

- 1) Panfletos e folderes que divulgam o trabalho de tarólogos e cartomantes, distribuídos frequentemente nas principais ruas da cidade. Esse levantamento ajuda na identificação do leitor com o tema, visto que grande parte das pessoas já foi abordada por entregadores desse tipo de material. Além disso, os gráficos utilizados nos panfletos, a localização de alguns escritórios e o tipo de serviço anunciado estruturam uma rede de informações valiosíssima para a compreensão do universo das cartomantes, extremamente abrangente e diferenciado (muito se engana quem imagina que somente as senhoras pobres e donas de bolas de cristal fazem leituras de cartas: a reportagem apurou um empresário curitibano que atende em um apartamento no Batel, mediante a quantia de R\$350). Claro que a escrita textual poderia também abordar tais elementos, mas pecaria (talvez por textos muito longos e que jamais contemplariam a riqueza de detalhes oferecida pelo imagético) devido à imensa quantidade de informações, nesse caso melhor assimilada a partir do contato visual direto com os panfletos.

2) anúncios de Esoterismo publicados nos classificados de diversos jornais, mencionando a leitura de cartas de tarot. Os anúncios são publicados diariamente. No jornal *Gazeta do Povo*, a média é de três a quatro anúncios por dia, geralmente oferecendo serviços milagrosos e diversos tipos de cura. Mais uma vez, também possíveis de descrição textual. Mas a compreensão será indiscutivelmente mais emocional e envolvente se o leitor puder ver com os próprios olhos os motivos do autor em mencionar determinados materiais.

3) Anúncios de cursos de leitura de tarot ou qualquer prática relacionada, publicados em jornais ou em veículos da internet. Cursos de leitura de tarô são bastante freqüentes e estão presentes na mídia sem grandes dificuldades.

4) Notícias publicadas cujos personagens são cartomantes ou tarólogos. Aqui, a reprodução de determinadas notícias faz-se importante para que o leitor tenha também conhecimento sobre como a mídia recebe os leitores de cartas, além de ter uma noção – embora não tão completa, visto que é construída a partir dos critérios de noticiabilidade da imprensa diária – das situações em que se envolvem. A leitura na íntegra dos textos noticiosos atribui credibilidade à narrativa e integra o processo de quebra do texto corrido do livro, o que torna a leitura mais agradável e permite ao leitor que tenha tempo para a reflexão.

5) Trechos de obras musicais ou literárias que façam referência às cartas de tarô ou à vidência das cartomantes. Aqui, a narrativa cumpre mais uma parcela do seu papel de provocar a reflexão através da produção artística. Os trechos são sempre identificados como ficcionais, e a fonte é sempre apontada – o que elimina os riscos de uma interpretação errada por parte do leitor. Ainda, é necessário lembrar que a produção cultural e artística é reflexo da realidade e do pensamento social, portanto a inserção do personagem cartomante em obras como músicas ou literatura não perdem jamais seu poder de contextualização apenas por serem caracterizadas ficcionais. Já comentamos que toda e qualquer produção é fruto de interpretações da realidade, e para o leitor atingir um conhecimento minimamente fundamentado sobre tal assunto é também importante que veja como o assunto foi tratado em diversos segmentos da produção humana.

4.3 DA CONSTRUÇÃO TEXTUAL

Para a construção de cada um dos textos de personagens, foram feitas pelo menos duas entrevistas. A partir daí criou-se textos curtos que coubessem na proposta de “mosaico” do livro e que oferecessem ao leitor um panorama dos diferentes tipos de perfil dos cartomantes de Curitiba, seus métodos e suas vivências. Não se procurou confirmar ou rebater hipótese alguma, e o livro espera ter sucesso na tentativa de propor essa reflexão para o próprio leitor, assim como incitar seu interesse.

Escrever sobre cartomantes é tarefa complicada, estávamos tratando de fé. De crenças. Pessoas defendendo sua honestidade no que se refere ao próprio trabalho. Para uma boa recepção da obra, é preciso que essa consciência existisse no leitor – por isso a mescla dos textos de personagens com outros, mais curtos e menos tradicionalmente jornalísticos, que deixam claro até onde se pode afirmar da veracidade das informações.

4.3.1 Nem arte, nem literatura: jornalismo

A mescla dos elementos utilizados na montagem do livro é fruto das inspirações obtidas durante os anos de estudo das facetas da comunicação social. Para preencher as páginas deste projeto, a apuração exigiu intensa dedicação: coleta de materiais dos mais diferentes tipos, entrevistas e pesquisas bibliográficas sobre o histórico da cartomancia.

O que procuramos agregar ao livro foram os valores de sentimento, identificação e encantamento do assunto. Apresentá-lo sob a forma de uma estética condizente, interna ao fenômeno, e que transmitisse ao leitor mais do que simples informação. Acreditamos, ao desenvolver esse trabalho, que esta é uma tendência do jornalismo – e isso no caso de não ser uma necessidade. Com toda a discussão sobre a ameaça da sobrevivência do jornalismo impresso, a crise de identidade pela qual os jornais estão passando e a força das plataformas virtuais, a palavra de ordem é convergência. Sobre essa idéia, pensamos em como seria a convergência entre arte, literatura e jornalismo de forma que o produto final pudesse ainda ser classificado na seção “Comunicação” das bibliotecas. Aqui, descrevemos o processo

de criação de um livro que emprega conceitos artísticos (interpretação, semiótica, fotografia, música), ficcionais (literatura) e, principalmente, jornalísticos.

