

A imprensa do povo na ficção brasileira: Cenários e Personagens

Antonio Hohlfeldt

Doutor em Literatura e jornalista profissional desde 1968. Coordena atualmente o Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da mesma PUCRS. É autor de dezenas de livros de ficção para crianças e jovens, ensaios literários e sobre o campo da comunicação.

O tema que me foi proposto levou-me a uma grande viagem de retorno. Retorno às raízes da literatura e do próprio jornalismo brasileiro. Assim, a fala que se segue é uma tentativa de pensar o tema do jornalista popular em nossa literatura, sem pretender, em hipótese alguma, esgotar o assunto. A proposta é abrangente: "A imprensa do povo na ficção brasileira: Cenários e personagens". Dei-me conta, por exemplo, da ausência relativa desta personagem. É incrível, mas embora haja uma relação permanente e produtiva entre a literatura e o jornalismo, ao longo de toda a nossa história, e os jornalistas tenham se travestido, muitas vezes, de escritores, e os escritores em jornalistas, é curioso que a personagem do jornalista - e muito especialmente a personagem do jornalista popular - na literatura brasileira, seja bem menos comum do que se poderia, à primeira vista, imaginar, sobretudo se aproximarmos a literatura do cinema, por exemplo. Quero sublinhar, contudo, que não pretendi, aqui, esgotar o tema e que, portanto, a provocação deste V Folkcom acabou por me pautar para a continuidade desta reflexão. Assim, portanto, a possibilidade do debate que se seguirá, com meu companheiro de mesa, Prof. Dr. Guilherme Rezende, e com o público em geral, poderá colaborar imensamente com o projeto que, a partir deste convite, idealizei: tentar fazer um levantamento, o mais completo possível, da figura do jornalista em nossa literatura, enquanto personagem.

Imagem negativa do jornalista e da imprensa

Ainda que as relações entre imprensa e literatura sejam constantes e antigas, como se sabe, elas nem sempre foram tranquilas. Vou me deter na literatura brasileira, mas não posso me furtar a lembrar um texto, assinado por um conhecido escritor, a respeito da imprensa e dos jornalistas, que é simplesmente notável pela crítica mas, ao mesmo tempo, ou por isso mesmo, significativo quanto a esta imagem negativa da imprensa e de seus profissionais. Refiro-me ao Balzac da Monografia da imprensa parisiense, artigo de 1843, de tom nitidamente panfletário, mas que nem por isso perdeu sua importância, tanto que foi recentemente reeditada.

Balzac coloca-se frontalmente contrário à liberdade de imprensa: A imprensa será morta como será morto um povo: dando-lhe liberdade, escrevia ele então, passando a apresentar, imediatamente, uma tipologia dos publicistas, como se dizia então. Ele distingue, entre os diferentes tipos, o jornalista propriamente dito e o panfletário e, dentre estes, os vários sub-tipos. Entre os jornalistas, merece destaque o chamado mestre-

jacques, sobre quem escreve: as funções do Mestre-Jacques do jornal são importantes; é, na realidade, o próprio jornal; assim, a palavra que ele tem todo o tempo na boca é: "Isto não depende de mim, veja um tal..." (p. 43). Ele também se refere ao panfletário, explicando: Quando diz panfleto, diz Oposição. Ainda não se soube fazer [...] panfletos a favor do poder. O panfleto só tem portanto duas faces: ou é radical ou monárquico (p. 59). Mais adiante, ele identifica ainda o vulgarizador, explicando que este chega prontamente a uma posição: ele passa a homem grave de uma hora para a outra, com a ajuda do tédio que emana (p.62). Enfim, chega-se ao folhetinista, de quem escreve: entre todos estes estraga-papel, o subgênero mais feliz: ele vive nas folhas como um verme na seda, todo inquieto, como este inseto, em relação a tudo o que tece. Os folhetinistas, apesar do que dizem, levam uma vida alegre, reinam nos teatros: são mimados, acariciados! (p. 97).

A perspectiva que Balzac tem do jornal e dos jornalistas é a pior possível, ainda que ele tenha sobrevivido, muitas vezes, justamente destes mesmos jornais. Conclui, de qualquer modo, assim, sua diatribe: Para o jornalista, tudo o que é provável é verdadeiro (p. 142). É possível que, ao longo do século XIX, quando a imprensa sofre a forte influência da industrialização, e a partir de 1836, com Émile de Girardin e Armand Dutacq, inicia-se a imprensa massiva, graças ao romance-folhetim, a crítica lhe caiba. Aliás, na evolução deste processo, ela passará a se denominar, quando chegamos próximo ao final do século, exatamente de popular. Mas é importante notar que, desde muito antes, as relações entre a literatura e a imprensa já haviam se estabelecido em patamares bastante consistentes. Se tomarmos a perspectiva brasileira, eu diria que desde o século do descobrimento, se estudarmos determinados textos, como a carta de Pero Vaz de Caminha, sob a perspectiva daqueles que vêm estudando os relatos dos primeiros visitantes portugueses ao Brasil enquanto grandes reportagens. Neste sentido, podemos verificar que também a poesia cumpriu este papel de informação e difusão de novidades, até mesmo de formação da opinião pública, se considerarmos textos como os de Gregório de Matos Guerra, na Bahia setecentista, ou do árcade Tomás Antonio Gonzaga, em relação as Cartas chilenas, a ele atribuídas, pesada crítica ao governo da época.

Relembremos um sôneto clássico do Boca do Inferno: A cada canto um grande conselheiro,/ que nos quer governar a cabana, e vinha,/ não sabem governar sua cozinha,/ e podem governar o mundo inteiro.// Em cada porta um freqüentado olheiro,/ que a vida do vizinho, e da vizinha/ pesquisa, escuta, espreita, e esquadrinha,/ para a levar à praça e ao terreiro.// Muitos mulatos desavergonhados,/ trazidos pelos pés os homens nobres,/ posta nas palmas toda a picardia.// Estupendas usuras nos mercados,/ todos, os que não furtam, muito pobres,/ e eis aqui a cidade da Bahia .

Relembremos, igualmente, uma passagem de Gonzaga, quando ataca a figura de Fanfarrão Mnésio, metáfora do déspota e ditador: Tem pesado semblante, a cor é baça,/ o corpo de estatura um tanto esbelta,/ feições compridas e olhadura feia;/ tem grossas sobrancelhas, testa curta,/ nariz direito e grande, fala pouco/ em rouco, baixo som de mau falsete;/ sem ser velho, já tem cabelo ruço,/ e cobre este defeito e fria calva/ à força de polvilho que lhe deita . Feito o retrato, eis a descrição de uma de suas práticas: À força do temor, o bom Senado/ constância já não tem; afrouxa e cede./ Somente se disputa sobre o modo/ de ajuntar-se o dinheiro, com que possa/ suprir tamanho gasto o grande Albergá./ Uns dizem que, das rendas do Senado,/ tiradas as despesas, nada sobra./ Os outros acrescentam que se devem/ parcelas numerosas, impagáveis/ às

consternadas amas dos expostos./ Uns ralham, outros ralham, mas que importa?/ Todos arbítrios dão, nenhum acerta./ Então o grande Alberga, que preside,/ vendo esta confusão, na mesa bate/ e, levantando a voz, pausada e forte,/ a importante questão assim decide:/ "Há dinheiro, senhores, há dinheiro;/ vendam-se os castiçais, tinteiro e bancos,/ venda-se o próprio pano e mesa velha;/ quando isto não baste, há bom remédio:/ as fazendas se tomem, não se paguem/ e, para autorizardes esta indústria,/ eu vos dou, cidadãos, o meu exemplo" (p. 80).