4.3.2 Da relação das verdades interpretadas

A montagem do mosaico foi feita sem a intenção de provar coisas ao leitor. Pelo contrário, ela apenas sugere um caminho a ser seguido – mas, se for de preferência do leitor, ele poderá utilizar do livro como um objeto de consulta, começando seu caminho por outras histórias que não sejam a primeira. Claro, dessa forma ele perderá o raciocínio que fez com que o autor organizasse os elementos da forma com que foram dispostos, cada um por seu motivo justificado, mas não impossibilitará a compreensão básica das informações.

O formato de colagem é extremamente relevante nesse projeto porque admite a edição e a seleção dos elementos oferecendo ao leitor uma série de liberdades e espaços vazios, para que ele receba todos os componentes da história e possa entrelaçá-los na sua cabeça, conferindo sentido a partir das informações prévias que ele já possui.

4.4 DA MONTAGEM – JORNALISMO DE MOSAICO

Feitas as entrevistas, as pesquisas bibliográficas e a coleta de materiais que se relacionavam, em algum nível, com o assunto abordado pelo livro, passamos para a parte de montagem e estruturação. Como o livro utiliza de mais recursos do que os aplicados pela diagramação tradicional, sua estrutura só pôde se concretizar a partir da apuração de todos os materiais que julgássemos interessantes conter. Faz-se importante a descrição e a explicação de cada um desses conteúdos, de forma a explicitar sua importância na obra e a edição seqüencial conforme foi feita.

4.4.1 A montagem sequencial

O objetivo da aplicação de conteúdos extras à narrativa da história consolidou-se em principalmente criar um ambiente contextual e provocativo ao leitor. O imaginado para o resultado final era um livro transmissor de encantamento,

que acordasse no leitor o interesse pela história ao mesmo tempo em que o situasse dentro de um contexto amplo do assunto. Importantíssimo também que, embora as relações sejam estratégicas e que os elementos estejam justificadamente posicionados em cada local, não se cause no leitor uma limitação das interpretações: é necessário que haja, entre os elementos do mosaico, determinados **espaços vazios** nos quais o leitor possa fazer valer suas interpretações, sua imaginação e suas conclusões em desenvolvimento. Vincent Jouve chama esses espaços vazios de “espaços de indeterminação”⁸¹, propícios para que o leitor sintase considerado pelo livro e capaz de agregar impressões à história tratada, mas de forma estratégica: o leitor programa tais espaços vazios para que aconteçam em momentos que não prejudicarão os rumos da história. Acima de tudo, é importante ao leitor estar consciente de sua participação, de forma a não confundir suas próprias impressões com o que está sendo de fato transmitido pelo livro. A idéia principal ou o objetivo dos “espaços vazios” é proporcionar ao leitor a chance da reflexão particular.

4.4.2 Seleção de componentes

Durante o ano de 2009, foram sendo coletados todo tipo de material sobre cartomantes: folderes, fotografias, literatura, música, imagens, ícones, cartas de tarô, tradições, trechos de livros que tentam resgatar a historicidade da arte. Após as entrevistas e o término dos textos, foram estudadas as relações possíveis entre as histórias, as sensações obtidas pela repórter durante a apuração das informações e os elementos coletados. Dessas relações e da aplicação de cada elemento na tentativa de transmitir ao leitor um pouco da trajetória pela qual a repórter passou, nasceu o livro.

4.4.3 Estrutura final

Fez parte da estratégia de edição do livro o planejamento correto da utilização e da localidade de cada um dos elementos da narrativa. Conforme tratado nos

⁸¹ Jouve. A leitura, p 71. Os espaços de indeterminação decidem quais elementos deixar para a imaginação e a criatividade do leitor.

capítulos anteriores, cada componente possui sua razão de ser e uma explicação – senão de conteúdo, semiótica – para sua aplicação. Vamos a elas:



Fig. 6 - capa



Fig. 7



Fig. 8

Verso da capa e página 01. Papel em tom roxo, com costura de lenço de seda da mesma cor. O tecido roxo simboliza o lenço em que o baralho de tarô deve ser guardado entre uma leitura e outra. A cor roxa é a cor do misticismo e do que é esotérico.



Fig. 9



Fig. 10

Páginas 02 e 03. Sem a aplicação do tecido, apenas o papel colorido, a página serve para que a leitura siga o curso adentrando pelo universo e ambiente

das cartomantes. A utilização de uma página da cor do tradicional lenço como espelho à página que carrega o título do livro trata de fazer a associação objetiva entre um e outro, além de carregar o “clima” da narrativa.

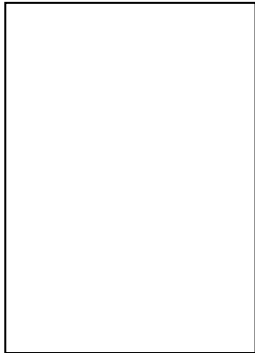


Fig. 11

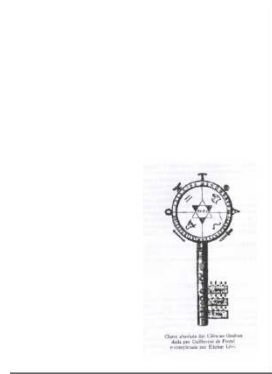


Fig. 12

Páginas 04 e 05. Continuamos na climatização do livro, colocando o leitor aos poucos dentro do tema. A figura da chave é bastante simbólica nesse momento: é definida pela legenda como “Chave absoluta das ciências ocultas”, como se a partir dessa chave o leitor pudesse finalmente ter acesso ao que ele não conhece.

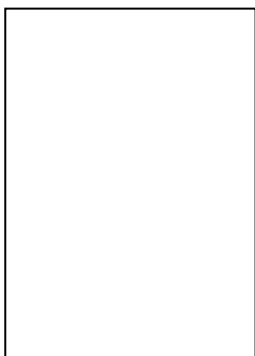


Fig. 13

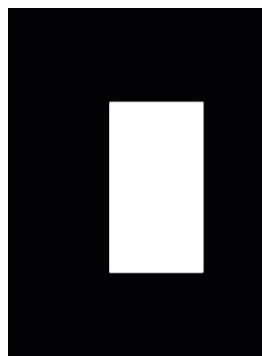


Fig. 14

Páginas 06 e 07. A página 8 tem uma grande importância para a abertura do livro: sua cor, preta, simboliza a toalha de seda preta, que as antigas tradições do tarô defendem como sendo a mais propícia para tirar cartas porque a cor preta

absorve todas as energias negativas e neutraliza a superfície onde o baralho será colocado. A janela recortada na página simboliza a entrada no mundo do tarô, que deixa ver, a princípio, a figura do Louco – segundo os guias e manuais cartomantes, esse Arcano simboliza as situações abertas a novas experiências, os riscos que a vida traz ou as novidades encontradas pelo caminho. A utilização do Louco parece propícia se considerarmos alguns fatores: primeiro, o teor da obra – mística, experimental, uma “tentativa” – e, segundo, a simples proposta de se trabalhar jornalisticamente com um fenômeno cujos conhecimentos são muito pouco estudados e impassíveis de comprovação.

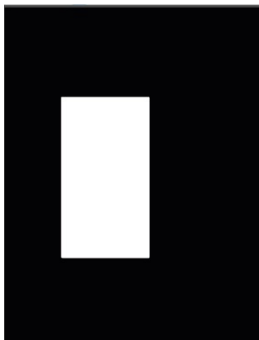


Fig. 15



Fig. 16

Páginas 08 e 09. A primeira, verso inevitável da segunda, cuja permanência das características é necessária para que a intenção da página 7 seja mantida. A página 9, ilustrada com a figura do Louco (que se pode ver através da janela da página 14) é permeada por diversas outras cartas do Tarô de Marselha (o mais tradicional e mais citado pelos personagens entrevistados). As cartas, que “surgem” ao redor do Louco, se deixando ver apenas quando o leitor passa a página da janela, em uma situação de surpresa, simbolizam o universo das cartas no qual o leitor é convidado a mergulhar. A página é importante pela sua qualidade iconográfica, essencial à prática da cartomancia (durante os textos é possível perceber as diversas doutrinas às quais pertencem os cartomantes. As mais místicas estão representadas pela seda e pela janela da página preta, e as mais técnicas são explicitadas por esta página, recheada de informações imagéticas, procurando passar a impressão de que nessas figuras reside o conhecimento do tarô).

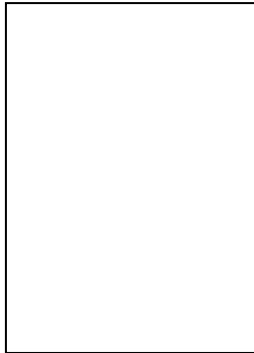


Fig. 17



Fig. 18

Páginas 10 e 11. A página 10, branca, espelhada com a página 18, que contém um texto tradicional, carrega implícita a característica de livro. A página 18 teve o texto localizado no canto superior direito da página para quebrar a expectativa do tradicional, visto que o texto é apenas um parágrafo que procura contextualizar, com uma narrativa especial, o início das pesquisas sobre a cartomancia. A escolha da tipografia serifada, com cantos elaborados nas extremidades das letras, remete às tipografias antigas, mais trabalhadas e carregadas do que as atuais. A utilização de capitulação em duas linhas é justificada pela necessidade de uma imagética impactante que traga à memória do leitor o conhecimento que ele tem sobre as épocas de circos, cartomantes e magias.



Fig. 19



Fig. 20

Páginas 12 e 13. Aqui a proposta é de relação trabalhosa. A página 14 traz uma imagem do fotógrafo Cartier-Bresson (sem data disponível) que reproduz a

imagem de duas mãos segurando cartas de tarô enquanto cercam o que parece ser um bobo da corte, sorrindo e mostrando uma das cartas do leque que também segura, na mão esquerda. A foto passa uma impressão tragicômica, quase circense, chamando a atenção justamente pela magia do estereótipo do tarô. A foto está posicionada com alteração de 90°, para que o leitor seja obrigado a alterar a posição do livro, e assim prestar atenção aos detalhes trazidos pela foto. Aqui há um “espaço vazio” – por que a foto não está na horizontal, como foi feita? O autor pretendeu que o leitor olhasse a foto de um outro ângulo, mas por quê? Esse pensamento, aliado à aplicação de uma faixa vermelha no topo da página, pode ser relacionado com a página seguinte: a citação da Bíblia que afirma que ser cartomante é proibido por Deus. A faixa vermelha no topo da página passa a simbolizar, então, a proibição divina. As frases que acompanham a citação, na página 15, mostram que o pensamento e o uso da Bíblia foram retirados da vida real, são documentos jornalísticos de um momento em que determinada comunidade que condena a previsão do futuro utilizou das palavras de Deus para fortalecer seus argumentos de que “só Ele sabe o futuro”. Da mesma forma, o texto aparece na parte inferior porque a página considera a existência de Deus, e é de conhecimento dos cristãos de que, acima da Bíblia, nada pode haver.