Flora Sussekind, em excelente estudo, mostra que o Romantismo, e depois o Naturalismo, praticaram, através da ficção, excelente jornalismo. Num momento como no outro, tratava-se de dar notícia de, informar a respeito: no caso do Romantismo, informava-se a respeito da nova terra, de sua punjança, de sua individualidade, de sua novidade; no Naturalismo, há que se documentar a realidade imediata. Trata-se de recriar uma cena da maneira mais minuciosa e fotográfica possível, já que, ler, na estética naturalista, é, em suma, ver (p. 106). Flora Sussekind mostra que ora o romance naturalista assume a forma do caso clínico, ora se estende por longos ciclos, ora se assemelha à reportagem de jornal (p. 173).

Bem mais tarde, o chamado romance de 30 vai retomar esta mesma perspectiva: acredita no arremedo biológico dos romances do fim do século, na esperança revolucionária de um Jorge Amado, na veracidade jornalística dos romances-reportagem. Acredita neles não enquanto ficção, mas como referencialidade pura (p.98), que é a matéria-prima do jornalismo.

Esta perspectiva será, ainda uma vez, retomada, com o chamado romance da década de 70: literatura de olho no jornalismo, resume a ensaísta, mostrando que o novo naturalismo dá mais ênfase à informação do que à narração. O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização. Normalmente o que se fez nos anos 70 foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a de jornal (p. 174/175). Embora discordando da última observação da autora, porque entendo que, muitas vezes, o que ocorreu é que, proibida a reportagem no jornal, ela encontrou guarida no livro, e por isso mesmo, nem sempre se cingiu a retomar um tema, mas sim a tirá-lo do ineditismo e da censura, direta ou indiretamente, a perspectiva geral da abordagem coincide com a leitura que faço da literatura dessa época.

Flora Sussekind observa ainda, aproximando-se do estudo que nos interessa, que, nos anos 70, para falar do Brasil, recorrem os romancistas a uma comparação com as redações de jornal. Tanto o país como sua imprensa padecem de mazela semelhante: o autoritarismo político. Tal país, tal imprensa (ps. 176/177). Por conseqüência, o romance de então teria em excesso o que falta ao resto do grupo social: a informação (p. 177).

Uma última constatação da autora, à guiza de conclusão: Quem tem voz é o jornalista e o modelo de romance é a reportagem (...) onde se lê repórter, leia-se sociedade brasileira (...) Num período em que a livre circulação de notícias e o discurso político direto estavam vedados, nada melhor do que a reconfortante situação de estar lendo verdades ditas, claramente proporcionada pelos romances-reportagem e contos-notícia (p. 180). Daí a representação do jornalista como herói ou narrador privilegiado (p.177). E citando outros autores, Flora Sussekind arremata: Num momento em que o jornal parece não poder mais informar e noticiar muito menos, cresce por toda a parte o desejo agudo do testemunho, do documento, da

exposição da realidade brasileira (...) O discurso jornalístico, enquanto técnica de referir-se ao fato, de oferecer para o leitor a realidade imediata, os esquemas de linguagem mais próprios para se dizer as-urgentes-verdades da história recente do país parecem agora uma saída para a literatura (p. 177). Deste modo, o que teremos, repetindo Davi Arrigucci Jr., é um romance apoiado na mediação da reportagem .

Constituído este panorama abrangente, podemos agora voltar ainda uma vez no tempo, e tentar abordar a questão proposta sob uma dupla perspectiva: a) o jornalista enquanto personagem real e b) o jornalista enquanto personagem de ficção. O jornalista como personagem real

Já mostramos que, desde o princípio de nossa história, o escritor comportou-se enquanto repórter. Deve-se acrescentar, agora, que, igualmente, o jornalista sempre tentou comportar-se como escritor. Mencionamos Gregório de Matos e Tomás Antonio Gonzaga. No Romantismo, podemos lembrar Manoel Antonio de Almeida ou José de Alencar. Tanto a obra ficcional destes dois romancistas, com títulos como Memórias de um Sargento de Milícias, no primeiro caso, ou As Minas de Prata, no segundo, podem ser lidas enquanto grandes reportagens, a primeira voltada para o presente, a segunda, para a reconstituição do passado, quanto suas próprias militâncias jornalísticas apontam para uma mesma perspectiva: ambos buscam retratar e aproximar-se do povo. Os depoimentos de época bem o atestam: Foi na redação do Correio Mercantil, nessa redação que tem servido de noviciado a tantas inteligências jornalísticas do Brasil, que conhecemos o Dr. Almeida (...) O talento do Dr. Manoel Antônio de Almeida revelou-se-nos debaixo de uma multiplicidade de formas (...) Na redação do Correio Mercantil [...] manifestou em breve o Dr. Almeida toda a sua aptidão intelectual nos certames da imprensa periódica. Aí foi publicista e político, e finalmente crítico e poeta (...) O Sr. comendador Porto Alegre dizia que entre os seus colegas de imprensa, era o Dr. Almeida o que mais esclarecia os assuntos e com mais felicidade encontrava o fio no drama das discussões .

Quanto a José de Alencar, bem conhecemos os episódios que culminaram com a substituição de Francisco Otaviano, a quem se pode considerar o primeiro cronista de jornal brasileiro, no sentido moderno, por Alencar, então ainda um jovem e apenas promissor escritor, nas páginas do mesmo Correio Mercantil e, mais tarde, no Diário do Rio de Janeiro. A coletânea desses textos, que constitui o volume chamado Ao correr da pena, é exemplar. Vejamos o julgamento que, do jornalismo e de seu pupilo mais dileto - o folhetim - faz o próprio José de Alencar: É uma felicidade que não me tenha ainda dado ao trabalho de saber quem foi o inventor deste monstro de Horácio, deste novo Proteu, que chamam - folhetim; senão, aproveitaria alguns momentos em que estivesse de candeias às avessas, e escrever-lhe-ia uma biografia que, com as anotações de certos críticos que eu conheço, havia de fazer o tal sujeito ter um inferno no purgatório onde necessariamente deve estar o inventor de tão desastrada idéia . Alguns folhetins mais tarde, porque, afinal, ele escrevia também em folhetins, ei-lo a retomar o tema: De fato, o folhetim já por si é um livro; é o livro da semana, livro de sete dias, impresso pelo tempo e encadernado pela crônica (p.303).

Mas a propósito da imprensa, o autor de O Guarany termina por reconhecer: obscura invenção de Gutenberg, simples maquinismo para escrever algumas palavras com pequenas formas de pau, cresceu, desenvolveu-se, foi-se estendendo por toda terra, e hoje está destinada a dominar o mundo, como a maior criação do homem (p. 234/235).

Não vamos, aqui, esquecer Machado de Assis: cronista ao longo de toda a sua vida, antecipou, em muitos daqueles textos de rodapés de jornal, idéias, capítulos inteiros de seus romances, ao mesmo tempo em que refletiu teoricamente sobre a própria crônica que praticava, enquanto gênero, conforme já destaquei em um pequeno ensaio a respeito. Quem quiser conhecer a vida política, o dia-a-dia do final do Império e da nascente República, há que ler o jornalismo de Machado de Assis.

Depois do Romantismo e do Realismo, com suas revistas anuais, espécie de revisão da imprensa de cada coletivo de 365 dias, como acontece com os irmãos Azevedo - Artur e Aluísio - chegamos a um período que nossas histórias da literatura não sabem como classificar e que, por isso mesmo, quase sempre calam. Mas foi então que nasceu a reportagem moderna e a crônica hodierna. Refiro-me a dois escritores que quase foram inimigos, embora cada um a seu modo tenha cumprido com um importante papel: João do Rio e Lima Barreto.

Consciente de ser mais do que um simples repórter, João do Rio sabe que não estamos propriamente em um momento de arte pura (...) e, portanto, articula a forma estética preferencial, a crônica, à disponibilidade observadora da sociedade em devir. Segundo muitos historiadores, João do Rio inventa a grande reportagem, a moderna reportagem. Mas foi folhetinista, como o atestam, dentre outros, A profissão de Jacques Pedreira e A correspondência de uma estação de cura, dentre outros, excelentes crônicas de costumes dos ambientes marcados pela ascensão social, em forte contraste com a angústia marginalizada de Lima Barreto. João do Rio foi personagem dele mesmo e, ao contrário de Lima Barreto, ambos mulatos, Paulo Barreto - seu nome verdadeiro - teve livre circulação na sociedade, apesar de ser, enfrentando todos os preconceitos, homossexual assumido. Como diz seu principal estudioso, Raúl Antelo, o jornal não produz novos sujeitos; produz mais massa. Eis a lógica da modernidade, modernidade que faz com que Paulo Barreto, ou João do Rio, guardadas as distâncias, seja nosso Baudelaire abaixo dos trópicos, perambulando pelo society carioca que registra, em sua féerie, dos ambientes sofisticados aos prostíbulos bem freqüentados. De As religiões do Rio a Pall Mall Rio, praticou a crônica, já que nenhum gênero mais apto do que a crônica para fixar a miscelânea do social (p.37). João do Rio está cômico de sua função, e em uma palestra em Buenos Aires, arrisca a idéia de que nada de novo houve no mundo depois da descoberta da América e da expansão do jornal - duas utopias iluministas (p. 63), ainda segundo Raúl Antelo.

Bem diverso foi Lima Barreto, mulato, funcionário público miserável, sem sucesso imediato, e ainda bêbado contumaz, vindo a morrer em um hospício. Dele nos ocuparemos mais adiante, já que é Lima Barreto quem assina um dos textos pioneiros a apresentar criticamente a figura do jornalista profissional, em Recordações do escrivão Isaías Caminha e suas relações com a sociedade e o poder.

O modernismo nos revelaria outros jornalistas-escritores: o Monteiro Lobato de América, o Euclides da Cunha de Os Sertões, os cronistas Mário de Andrade, Antônio Alcântara Machado e Oswald de Andrade, sem esquecermos, naturalmente, a série das Cartas d'Abax'o Piques de Alexandre Marcondes Machado, o ítalo-paulista Juó Bananère de O Pirralho. Durante a Segunda Grande Guerra, tivemos um Joel Silveira, mais tarde o cronista admirável de Grã-finos de São Paulo, antecipando o chamado new journalism norte-americano, e depois, a seu lado, a série de cronistas dos anos 50 e 60, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Rezende, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Raquel de Queirós, além de

romancistas como Jorge Amado e Erico Verissimo, que chegou a ser o primeiro presidente da Associação Rio-grandense de Imprensa e hoje seu patrono. No caso de Jorge Amado, encontraremos diferentes jornalistas em romances como Gabriela, cravo e canela e Farda, fardão, camisola de dormir. Quanto a Erico Verissimo, é especialmente destacada a figura de Lucas Faia, em Incidente em Antares, que também abordaremos posteriormente

Mais recentemente, um Antonio Callado - que embora jornalista quase que durante toda a vida, à exceção dos romances Quarup e Bar Don Juan - pouco espaço deu às personagens de jornalistas, sendo Falua, do primeiro texto, e Mansinho, do segundo, figuras de menor porte naquelas duas grandes narrativas. Foram jornalistas profissionais, nos anos 70, Aguinaldo Silva, Ignácio de Loyola Brandão, José Louzeiro, João Antonio e Ivan Ângelo, Carlos Heitor Cony e Paulo Francis, Fernando Gabeira e Josué Guimarães, dentre outros, personagens da vida real e também criadores de personagens jornalistas.

Desta geração posterior ao Modernismo, contudo, ninguém retratou melhor o jornalista e o jornalismo, ao menos um certo tipo de jornalista e de jornalismo, do que um dramaturgo, Nelson Rodrigues, bastando citar-se peças como Vestido de noiva, Anti-Nelson Rodrigues, Boca de Ouro e, sobretudo, Beijo no asfalto.

Aguinaldo Silva retratou, pelo menos em três de seus romances, diferentes figuras de jornalistas: em O crime antes da festa, encontramos descrição pormenorizada sobre a recepção da informação, depois transformada ou não em notícia, em uma redação de jornal: Que os leitores de jornal não saibam: mas a verdade é que se perde muito tempo nas redações, antes de se tomar qualquer providência, quando a notícia é de fato importante. São os instantes de perplexidade a que os jornalistas, é claro, se permitem, e que não diferem em nada daquela em que os leitores mergulharão, no dia seguinte, quando folharem o jornal. Ele vai retomar personagens de jornalistas em A República dos assassinos (1976) e O homem que comprou o Rio (1986), o primeiro dos quais vou aqui igualmente comentar, ainda que de modo rápido.

Ignácio de Loyola Brandão, especialmente em Zero (1975), estrutura todo o seu romance a partir de recortes de notícias de jornais, técnica que já utilizara em textos anteriores, com excelente resultado, como em Bebel que a cidade comeu (1968), onde uma das personagens centrais da trama, além da própria Bebel, é um jornalista, Bernardo, que trabalha em um jornal. Em determinada passagem do romance, há um diálogo significativo entre ele e um amigo, Marcelo: __ O que é a mentira? [pergunta Bernardo a Marcelo] -- O que você escreve no jornal. O que você defende por lá. Por que é que escreve tudo aquilo? Não é verdade, Bernardo. Nada é verdade. (...) Você sabe o que está acontecendo, de verdade? Você lê os ornais? Ou, ao menos, o jornal em que trabalha? Não lê! Nada! (...) Você trabalha num jornal de esquerda. Meio esquerda. Aqui, a verdade jornalística é radicalmente colocada sob suspeita e relativizada.

Na mesma linha trabalha José Louzeiro, especialmente em livros como Acusado de homicídio ou Infância dos mortos. Ivan Ângelo, em A festa, coloca um jornalista ainda idealista, mas cuja utopia termina se voltando contra aqueles mesmos que ele pretende defender. Fernando Gabeira, jornalista que abandonou a redação do Jornal do Brasil para se tornar guerrilheiro urbano, transformou-se em

personagem de si mesmo em *O que é isso, companheiro?*, cuja narrativa personifica plenamente a imagem do jornalista-herói.

Carlos Heitor Cony escolheu um jornalista para ser a principal personagem de *Pessach: A travessia* (1967), mas ele mesmo atuou como jornalista profissional e editou as primeiras crônicas que escreveu para o *Correio da Manhã*, contra o golpe de 1964, em *O Ato e o fato* (1964). Mais tarde, abriria caminho para o chamado romance reportagem com *O caso Lou* (*Assim é se lhe parece*). Paulo Francis, jornalista de larga folha de serviços, parcialmente afastado do jornalismo gráfico depois da queda do *Correio da Manhã*, ainda que ainda escrevendo em revistas que tentaram substituir o jornal, publicará, posteriormente, *Cabeça de papel* (1977), retratando os jornalistas cariocas na alta sociedade, participantes dos trambiques e das maracutaias que marcavam a sociedade brasileira de então, em claro contraste com outros tantos profissionais que haviam arriscado suas vidas na luta contra a ditadura ainda persistente.

O mais admirável de todos eles é João Antonio, jornalista de experiência fantástica na imprensa, tendo participado da equipe de *Realidade* e que, depois do fechamento da revista, atuou num sem-número de publicações alternativas, a que mais tarde batizaria de *nanicos*. Mesclando ficção e reportagem, produziu textos inesquecíveis como aquele *Olá, professor, há quanto tempo!*

Do mesmo modo, Josué Guimarães, em sua múltipla experiência de jornalista, terminou por fixar um tipo cínico e oportunista, o Dr. Lúcio de *Os tambores silenciosos*, próximo da personagem de Erico Verissimo mas, ao mesmo tempo, distinta: enquanto aquele é um colaboracionista nato, graças a seu oportunismo, este é uma figura dividida, porque quase alienado em relação a sua função instrumental junto ao poder.

Embora sob outra perspectiva, não se pode esquecer, enfim, a jornalista feminina de *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, talvez a figura mais compreensiva, humana e complexa dentre os tantos jornalistas que a literatura brasileira criou em toda a sua história.