Fig. 21

... e a vida sempre continua? Não tememos morrer, mas não nos preocupamos
 com a morte. É a prática? É possível? É possível? Tudo o que eu vejo por aqui é
 uma mão, outra mão, tudo? Pode falar mais.
 Certo, mas não é o mesmo que o mesmo de cartas. É preciso estar preparado para uma
 vida inteira ou viver muitos anos de vida. Respostas a Deus. Você é filho de Deus
 porque, tem bons pais, tem um pai, graças a Deus, não há falta de comida
 e bebida, você tem um pouco de sucesso e alguns por aí. Você é uma pessoa
 que tem um bom, tem uma família, tem uma família a Deus. Mas como o homem
 vem chegando a nós e a inspiração de todos. Você é uma pessoa que tenta
 ser feliz, não quer mais se sentir. Você acredita em um pouco de vida, sabe?
 Então, de fato, não quer mais estar disposto a tudo. E assim, há a realidade
 de Deus. Mas não é Deus que dá um desfecho, um desfecho, uma vontade de
 chegar, de se embalar para um lugar bem bonito. Mesmo no caso de um
 homem como o homem, homem, humanidade, de se chegar, de se chegar
 ou uma vida na boca do escabete? É você mesmo? Não. É você chega e
 ter história, um cadáver? O momento não. Porque esses momentos podem
 começar a acontecer e se tornar. Você vai encontrar um vilão sozinho,
 mas não vai ter disonestidade. O seu problema vem de um problema real?
 Não. Então, não tem um vilão mesmo de trás uma realidade mesma de poder chegar
 disso que você não sabe não sabe se sentir o mesmo? Você não sabe? É um momento
 mesmo, no entanto, não acontece, no trabalho. Por isso que você temer fazer,
 para não dar conta. É a sua história mesmo grande. Porque você nunca fez
 nada de errado. Mas não pode esquecer, podemos mudar, se precisar, não, você
 não é mesmo de tempo para dar um alívio. Mas assim, não quer mais se
 sentir. Mas infelizmente você está cercado. De todos os lados, de pais
 como que no tempo e não sabe o que está de mais. Não é bom comentar com
 você, não é mesmo, não é mesmo. Porque quando eu não sei o que está. Você
 é uma pessoa que não sabe para ser feliz, mas não se sente. Então, não é mais
 porque não podemos mudar em você. Mas é mais claro e o mundo é mais claro?

Fig. 22

Páginas 14 e 15. A imagem da Rainha de Paus (Marselha) simboliza, conforme a interpretação da cartomante personagem do texto iniciado na próxima página, uma pessoa má e com intenções negativas (essa mesma interpretação será tomada durante o texto). A imagem fará sentido para o leitor quando, ao ler a



Fig. 25

uma boa oração evitar de usar a cor preta. E especialmente desmanchar a
 que foi feita, não mudar de volta. Mas desmanchar, era uma se coisas pec-
 cado não é possível pra você. Você temo cuidado com coisas maldicas. Você
 tá escutando de pessoas que eu trouxe e uma coisa, por trás a gente não é
 bom contar sua vida, suas coisas, suas coisas, porque quando vê cara não
 vê estranha. É você não tem, não tem tudo e não você faz foi fazer e conserto
 é. Tá certo que não acredita, mas você sempre abraçar. O momento é
 um você tá de dez coisas e volta não. Você fica muito que andando em círcu-
 los por causa dessa situação, essa situação mesmo que impede a sua
 evolução. Então você tem que trabalhar muito e sua religiosidade, trabalhar
 bastante oração, talvez, pra quando o modo rápido possível essa situação
 melhorar. Você tá vendo também que também você não consegue. Você tá
 ouvindo muito as coisas, a concentração, talvez você precisa de muita oração
 ainda. Mas vai ouvir também da sua parte de quem alcança os seus lí-
 mites, os seus objetivos. Se você for desmanchar isso que foi feito tem tudo
 pra dar certo. É pra isso, que primeiro tem, e então tá em Deus. Então muita
 oração. Evitar de usar a cor preta e cancelar esse trabalho. Quando é eu
 como deve trabalhar que foi feito. Porque tá tudo totalmente embolicado.
 Pode tirar uma carta e fazer a sua primeira pergunta.



Fig. 26

Páginas 18 e 19. A imagem é do folder da Amanda, cartomante personagem desse texto. O folder é conhecido por muitos curitibanos – é entregue diariamente frente à Galeria Ritz, na Rua XV, onde a cartomante atende seus clientes. A imagem foi editada de forma a destacar os potes de dinheiro, cujo significado será resgatado a partir do incentivo da cartomante em cobrar de seus clientes R\$480 em troca do nome da pessoa que supostamente teria feito “trabalho” contra eles, ao final do texto. Na página 21, a sequência do texto. A imagem da carta reproduz a carta tirada pela cartomante durante a consulta.



Fig. 27

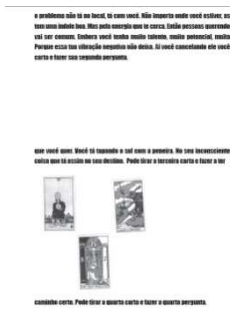


Fig. 28

Páginas 20 e 21. O texto segue, apresentando as imagens das cartas que a cartomante tirou durante a consulta. A disposição das cartas na página reproduz a disposição utilizada pela cartomante.

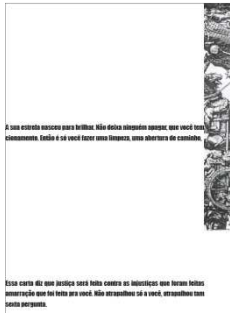


Fig. 29



Fig. 30

Páginas 22 e 23 A aplicação da imagem nas bordas internas da página é em função da necessidade de movimento. A imagem é um recorte de uma figura que mostra cartomantes transitando com a ajuda de carroças e cavalos, remetendo às fugas a que eram obrigadas na Idade Média, quando a arte de prever o futuro era relacionada à feitiçaria. A aplicação da imagem nessa página pode remeter à punição e à dúvida a que eram sujeitas as cartomantes. Na página 25, segue a sequência das cartas.