Pode-se concluir, pois, deste longo rol de jornalistas profissionais que, em sendo escritores, também são personagens jornalistas na realidade, que eles praticaram a função básica a que tradicionalmente a sociedade tem votado o jornalista: a defesa daquela instituição. Os jornalistas concretizaram, assim, a função pedagógica de educação, denúncia do mal e defesa dos inocentes e humildes.

Mas há que considerar, agora, os jornalistas enquanto personagens da ficção.

Os jornalistas enquanto personagens da ficção

Escolhemos, para tanto, alguns textos, que passaremos a analisar, ainda que brevemente: o primeiro jornalista profissional de nossa literatura, o Isaías Caminha de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto; a figura de Aguinaldo Ribeiro, em *A república dos assassinos*, de Aguinaldo Silva; os dois jornalistas de *A festa*, de Ivan Ângelo, ou seja, Andrea e Samuel; o Lucas Faia de *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo e, enfim, o repórter Amado Ribeiro de *Um beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues. Depois da análise, algumas novas conclusões.

Lima Barreto, desde *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, seu primeiro romance publicado, atacando os generais da imprensa, revela rebeldia, inconformação, traços subversivos de

nacionalismo. Militando na imprensa, escrevendo, quase sempre para revistas e jornais, ao tempo, tidos e havidos pelos expoentes das letras como pasquians de curta existência e menor circulação, mantém uma posição crítica sobre a imprensa: a imprensa, desde Hipólito da Costa a nossos dias, não teve outro [crítico] igual, conclui um estudioso.

O primeiro detalhe significativo é que este é o único livro de Lima Barreto em que a personagem principal narra a história. Esta prática evidencia a disposição do escritor de se colocar pessoalmente no centro da disputa, transformando Isaías Caminha num seu alter ego, graças ao uso da primeira pessoa singular. Para tanto, Lima Barreto inventa e enfoca pejorativamente um jornal de maledicências, O Azeite, bem como uma coluna jornalística intitulada Pulgas e brotoejas. O livro escandalizou, a crítica odiou, e o editor português gostou da situação, porque isto poderia ajudar a vender o livro. Lima Barreto rompia com todas as suas relações. Francisco de Assis Barbosa, seu biógrafo, diz que João do Rio figura entre os personagens do romance, e acrescenta: o Correio da Manhã era duramente atingido pela pena do romancista, que o descrevia qual um museu de mediocridades, tendo à frente um diretor violento, mestre de descomposturas, destruindo reputações em nome da moral, mas que não passava, na realidade, de um êmulo de Tartufo, corrupto e devasso (p.173). De fato, o romance era uma sátira ao Correio da Manhã, e o texto, que pode ser lido enquanto um romance-chave, identifica claramente a quem quer atingir. De acordo ainda com Assis Barbosa, Plínio de Andrade ou Plínio Gravata é o próprio Lima Barreto; Ricardo Loberant é Edmundo Bittencourt, proprietário do jornal; Veiga Filho é Coelho Neto; Raul Gusmão, João do Rio; Florêncio, Figueiredo Pimentel; Dr. Franco de Andrade, Afrânio Peixoto; Laje da Silva, Paschoal Segreto; Adelermo Caxias, Viriato Correa, e assim por diante (ps. 174/175).

O jornal, em Isaías Caminha - registra Osman Lins - é o espelho ou a caixa de ressonância do mundo exterior. Daí que o ritmo da narrativa é tenso, rápido, tumultuado, num entra-e-sai de personagens que semelha o entra-e-sai dos jornalistas na redação, o próprio fluxo das informações sendo recebidas e transformadas em notícias: a sucessão quase automática de aparições e entradas dá ritmo à fabulação e não se interrompe nem mesmo na cena final, em que o olhar de Isaías procura, na passagem dos astros o remédio para o desconsolo maior que a humanidade ignora, corrobora um outro crítico.

Aliás, nada pode ser mais artificial do que a transformação do menino interiorano em jornalista: fugindo da polícia, é salvo por um jornalista - Abelardo Leiva, ao que parece, pura invenção de ficção - que cobre a área e é temido pelo delegado. É então levado ao jornal, transformado em contínuo. Sua posição na vida se transforma: de sonhador e revolucionário torna-se subserviente. Sente-se então um jornalista, só porque levava tinta aos tinteiros dos repórteres e dos redatores e participava assim de um jornal, onde todos têm gênio (p. 179). O desenho que esboça é aquele das velhas redações: Os redatores escreviam uns em cima dos outros; na revisão, que ficava misturada com a composição, não se podia andar; e pela noite os bicos de gás sem vidros iluminavam tudo aquilo lóbregamente, com grandes hiatos de sombras como um porão de navio (p. 179). A imagem do navio, evidentemente, vai sugerir que a redação seria um negreiro, eos jornalistas, seus escravos! A imagem que se passa, assim, do jornalismo, bem como dos jornalistas, é a mais negativa possível. Não obstante, é ao nível da linguagem que Lima Barreto termina por ser profundamente

fiel àquela mesma realidade que criticava, não apenas no ritmo das cenas que descreve, nas ações que apresenta, quanto inclusive na escola do vocabulário: uma característica a aproximar a linguagem limiana da fala popular é o uso de provérbios, registra um estudioso, na medida em que os provérbios traduzem à perfeição o pensamento popular e aproximam, por conseguinte, as personagens de uma leitura também popular, isto é, do povo. Tem-se, assim, um tensionamento constante: ao nível do material narrado, a crítica feroz. Apesar de tentar transformar-se no oportunista que identificava em todos os demais, Isaías Caminha a nada chega. Por isso, ao fechar do romance, Loberant (Edmundo Bittencourt) chama-o apenas de tolo (p. 289). Ao nível do material que narra, contudo, busca a aproximação com o potencial receptor do texto, o leitor.

Diferente é a personagem criada por Erico Verissimo em seu último romance, Incidente em Antares. Idealizado enquanto forte crítica ao regime de exceção instaurado em 1964, a narrativa tem no editorialista do semanário A Verdade (p.25), como o chamará o escritor, uma das figuras de referência para o texto. Não se trata de uma personagem redonda, como a identifica E.M. Forster e a retoma Antonio Candido em seus clássicos estudos. É antes um tipo. Mas não deixa de ter seu encanto, sobretudo por sua alienação em relação à função que desempenha. Maria da Glória Bordini, em um estudo sobre aquele livro, demonstra que o romance se articula em torno de três diferentes figuras, o professor universitário Martim Francisco Terra, o Padre Pedro-Paulo - fortemente influenciado pela Teologia da Libertação - e o jornalista Lucas Faia. Significativamente, cada um faz um registro escrito dos acontecimentos que o próprio escritor, enquanto narrador onisciente, também desdobra, mas se valendo de um sem-número de técnicas narrativas para constituir um conjunto orquestrado de vozes, como diria Mikhail Bakhtin. Assim, é ao nível da linguagem, como queria o teórico russo, que Erico Verissimo alcança transmitir a seu leitor as múltiplas perspectivas daquela realidade: o professor constitui uma tentativa de ensaio interpretativo do que conhece, e sem dúvida alguma é uma espécie de alter ego do escritor. O texto, pesquisa encomendada por uma instituição estrangeira, descoberto por policiais, acaba por levá-lo à prisão. Portanto, não chega à circulação social. Padre Pedro-Paulo (observe-se o nome) escreve um diário: temos, pois, um relato privado, uma apropriação filtrada pelas próprias dúvidas do sacerdote em relação à religião e ao papel social que desempenha, já que, ao contrário do professor, que não tem dúvidas sobre que lado deve defender, o sacerdote se sente por vezes falso em seus sermões.