Fig. 31



Fig. 32

Páginas 24 e 25. Segue a sequência das cartas.



Fig. 33



Fig. 34

Páginas 26 e 27. São as páginas de fechamento do primeiro texto. Aqui, o leitor/cliente se sente pressionado pela cartomante: “Você teve fé e acreditou em tudo que eu te disse até agora?” Quando as intenções financeiras da cartomante ficam claras, aparece a figura do Rei (mesma utilizada anteriormente), dessa vez de ponta cabeça. Aparece também a figura das carroças e cavalos, de uma extensão à outra, como que em movimento – uma fuga ou qualquer coisa. O bastão de um dos ciganos, levantado ao alto, parece atacar o olho direito do rei.



Fig. 35



Fig. 36

Páginas 28 e 29. Letra de “Cartomante”, de Ivan Lins. Disposta em forma de letra de música, como são geralmente publicadas, para que essa característica fique clara ao leitor. As fontes serão citadas sempre ao final do livro, para que o clima da narrativa não seja quebrado. O interesse pela música nesse momento é justificado pela última estrofe, como se a credibilidade das cartas fosse desmentida:

Cai, o Rei de espadas
Cai, o Rei de ouros
Cai, o Rei de paus
Cai, não fica nada!!



Fig. 37



Fig. 38

Páginas 30 e 31. O quadro da Classificação Brasileira de Ocupações do Ministério do Trabalho e Emprego é localizado na página que espelha o texto que questiona a prática da cartomancia, a partir de informações coletadas em livros e documentos históricos. O quadro dá informações técnicas a respeito da prática.



Fig. 39



Fig. 40

Páginas 32 e 33. Na página 34, A imagem de Cartier-Bresson (The Foire Du Trone Fair, França, 1952) estampa um grande ponto de interrogação, que pode remeter tanto a “como será o futuro?”, a “como essa previsão funciona?” ou até a pôr em dúvida a própria prática de adivinhação. O ambiente em que o cartomante está sentado é quase circense, típico do imaginário estereotipado. As duas mulheres fofocam à frente, como quem conta um segredo – e o que é o futuro, além de um



Fig. 45

Fig. 46

Páginas 38 e 39. Na primeira, segue o texto. Na segunda, há o recorte de um anúncio da Gazeta do Povo, o qual categoriza a atividade de tarologia no setor “Astrologia/Esoterismo”, considerando critérios parecidos com os do personagem, que mistura as forças do ocultismo e da vidência para exercer a prática.

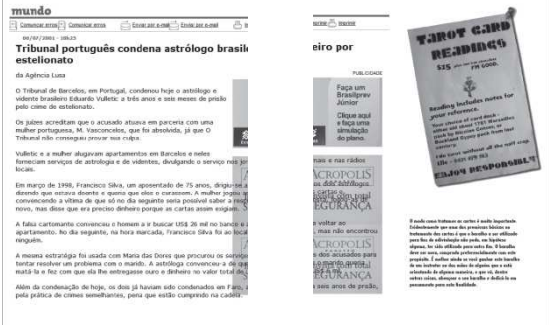


Fig. 47

Fig. 48

Páginas 40 e 41. Reprodução de notícia retirada da seção “Mundo” do site da Folha Online. Ao lado, um anúncio de tarô em língua inglesa. Abaixo, dicas retiradas de um manual de tarô. A notícia foi escolhida porque retrata a maioria das notícias cujos assuntos são cartomantes: denúncias. A presença, na página espelhada, de informações sobre “como tratar as cartas” pressupõe a diferença entre o charlatão da notícia e as pessoas que levam o trabalho de forma séria e compenetrada.



Fig. 49



Fig. 50

Páginas 42 e 43. Na página 44, o anúncio da presença de uma cartomante em um cruzeiro, um trecho de “Língua Brasileira”, canção de Tom Zé, e um anúncio de cartomante francesa. Nessa duas página, propõe-se causar no leitor uma reflexão a respeito da historicidade da cartomancia e da sua presença em todo o mundo. Aqui, um espaço em branco pode ser identificado: se não é uma arte comprovada, como pode ser tão antiga e resistir a tantas tradições, culturas e tempos diferentes? A parte da figura superior que passa para a página 44 tem o objetivo simples de amarrar uma página à outra. A página 44 traz na íntegra texto de Machado de Assis. A tipografia do texto e do título foram escolhidas de acordo com o tom do texto e com as lembranças imagéticas que causam (místicas). A página cinza trabalha o tom ficcional do texto.



Fig. 51

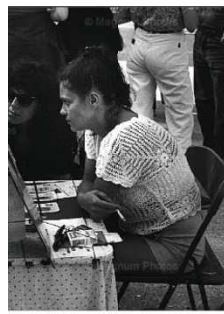


Fig. 52

Páginas 44 e 45. A imagem de Martine Franck, feita em Madrid em 1993 é propositalmente exposta nas duas páginas. Na primeira, vemos apenas a cartomante, que parece estar explicando algo à cliente. As cartas postas sobre um tecido preto, conforme a tradição. Na segunda página, a cliente ouve ao lado de uma amiga, apenas recebendo as informações de seu futuro. A imagem justifica-se nesse

momento do livro porque traz o estereótipo da cartomante trabalhado também por Machado de Assis, a senhora já de idade que lê as cartas na rua, sob o preço que quiserem pagar.



Fig. 53



Fig. 54

Páginas 46 e 47. Segue o texto de Machado de Assis.



Fig. 55



Fig. 56

Páginas 48 e 49. Na primeira, figura de um tipo de disposição de jogo, anúncio de curso de tarô retirado da Gazeta do Povo e um trecho da canção “Magia Pura”, de Sérgio Sampaio. Nesta página, estão explícitos alguns dos motivos pelos quais as pessoas procuram o tarô ou o aprendem – complementados pelo texto da página seguinte, que enumera a quantidade de atividades associadas ao tarô segundo os livros históricos.