Por fim, Lucas Faia, o jornalista, acompanha todo o desdobrar da greve dos coveiros e, por consequência, da permanência dos cadáveres ambulantes pela cidade, através de seu jornal. Impregnado da objetividade jornalística, imagina poder melhor servir às autoridades locais fixando a verdade: chega mesmo a embalar-se ao som de seu próprio texto, no fundo, barroco e falso, pleno de narizes-de-cera ao melhor estilo do velho jornalismo anterior à década de 50, eminentemente literário. Com isso, termina por desagradar às autoridades do lugar, mas é um excelente instrumento para que o escritor possa transcrever - sob uma perspectiva ridícula - os acontecimentos, sem que a própria narrativa se torne ridícula, como confessa Erico Verissimo: Na hora em que os defuntos se levantaram faltou-me a coragem de segui-los rua abaixo. Usei duma artimanha: descrevi a dramática descida através da prosa barroca do jornalista Lucas Faia.

Lucas Faia, assim, se vê pressionado e frustrado em suas utópicas intenções - glorificar o que denomina de classes produtoras, a começar pelo prefeito municipal - porque impedido de contar a verdade, como seria sua função e obrigação: Faia se deixa embalar pela própria retórica adornada de metáforas e comparações, preciosismos e chavões, a tal ponto que muitas vezes não consegue perceber que o conteúdo de suas reportagens põe em risco os interesses dos pró-Homens de Antares. Dessa forma, sua reportagem mais magistral, no seu próprio entendimento, a da história dos mortos no coreto, é censurada pelos líderes do governo, primeira providência da Operação Borracha, destinada a apagar completamente da memória de Antares o incidente que resultou na denúncia de sua corrupção e hipocrisia moral, bem como desmandos políticos, o que significa dizer que a função jornalística e do jornalista é simplesmente castrada, censurada, interrompida: o jornalismo, assim, deixa de existir, não é mais o reflexo da realidade, não é a narração dos acontecimentos, mas uma fantasia - barroca - que se esgota na própria vaidosa auto-suficiência da falsa linguagem.

Erico Verissimo, neste romance, parodia algumas práticas do antigo jornalismo, como, por exemplo, a instalação de uma sereia na redação do jornal, sereia esta que tocava sempre que houvesse alguma novidade (p. 78). Assim, à medida em que os acontecimentos se desenvolvem, muitas vezes a sereia do diário local soou durante aquele dia e o seguinte (p. 88), afirma o narrador, mas, curiosamente, se as informações são dadas através da fala e das pequenas folhas de papel afixadas nos quadros ao lado da porta de entrada da redação, jamais aquelas informações são efetivamente transformadas em notícia para a edição do dia seguinte de A Verdade, graças à censura que o prefeito impõe ao jornalista.

Por outro lado, a hipérbole praticada pelo jornalista é apropriada pelo narrador, num modus faciendi que traduz a crítica do escritor à personagem: No dia seguinte, no seu editorial assinado, em A Verdade, Lucas Faia escreveu que a inesperada notícia da renúncia de Jânio Quadros causara em Antares um impacto quase tão violento como o produzido pela primeira bomba atômica, a que explodira sobre Hiroxima em agosto de 1945 (p. 116).

Aliás, Erico Verissimo, habilmente, coloca na boca - ou melhor - na pena de Martim Francisco sua própria imagem do jornalista: O diretor do jornal é um tipo curioso. Dá uma impressão de fluidez, é um homem que, como os líquidos, toma a forma do vaso que os contém, isto é, da pessoa com quem fala ou a quem serve (...) Sua alcunha na cidade é Lucas Lesma porque -explicam - a lesma é um animal capaz de arrastar-se sobre o fio de uma navalha sem se cortar e sem cair para um lado nem para outro (p. 158).

Lucas Faia, em síntese, não é um mau sujeito. Tem mesmo a percepção do que seja o bom jornalismo, como se depreende desta outra passagem: Na redação de A Verdade, às quatro da tarde, Lucas Faia preparava o seu editorial para o número do dia seguinte, em cuja primeira página negrejaria uma manchete em caixa alta e tipo grosso: Greve geral em Antares (p. 196). A notícia, contudo, e sobretudo a manchete, é censurada pela autoridade municipal.

Ao mesmo tempo, ele continua usando um vocabulário absolutamente ultrapassado e antiquado e que, por isso mesmo, é incompetente para expressar a realidade que pretende relatar. Eis uma passagem daquela narrativa a que aludia Erico Verissimo em seu depoimento que citamos acima: A brônzea

voz do sino da nossa Matriz chamava os fiéis para a missa das sete quando os sete mortos, em sinistra formatura, desceram sobre a cidade, ao longo da popular Rua Voluntários da Pátria (...) Pareciam - segundo o depoimento de várias pessoas idôneas ouvidas pelo nosso repórter - figuras egressas dum grotesco museu de cera. Testemunhas visuais (e olfativas!) do ato são unânimes em afirmar que os defuntos se moviam de maneira rígida, como bonecos de mola a que alguém - Deus ou o diabo?- tivesse dado corda (ps. 258-259). Ou então, em outra passagem: De súbito o cristal do silêncio foi brutalmente partido por uma pancada sonora e pareceu então que o céu, o ar, a cidade, as pessoas - tudo se punha a vibrar de surpresa e susto. Tenho a impressão de que houve entre os que se encontravam no gabinete do prefeito uma espécie de pânico, que durou uma fração de segundo, o tempo suficiente para compreendermos todos que se tratava do sino da matriz que começava a bater meio-dia, em badaladas lentas, longas e lúgubres (p. 325).

Lucas Faia, na verdade, tenta, até o final, praticar sua função. Chega mesmo a prometer à esposa: teu marido não vai arredar-se desta mesa antes do raiar de um novo dia. Estou começando a escrever o artigo mais importante de mi perra vida, sabes, Marfisa? (ps. 405-406), mas, ainda uma vez, sua iniciativa é frustrada. E a proibição permanece, até depois que os mortos decidem aceitar seus enterros, com o final da greve dos coveiros: Quando Lucas Faia procurou o Major Vivaldino para lhe dizer que ia publicar em A Verdade - no primeiro número que aparecesse depois do "lamentável incidente" - um grande artigo descrevendo com sabor literário a "visita dos mortos" o prefeito saltou, furibundo: __ Não publique coisa nenhuma! Esse seu artigo não pode aparecer sem a aprovação dos acionistas do jornal (p. 460). Assim, termina-se nada publicando a respeito do incidente. Tudo o que se lhe permite é a leitura do texto, diante das autoridades que, imediatamente, o confiscam (ps. 463-464): Lucas Lesma desatou a chorar, como uma criança a que se nega com maus modos um brinquedo que ela muito deseja. O Mendes segurou-lhe o braço, compassivo, e levou-o para fora da sala (p. 464).

Também os jornalistas que chegam da capital, representando os diferentes órgãos de comunicação, dos jornais às emissoras de rádio e de televisão, vêem frustradas suas tentativas de registrar o fenômeno dos mortos. Não se trata, evidentemente, apenas de uma solução ex machina do escritor para solucionar o enredo absurdo que tramara, mas sim, uma metáfora para a impossibilidade de os meios de comunicação, à época, isto é, nos anos 70, retratarem, de fato, objetivamente, a própria realidade (ler p. 449 e ss.), de modo que, para não ser encontrado por seus colegas da capital, Lucas Faia recebe ordens de desaparecer da cidade (p. 452), escondendo-se no sótão de sua casa (p. 457).

O romance se encerra, assim, com um pesado e definitivo silêncio a amordaçar a imprensa e os demais meios de comunicação, fazendo com que a informação não possa circular livremente.

No mesmo ano de 1976, dois romances são publicados e que têm jornalistas como principais personagens: A Festa, de Ivan Ângelo, e A república dos assassinos, de Aguinaldo Silva.

No primeiro deles, o escritor coloca em oposição dois profissionais, Andrea, uma novata, e Samuel, um idealista. A ação se passa em Belo Horizonte, onde os jornalistas do Correio de Minas sofrem as mazelas do período de exceção, a década de 70: Quando o regime recrudescia, a ordem para os jornalistas era curta e grossa: Não publiquem isto ou aquilo. Sem maiores explicações. Às vezes, o jornal não sabia nada a respeito do assunto. Os jornalistas mais espertos tratavam,

então, de tirar proveito da situação. Não publicavam nada, naturalmente, mas informavam-se dos mínimos detalhes, sempre que possível. Este depoimento, de um jornalista da época, é quebrado, contudo, pelo comportamento da personagem Samuel que, cobrindo a chegada de uns paus-de-arara do nordeste, termina simpatizando e depois se envolvendo com eles. Enfrentando a omissão, o medo e o desinteresse de suas chefias imediatas, Samuel depara-se com uma conivência covarde que o escritor assim apresenta: __Deixa isso pra lá, rapaz. Amanhã o governo resolve o que faz. __ Amanhã é tarde. A polícia vai embarcar todo mundo hoje à noite. O jornal podia telefonar para o governador, pedindo uma providência. Aposto que ele não sabe o que está acontecendo aqui. __Claro que sabe. Olha aqui, vê se traz logo essa matéria que está ficando tarde. __ O jornal não vai fazer nada? __ O jornal vai fazer o que jornal faz: publicar a matéria. Escuta, o fotógrafo chegou aí?(...) __ Deve estar aí, sim. Vem logo escrever essa porra. __ Tá. Samuel desliga, desanimado. Pensa no estudante Carlos, simpatizando com ele. Aquele homem da mulher belíssima e o tal doutor Otávio fariam alguma coisa por ele, ou tentariam, pelo menos (ps. 129-130).

A consciência ingênua de Samuel faz ele imaginar que o Governador poderia resolver a situação, porque o que se tramava na calada da noite seria dele desconhecido. Obviamente, ledo engano, como lhe garante o colega. Assim, ao retornar à praça onde se encontram os retirantes, termina por tentar alimentar um bebê que chora e provoca a explosão de revolta dos homens e mulheres que ali se encontram e dos passantes. Decidido a libertar os pobres que a polícia aprisionou em vagões dos trens ali estacionados, comprou a gasolina, jogou-a no trem e colocou fogo. Ao final do ato, lá estava ele esperando o grupo que iria conduzir pela cidade, dispersando aos quatro ou cinco pelas esquinas, de acordo com o combinado, enquanto a polícia, tomada de susto e envolvida com o incêndio, não conseguia se reorganizar.

Tem-se, assim, que não é enquanto jornalista que Samuel consegue auxiliar seus próximos, ainda que, eventualmente, se possa admitir que a ética profissional adquirida em algum momento de sua formação o tenha conduzido a tal atitude. Ao nível da narração, contudo, é exatamente o movimento contrário - isto é, quando ele deixa de ser apenas um jornalista para transformar-se em um ser humano, em um ativista, que Samuel consegue ajudar àquela gente em suas necessidades e expectativas. Mais uma vez, a missão do profissional e de seus instrumentos de trabalho encontram-se frustrados, desviados de seus objetivos, impossibilitados de cumprirem sua missão.

Se Samuel não alcança sua realização profissional, sublimando-a na atitude ativista que toma, Andrea, por seu lado, apenas se utiliza de sua posição de cronista social para adular o círculo de pessoas que antes a julgava. Participa de reuniões fechadas e é usada como uma pequena cortesã com quem os filhos da sociedade hipócrita brincam antes de procurar alguém para casar. Assim, também ela é uma figura falhada de profissional, pois que instrumentalizou, tão somente, sua profissão, do mesmo modo que é reificada por aqueles de quem se aproxima.

Não é muito diversa a perspectiva assumida por Aguinaldo Silva em A república dos assassinos. Uma atriz, chamada Marlene Graça, ex-amante de um policial acusado de assassinatos, Mateus Romeiro, aceita dar uma entrevista a um jornalista - Carlos Jurandir Monteiro Lopes, da revista Olhe, evidente alusão a Veja (sobretudo para quem lembrar uma publicidade da revista que juntava exatamente

estes dois verbos: olhe e veja), para recordar o policial, seu ex-amante, transformado em bandido, que recém fôra preso.

De outro lado, surge a figura do jornalista Aguinaldo Ribeiro, que trabalha em um desses jornais populares, do tipo espreme que sai sangue. Ribeiro, contudo, não é um jornalista qualquer, porque tem ambições literárias, pretende tornar-se escritor e publicar um romance. Mais que isso, ele conhece muito de perto Mateus Romeiro, acusado de um sem-número de execuções. Romeiro é o chefe dos chamados homens de ferro da polícia carioca, evidente alusão a um grupo de elite da polícia civil do Rio de Janeiro a quem se atribui uma série de execuções sumárias, antecedente aos atuais esquadrões da morte. Mas, sobretudo, Aguinaldo Ribeiro também foi amante de Mateus Romeiro, a quem conheceu em uma boate, tornando-se seu companheiro.

Como se vê desde logo, A república dos assassinos é também, à semelhança daquele de Lima Barreto, um roman clé. No caso de nossa principal personagem, Aguinaldo Ribeiro - certamente alusão a um desses repórteres mais conhecidos do Rio de Janeiro, quem sabe ligados à Última Hora ou mesmo à Gazeta em que, segundo a narrativa, trabalha Aguinaldo.

A estrutura narrativa se organiza enquanto uma série de textos dentro de outros textos. Existe um primeiro narrador onisciente; existe a narrativa da atriz - a entrevista que ela concede ao repórter; existe a narrativa do próprio repórter, feita no entanto em terceira pessoa; e, enfim, existe a narrativa de Aguinaldo Ribeiro, além de múltiplos textos que se distribuem ao longo de todo o volume, na forma de depoimentos ou anotações, sempre num discurso indireto livre, numa terceira pessoa aparentemente autônoma, inclusive reflexões da mesma Marlene, fora da entrevista, em flash back, ou ainda a troca de cartas entre Mateus e Aguinaldo, cartas estas inteiramente transcritas no romance (p. 93 e ss.), e depoimentos de diversas testemunhas, juntadas aos autos do processo judicial. Como se pode perceber facilmente, desde logo é como se a realidade escapasse por entre os dedos: não há como se ter um único referencial: a realidade é fragmentária, a que se juntar os pedaços. Esta perspectiva, evidentemente, retoma toda a tradição jornalística. Qualquer manual de jornalismo indica que a função do repórter - à semelhança daquela do policial - deve renir indícios, organizá-los e dar-lhes sentido, a partir do que se constitui o discurso jornalístico objetivo, claro e preciso. À semelhança do policial, o jornalista não pode julgar nem, muito menos, condenar, função esta do Judiciário.

Aguinaldo Ribeiro monologa, recordando seus inícios de jornalismo: no começo eu queria ser justiceiro, o homem que lutava pelas boas causas, e por isso era admirado pelos leitores do jornal, puta merda. Em que dia, mês ou ano eu me desfiz desta capade sonhos, como os substituí? (p. 41).

É num desses momentos que ele encontra e conhece Mateus Romeiro. É então convencido a entrar para a organização, dando-lhe cobertura jornalística, principalmente (p. 44). Uma tentativa de compensação ou desculpa leva-o a escrever um romance que se torna, no entanto, sua maior prova de delito. Num diálogo, Mateus Romeiro, personagem, afirma: __ Mas os jornais a gente compra (p. 49). Conhecemos bem este tipo de jornalista: basta recordar alguns depoimentos dos profissionais que trabalharam, ao longo das décadas de 50, 60 e 70 nas editoriais policiais. Se não eram eles próprios policiais, mantinham contatos

muito próximos nas delegacias, de modo que sempre chegava alguma informação de última hora, capaz de virar uma manchete ou um furo, como se diz no jargão jornalístico.

Mateus é preso, em determinado momento, mas foge, ajudado pelos colegas policiais (p. 68). Novamente preso, encontra-se no tribunal, em julgamento, mas por falta de provas, acabará sendo inocentado e, em consequência, libertado (p. 152). Por seu lado, Aguinaldo, que assiste ao julgamento, relembra os pedidos de auxílio que o policial lhe enviara desde o exterior, sem dinheiro (p. 70).