Fig. 57



Fig. 58

Páginas 50 e 51. A primeira página é à primeira parte do diálogo com a cartomante Meire, responsável pelo folheto publicado na segunda página. O diálogo foi publicado na íntegra porque acreditamos ser uma boa forma de mostrar ao leitor a reação de algumas cartomantes à investigação. O folheto “Maria Bueno” é recortado na página para chamar a atenção ao fato de ela estar “há 25 anos” no mesmo endereço – fato citado por Beto no texto anterior. A imagem com o significado das cartas faz menção ao suposto “desconhecimento” das cartas de parte da cartomante.



Fig. 59



Fig. 60

Páginas 52 e 53. Sequência da conversa com a cartomante Meire. A repetição da imagem dos olhos do folheto, dessa vez em sentido oposto, provoca o leitor a pensar sobre a cultura cigana. A figura também provoca o sentimento de “observação”, que pode ser lido no trabalho e na conversa telefônica. E também na própria cartomante, que estaria se sentindo observada. Esse é mais um espaço vazio da narrativa.

Fig. 65

Fig. 66

Páginas 58 e 59. Na primeira, sequência do texto. Na segunda, reprodução das cartas da Morte e do caminho da vida, que a personagem afirma que são significados de morte certa. Abaixo, trecho na íntegra de depoimento da personagem, colocado em *itálico* para diferenciação de fala.



Fig. 67

Fig. 68

Páginas 60 e 61. A primeira é a sequência do texto, com a aplicação da carta dos Enamorados quando a personagem fala em casamento. A aplicação das cartas do tarô ao longo das histórias é uma forma de proporcionar ao leitor a capacidade de fazer suas próprias relações – não é intenção do livro se tornar um “manual”, dando a cada carta seu significado literal. A página 63 leva a foto da personagem frente ao seu baralho no seu escritório, bastante aproveitado pelo texto. A riqueza imagética da imagem – o rádio, as imagens na parede, os olhos marcantes da cartomante – justificam sua aplicação. A imagem é sangrada para sobressair ao quadro de texto e à reprodução da fala, abaixo.



Fig. 69

Fig. 70

Páginas 62 e 63. Sequência do texto. Na página 65, a imagem espelhada de um cavaleiro de ouros reflete a lealdade e o cuidado com que a cartomante fala do

seu trabalho e das suas preocupações éticas. O ouro é o naipe mais nobre do baralho, por isso sua colocação no canto superior direito da página – segundo o design editorial, é a parte mais nobre do livro também. Abaixo, trecho do depoimento.

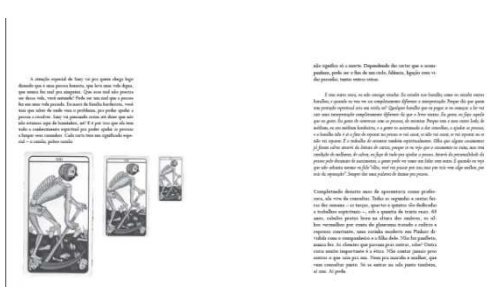


Fig. 71

Fig. 72

Páginas 64 e 65. Sequência do texto. Na página 66, a aplicação da carta da Morte em três tamanhos, ascendendo, condiz com as declarações da personagem de que a mesma carta possui várias interpretações de acordo com seu contexto e sua posição.



Fig. 73

Fig. 74

Páginas 66 e 67. A aplicação de cor na fotografia dos baralhos de Sany simboliza a detenção da vida pelas cartas. Aquelas imagens são dotadas de significados vivos para quem acredita no acaso. A margem branca é para ressaltar a toalha verde, amuleto da personagem – é uma toalha de jogo, assim como o primeiro baralho onde ela leu o futuro.



Fig. 75

Fig. 76

Páginas 68 e 69. A lua dá o tom romântico à canção “Minha”, de Cartola. Na página 76, a cartomante – acompanhada da “falsa” bola de cristal, como menciona Cartola – parece espiar a previsão que fracassou. Esse espelho possui um vazio especial: a solidão impressa nas duas páginas interfere na imagem de 1993 de Martine Frank, e o leitor pode se sentir tentado a imaginar por quê essas mulheres costumam parecer tão tristes e solitárias, mesmo exercendo diariamente o domínio e conhecimento de todos os destinos. A expressão triste da cartomante, que mira algo fora da bola de cristal, pode ser motivada pela tristeza de todos os destinos, pelo conhecimento do seu próprio, pela secreta sabedoria da existência ou não do acaso, por manter guardada em si a verdade sobre a verdade – ou sobre a mentira, condenada pela canção que a acompanha.



Fig. 77



Fig. 78

Páginas 70 e 71. Para equilibrar a sensação forte de enganação deixada pelas páginas anteriores, aqui mais uma fotografia – em colorido, provocando mais uma reflexão temporal – de Cartier-Bresson, em Nevada, em 1974. Os escritos em inglês que dizem “we speak several different languages” (falamos diversas línguas) relembram o leitor da tradição e do poder da cartomancia nos diferentes povos. Essa

reflexão é importante para a preparação do próximo texto, ditado por uma cliente ao invés de uma cartomante.