Aguinaldo Ribeiro se tornara um mau jornalista: Aguinaldo também tinha prestígio junto a Felipão, pois, nas reportagens-denúncia que o jornal sempre publicava com o objetivo de obter dinheiro do jogo-do-bicho, evitava citar os vários pontos que pertenciam à área de Felipão (p. 71). Mas, sobretudo, Aguinaldo sucumbira à perspectiva cínica do policial, que certo dia lhe dissera: A organização existirá sempre, Aguinaldo, quer a gente queira, ou não. O que mantém a sociedade é principalmente o crime que você pensa combater. O crime é como um nervo exposto, que a faz vibrar constantemente, e produzir, e criar(...) O que você pensa combater, na verdade passa sobre você como um rolo compressor (p. 75).

A contrapartida desta perspectiva é a transcrição de uma reportagem de outro jornalista, Aroldo Machado, editada no Opinião, mas proibida de circular por força da censura. Por ela, Aguinaldo Silva recupera a correta perspectiva do jornalismo, mas certamente afastada do consumo popular, o que bem pode ser compreendido pela menção ao jornal, tal como ocorre (p. 77 e ss.). Lembremos que o Opinião, embora importante enquanto órgão de resistência à ditadura, possuía uma tiragem irrisória, se considerarmos as dimensões do Brasil e, ainda assim, acabou proibido de circular pelas autoridades, em certo momento.

Um belo dia, a polícia encontra Mateus, traído que é por sua atual amante, uma socialite que resolve descartar-se dele, Regina Leitão (p. 117e ss.), prende-o novamente e daí descobre suas ligações com alguns jornalistas, inclusive Aguinaldo (p. 82). Aguinaldo, agora, mais do que companheiro de Mateus, seu aliado e apoiador, transformara-se também em seu vingador. Ao menos, é assim que pensa o travesti Eloína, quando é preso e obrigado a depor na Justiça contra Mateus Romeiro e, ao sair, depara-se com o frio olhar de Aguinaldo Ribeiro. É apenas o instante rápido, fugaz, em que eles se entreolham (p. 107). Não obstante, Aguinaldo Ribeiro agora também teme o banco dos réus: Naquela tarde, antes de sair de casa, fizera uma sumária limpeza nas gavetas (...) Um documento não fora destruído, a carta que Arnóbio Fontana escrevera, e que ele assinara e mandara a Mateus Romeiro. E essa estava lá, nas mãos do promotor, e ele a usaria no devido tempo, e então estaria definitivamente provada sua participação nos golpes, seu envolvimento nos crimes - o modo como os noticiara na Gazeta, as colunas que escrevera para defender Mateus Romeiro (...) (p. 111).

Aguinaldo ouve dizer que vão executar Mateus antes da audiência. passa a temer também por sua vida: E se assim fosse, ele, Aguinaldo Ribeiro, seria igualmente escolhido para representar o mau jornalista, o corrupto - estaria igualmente perdido e enredado nas malhas da lei, e, então, o que lhe sobraria? (p. 112).

É então que se expressa, com absoluta clareza, o princípio de funcionamento do jornalismo industrial, tal como já o definiu, em estudo antológico, Ciro Marcondes: Toda uma intrincada relação de compra e venda, portanto, fazia com que o jornal chegasse diariamente às bancas. E aos inocentes - alheios

aos fatos que cercaram a preparação de cada uma daquelas manchetes, ignorantes dos humores e das pretensões dos donos da notícia - restava apenas acreditar, folhear uma a uma aquelas páginas ainda úmidas de tinta e acreditar que aquele, o das notícias, era realmente o mundo em que viviam. Aguinaldo Ribeiro aprendera isso naqueles anos, e este fora outro golpe mortal nas idéias que, ainda jovem, alimentara. Não havia dignidade naquela profissão - havia apenas sórdidos, mesquinhos interesses em que todos os jornalistas, mais ou menos, se envolviam (p. 113).

Aparentemente, existe diferença entre aquele jornalismo mesquinho da Gazeta e o de uma grande revista nacional, mas logo o leitor é tirado deste equívoco. Jurandir, o repórter que conversara com Marlene, não alcançara saber dela tudo o que o editor-chefe gostaria. Assim, o diálogo ríspido que se segue é: E ainda dizem que é boa atriz, ora, são os mistérios do cinema nacional (e a voz muda de tom, torna-se aveludada, suave): que tal voltar lá e lhe fazer mais algumas perguntas, hem? Por que não lhe pergunta o que ela acha dessa Eloína, a nova estrela das noites cariocas? As duas são da mesma espécie. O que nós queremos é que ela diga assim: "uma noite, Mateus chegou em casa com a camisa suja de sangue. Fui olhar seu revólver: nele faltavam três balas". Se você conseguir arrancar de Marlene uma informação desse tipo, eu te promovo a repórter especial, te dou um salário do tamanho do meu caralho, te candidato ao Prêmio Esso de Reportagem. Mas volta lá, Jurinha, não me mata do coração, que a revista precisa ser feita, e, mais que isso, precisa ser vendida, e para isso tem que dar aos leitores exatamente a informação que eles querem receber. Volta lá, vai (p. 129).

Aguinaldo é demitido do jornal: Na banca da esquina, um jornal aberto na primeira página mostrava a sua sentença: jornalista recolhia dinheiro do bicho para Mateus Romeiro (...) A Gazeta, o jornal em que trabalhava, silenciara naquele primeiro dia de desgraças. Mas já preparara uma nota que seria publicada na primeira página, no dia seguinte, anunciando sua demissão e a de Arnóbio (p. 145).

No trecho final do romance, é Aguinaldo Ribeiro quem, onisciente, visualiza a saída de Mateus de sua cela até a sala de audiências. Antecipa a sentença absolutória, a reintegração do policial à força pública, e, sobretudo, antecipa o romance sobre Mateus: Um romance, eu lhe disse. Algum dia ainda escrevo um romance sobre você. E o seu sorriso vago: se eu contar minha vida, você terá material para uns dez romances, garoto (p. 155).

Assim, o romance de Aguinaldo Silva não apenas nega o bom jornalismo, quanto nega a possibilidade de o jornalismo abarcar a realidade, chegar até a verdade, privilegiando esta capacidade apenas à literatura. Deste modo, A república dos assassinos não só é uma narrativa desencantada sobre a realidade social, quanto é desencantada especialmente sobre a capacidade de a polícia ou o jornalismo - a Justiça, enfim, que os sintetiza - chegar de fato à verdade.

Resta agora verificarmos como se comporta o dramaturgo Nelson Rodrigues a respeito do mesmo tema. É na peça de estréia, Vestido de noiva (1943) que já aparece a primeira personagem jornalista. Melhor, como a peça é construída com rapidíssimos flashbacks que se imiscuem no conjunto da ação dramática, também os jornalistas atravessam a obra fragmentariamente. Primeiro é, literalmente, o eco das publicações: um pequeno jornaleiro grita os títulos dos jornais e suas manchetes: Olha A noite! O Diário! A mulher que matou o marido! __ Vai querer? A Noite! O Diário! Tragédia em Copacabana! __ A Noite! O

Diário! Morreu o Coisa! __ Diário! Violento artigo! Já leu aí? __ Olha a mulher que engoliu um tijolo! O Diário! (p. 361).

Nelson Rodrigues fixa dois jornais populares através de suas manchetes. A segunda cena entremeia os repórteres falando com suas respectivas redações a respeito do mesmo tema: __ É o Diário? __ É. __ Aqui é o Pimenta. __ É A Noite? __ Um automóvel acaba de pegar uma mulher. __ O que é que há? __ Aqui na Glória, perto do relógio. __ Uma senhora foi atropelada. __ Na Glória, perto do relógio? __ Onde? __ Na Glória. __ A Assistência já levou. __ Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde. __ Relógio. __ O chofer fugiu. __ OK. __ O chofer meteu o pé. __ Bonita, bem vestida. __ Morreu? __ Ainda não. Mas vai (ps. 350-351).