Fig. 79



Fig. 80

Páginas 72 e 73. A primeira traz um depoimento da personagem abraçado por um trecho da canção “O Amanhã”, de João Sérgio. A relação entre os três componentes da página foi dada da seguinte maneira: A canção remete à mesma pergunta que a personagem fazia quando foi à cartomante saber o destino de seu filho; o seu depoimento fala da cartomancia sob um prisma diferenciado, o prisma do encorajamento, do efeito psicológico, não necessariamente da previsão correta de um futuro. A personagem diz o que ela acha bom no cartomante, o que nas consultas lhe fazia bem. O anúncio do curso, colocado em posição diagonal, desconfortável, figura como se estivesse sendo pressionado: a parte da prática mencionada pela personagem também é ensinada nos cursos? O que é possível absorver em dois dias de aulas? A segunda segue com o texto da personagem margeado pelo significado das cartas, que ela própria põe em dúvida.

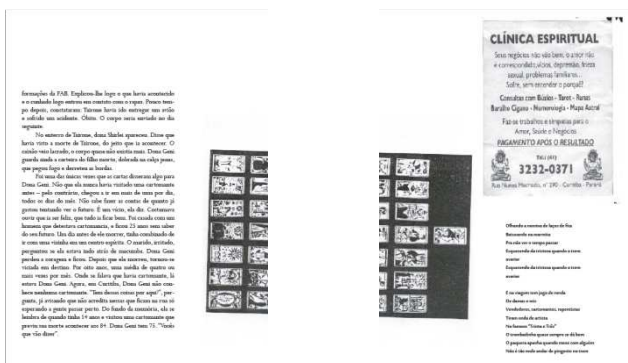


Fig. 81

Fig. 82

Páginas 74 e 75. Sequência do texto da cartomante, íntegra da mesma imagem das cartas. Na página seguinte, um anúncio – a personagem não conhecia a quantidade de cartomantes que há em Curitiba – e um trecho do samba-enredo “Destino Dom Pedro II”, de 1984, que fala do destino em tom trágico, quase triste – assim como fala a personagem do seu próprio destino, de morte datada e previsão do enterro do próprio filho.



Fig. 83



Fig. 84

Páginas 76 e 77. Reprodução da fotografia de Martine Franck, a mesma modelo que aparece na página 71. Nesse espelho, outro jogo de divisões: na primeira página, apenas a bola de cristal, os detalhes da mesa, um destino ainda não previsto. Na página seguinte a cartomante, o olhar sábio e triste, quiçá conformado. Já não há bola de cristal.



Fig. 85



Fig. 86

Páginas 78 e 79. Aqui, uma outra visão da leitura, feita por Richard Kalvar. Na primeira página, o cliente disposto e vulnerável. Na segunda, o leitor. A foto estampa a curiosidade e a excitação da lida com o destino sob uma outra forma: a leitura de mãos. O detalhe das expressões orientais, inéditas até aqui, justifica o colorido.

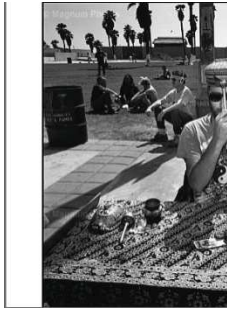


Fig. 87



Fig. 88

Páginas 80 e 81. Ainda outra forma de previsão, outro contexto, outro cenário. Imagem de Carl de Keyser em Venice Beach (EUA) em 1990. A imagem completa a edição de fotos estampadas como conteúdo fotojornalista desta parte do livro.



Fig. 89



Fig. 90

Páginas 82 e 83. Na página 82, a reprodução de trechos de uma notícia sobre o documentário desenvolvido sobre a vida de cartomantes no Brasil, em um panorama amplo montado com as dicas de como lidar com um baralho novo, as variações dos naipes no baralho e o texto que cita as maiores fontes de informação de onde saíram os materiais para este livro.

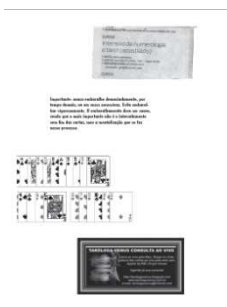


Fig. 91



Fig. 92

Páginas 84 e 85. Anúncios de cursos ou ofertas e promessas de cartomantes. Aqui, uma imagem do baralho comum que pode ser comparada às menções do arcanos e dos baralhos de tarô. A dica dada, da mentalização enquanto se embaralha as cartas, reforça o misticismo para a preparação da próxima história.



Fig. 93



Fig. 94

Páginas 86 e 87. Segue o texto do personagem.



Fig. 95



Fig. 96

Páginas 88 e 89. O texto encerra com “tarô de peças” em fonte trabalhada, que simboliza o trabalho de performance da personagem explicitado no texto. Começa a faixa vermelha seguida de um quadro amarelo. Conforme o depoimento ao final da página 91, o amarelo simboliza o ouro de que fala a tradição cigana, a troca de “alquimias” e o momento em que a personagem diz que essa troca não precisa, necessariamente, do ouro. A faixa vermelha traz imbutida a condenação que “venda” daquilo que consideraram ser um “dom”.



Fig. 105

Fig. 106

Páginas 98 e 99. Primeiro, a sequência do texto. Na página seguinte, o anúncio em transparência não tem outro objetivo que não recordar ao leitor o uso de algumas promessas. De encontro ao que o personagem fala, de que “o destino está sempre pronto”, algumas cartomantes prometem resultados e interferências ao destino, o que, por si só, já mantém uma contradição.



Fig. 107



Fig. 108

Páginas 100 e 101. A Foto da página 100 inicia a série de fotografias coloridas que encerram o livro. O texto da página seguinte é a despedida dos trechos da autora.



Fig. 109



Fig. 110

Páginas 102 e 103. As fotografias coloridas (Bruno Barbey – São Paulo e Romania) seguem mostrando ao leitor os diferentes universos das cartomantes.



Fig. 111

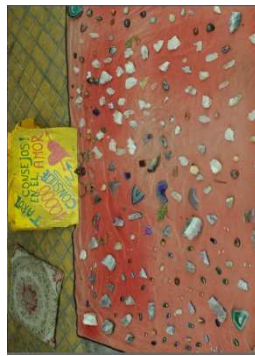


Fig. 112

Páginas 104 e 105. Fotografia de Ian Berrie, Central Market, e de João Urban.



Fig. 113



Fig. 114

Páginas 106 e 107. A figura da cartomante, de Robert Doisneau, em preto e branco, despede o livro do leitor, dando a impressão de que ainda há muito mais o que descobrir, e que o trabalho continua destino afora.



Fig. 115



Fig. 116

Páginas 108 e 109.

5. CONCLUSÃO

A realização deste trabalho incita e reflete a preocupação com a linguagem e os tradicionalismos do jornalismo atual. O resgate do histórico do jornalismo literário, sua inserção lenta e, a princípio, muito criticada, apenas confirma a hipótese de que o jornalismo, como prática humana, está em constante expansão. Durante as pesquisas e reflexões trabalhadas para a criação deste Trabalho de Conclusão de Curso, foi se firmando o pensamento de que as membranas que limitam a prática jornalística podem ser flexíveis, além de possibilitar maiores mesclas com outras áreas da criação.

Ao tomar por base as possibilidades firmadas pela internet – blogs, plataformas, convergências midiáticas – e as ameaças sob as quais o jornalismo impresso segue respirando, temeroso de um futuro que pode torná-lo obsoleto, é hora de abrir espaço para tentativas de convergência menos engessadas e mais dotadas de emoção, identidade e contextualização. Dessa forma, acreditamos que é possível se enveredar por um caminho promissor que reflita o momento atual do jornalismo e agregue valor à produção e à capacidade única do jornalista de contar histórias.

Todo o trabalho teórico aqui apresentado foi desenvolvido a partir da possibilidade de propor um diálogo entre os artifícios utilizados pelo jornalismo e a própria construção textual, de uma forma mais direta, clara e dona de funcionalidade. Por conta, em grande parte, dos limites de tempo acatados, o projeto teve de focar sua competência no diálogo texto-recursos, limitando-se a apontar como possível a idéia de “contação de história” de parte exclusiva dos arquivos gráficos.

Importante ressaltar que, devido ao caráter do trabalho, grande parte de sua essência consiste na correta explicação de razões e motivos de cada uma das edições realizadas durante a montagem da obra.

Acreditamos que a reflexão e a tentativa de realização de um roteiro abrangente, ousado e adaptável às novas necessidades se fazem importantes como

incentivo às pesquisas nessa área no curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Paraná.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética (organizada pelo autor)**. 61ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2008. Poema-orelha, p. 252.

BÁRBARA, Vanessa. **O Livro Amarelo do Terminal**. Cosac Naify, São Paulo, 2008.

BARROS FILHO, Clóvis de. **Ética na comunicação**. Summus, São Paulo, 2008.

BARTHES, Roland. **A Câmera Clara**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1980.

_____. **Da história ao real**. In: O Rumor da Língua. Martins Fontes, 2004.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

BEIGUELMAN, Giselle. **O livro depois do livro**. Editora Peirópolis, São Paulo, 2003.

_____. www.desvirtual.com/thebook/portugues/default. Acesso em 20/10/09.

FLUSSER, Vilem. **Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002, p. 9.

FONTOURA, Antônio Martiniano. **O livro do livro**. Curitiba: Editora Gramofone, 2007, p 18.

FREUND, Gisèle. **la fotografia como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001. p 14.

GENRO FILHO , Adelmo. **O segredo da pirâmide – para uma teoria marxista do jornalismo**. Porto Alegre, Tchê, 1987.

GERALDES e SOUSA, **Jornalismo nos Projetos Experimentais de Jornalismo: álibi, meio ou fim**. Disponível em: <http://www.fnpj.org.br/soac/ocs/index.php?cf=1>. 2007, p.8

HABERMAS, Jurgen. **Teoria de la acción comunicativa: complementos y estudos previos**. Madrid. Ediciones Cátedra, 2001.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: UNESP, 2002, p 67.

KELLY, Celso Otávio do Prado. **Arte e Comunicação**. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KRAMER, Mark. **Regras rompíveis do jornalismo literário**. Disponível em: <<http://www.textovivo.com.br/seminario/nota07.htm>>. Acesso em: 20/07/2009.

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

LUCÁKS, Georg. **Introdução a uma estética marxista – sobre a categoria da particularidade**. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.

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

Ministério do Trabalho e Emprego. **Classificação Brasileira de Ocupações**, 2002.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PRATES, Eufrasio. **Semiótica: uma suave introdução**. Pequenos Delírios, Brasília, 2000.

ROCHA, Heitor Costa da Lima. **Verdade e rigor no jornalismo**. Compós, Curitiba, 2007.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiotica (coleção primeiros passos)**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma historia critica do fotojornalismo ocidental**. Porto, Universidade Fernando Pessoa, 1999.

SOUZA E SILVA, Rafael. **O planejamento gráfico na comunicação impressa**. Disponível em <file:///C:/Users/lasa/Desktop/TCC/diagramacao%20rafael%20souza%20e%20silva.htm#PPP2,M1>. Acesso em 9/11/2009.

TOLEDO FILHO, João César. **Estrutura visual, leitura da forma e diagramação digital**. Disponível em

<http://www.alvoradaplus.com.br/Docs/revista_eletronica/edicao_3/Artigo_Joao_%20Mackenzie.pdf>. Acesso em 9/07/2009.

TRAQUINA, Nelson. **O estudo do jornalismo no século XX**. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

VICCHIATTI, Carlos Alberto. **Jornalismo: comunicação, literatura e compromisso social**. 2005

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