O vocabulário define os jornais através de seus respectivos repórteres. Cenas adiante, retoma-se aquela mesma perspectiva, mas com novas informações: __ Morreu a fulana. __ Qual? __ A atropelada da Glória. __ Que mais? __ Chegou aqui em estado de choque. Morreu sem recobrar os sentidos, não sofreu nada! __ Isso é o que você não sabe! __ A irmã chora tanto! __ Irmã é natural! __ Um chuchu! __ Quem? __ A irmã! (p. 389).

Dramaticamente, Nelson Rodrigues aproveita-se das pequenas informações para adiantar ao espectador/leitor uma série de dados sobre as personagens, dispensando-se de maiores comentários.

Não há novas incidências de jornalistas na cena desta peça, mas a verdade é que, através deles, o dramaturgo consegue recriar o clima trepidante da metrópole e sintetizar os acontecimentos que culminaram na morte da mulher. Ao mesmo tempo, sugere temas que depois vai retomar e desenvolver.

Em outra peça, *Anti-Nelson Rodrigues* (1973), o dramaturgo focaliza seu olhar sobre algumas personagens, em especial o mitológico Salim Simão, cuja filha, Joice, acaba por enamorar-se do patrão milionário, Oswaldinho. Salim vem dos tempos áureos do jornalismo, certamente nostalgia do dramaturgo em relação aos tempos do pai-jornalista ou mesmo dele e de seus irmãos. Salim, em certo momento, revela: __ Tive quarenta anos de Correio da Manhã. Cinco com o dr. Edmundo Bittencourt e trinta e cinco com o dr. Paulo Bittencourt. É dose, não é dose? Entrei para o jornal com dezessete anos, e vi a mulher do dr. Paulo bater com o salto do sapato na cara do gerente (p. 506). Mais adiante, acrescenta, a respeito de Edmundo: __ Era pré-fundador do Correio da Manhã. Desde o primeiro número do jornal, o João de Deus ia para a porta, esperar o patrão. E dizia, abruindo o gesto: "Boa noite, dr. Edmundo". O Edmundo cuspiu um "boa noite" e pronto. Até que um dia, o Edmundo chega, ventando fogo. Ao ouvir o "boa noite" do revisor do jornal, espetou-lhe o dedo nas fuças: "Rua, negro! Não aceito cumprimento de urubu. Está despedido, urubu." Dois dias depois, o João de Deus morria de paixão (p.506). Seria uma alusão a João do Rio?

Numa outra cena, Oswaldinho, que ainda está na conquista de Joice, não titubeia em cooptar o próprio pai da moça: __ O senhor é jornalista, tem experiência, amizades na imprensa. E nós pensamos em fazer promoções como a Bangu fazia. Precisamos de um elemento como o senhor para colocar notas nas colunas sociais. O senhor ganharia, inicialmente, digamos: três mil por mês para dar assessoria (p. 508).

Num tempo anterior ao marketing especializado, este tipo de promoção agrada e dá resultados. Mas, sobretudo, evidencia uma perspectiva do jornalismo enquanto propriedade particular de um empresário ou mercadoria a ser comprada e vendida.

Em Boca de Ouro (1959), os três atos da peça colocam sempre um repórter e seu fotógrafo a entrevistarem uma mesma pessoa, antiga amante de um bandido, o Dente de Ouro, que acaba de morrer. A cada ato, a testemunha dá uma versão diferente. O espectador deve juntar as três e, interativamente - como se diria e faria hoje em dia - compor uma síntese ou optar por uma delas. A cena inicial repete Vestido de noiva: __ É redação do Sol. Fala. O quê? Mataram? Batata? Sei, está certo. Até logo. __ Mataram o Boca de Ouro! __O bicheiro?__Agorinha, neste instante! __ Ou é boato? __ O Duarte telefonou! Está lá o Duarte! Encontrado morto, na sarjeta, com a cara enfiada no ralo! __ Até que enfim encestaram o Boca de Ouro! __ Encestaram! __ Corre, voa! toma um táxi! __ Estou duro! __ Vem cá. Espera. Primeiro tenho que saber a posição do jornal.__ Mas ontem elogiamos o Boca! (ps. 883-884).

Repetem-se aqui as mesmas práticas já registradas em outros textos: o jornal não tem opinião própria, atende à direção ou ao departamento comercial. O repórter ou o secretário de redação, por seu lado, cumprem os papéis que lhes são destinados, sem qualquer reclamação (lembra a citação de Balzac que fiz no início deste texto?).

É quando o secretário de redação menciona Dona Guiomar: __ Você vai ouvir a Guigui. __ Guigui? __ Rapaz, escuta! A Guigui é a Guiomar. mas todo mundo só chama a Guiomar de Gugigui. Da Guiomar você já ouviu falar? __ Qual delas? __ Oh Caveirinha! Guigui, a ex-amante do Boca de Ouro. Foi chutada e agora vive amasiada com um cara. Amasiada, não. Casada. É, casada. Vai lá..._- Lá onde? _ Te dou o endereço. Onde é que está o caderninho? Será que eu deixei em casa?Ah, está aqui, que susto! Toma nota, escreve, rapaz (p. 884). Quem, ainda hoje em dia, desconhece que o caderninho de endereços é um dos principais motivos pelos quais um repórter é contratado?

A peça em que, no entanto, verdadeiramente, Nelson Rodrigues desenvolve sua concepção sobre o jornalismo e uma idéia-mestra a respeito dos jornalistas é, sem dúvida, em Beijo no asfalto (1961), além do mais, um dos melhores estudos sobre o boato, seu nascimento e sua circulação.

Um homem é atropelado por um loteação, numa movimentada rua do Rio de Janeiro. Um transeunte casual abaixa-se para ajudar a vítima, moribunda, e lhe dá um beijo. A notícia, quando chega ao jornal, é uma verdadeira bomba, sendo logo levada pelo repórter Amado Ribeiro a um seu desafeto da polícia, com quem pretende montar uma grande jogada: __ Cunha, escuta. Vi um caso agora. Ali, na praça da Bandeira. Um caso que. Cunha, ouve. Esse caso podeter a tua salvação! (...) __ Olha. Agorinha, na praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteação raspando. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre prá cá, pra lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo. (...) De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca (p. 945).

O delegado Cunha e o reporter Aamado Ribeiro, a partir de então, organizam-se para explorar o caso: entrevistar a viúva do morto e a esposa do outro. procurar companheiros de trabalho do sobrevivente, seus vizinhos, o próprio acusado. Os boatos encorpam-se. A esposa renega o marido. A viúva

sente-se traída. Alguns vizinhos dizem sempre terem estranhado as atitudes do jovem que beijou o moribundo na rua.

Gradativamente, as relações de Arandir, o sobrevivente, deterioram-se. Nem a cunhada, que se diz por ele apaixonada, nele acredita. Todos imaginam uma relação homosexual. Arandir é vítima do boato, impossível de ser combatido justamente porque, por não ser verdadeiro, esconda por entre os dedos. O jornal popular em que Amado Ribeiro trabalha - seja aquele remanescente em que o próprio Nelson Rodrigues havia trabalhado, pois o jornal pertencera ao pai - seja qualquer outro do tipo Última Hora evidencia uma força fantástica. Em poucas horas as versões se espalham pela cidade.

Amado Ribeiro, contudo, não descansa. De jornalista que cobre os acontecimentos, ele se torna um ativista: atrai a esposa de Arandir, tortura-a, com o apoio do policial, ameaça-a na tentativa de obter mais dados para a série de reportagens que vem editando. Por fim, Arandir é assassinado pelo próprio sogro. Enquanto isso, Amado tenta confirmar suas manchetes escandalosas: __ Então explica. Como é que você, casado há um ano. Um ano? Praticamente, em lua-de-mel. Em lua-de-mel! Você larga a sua mulher. Vem beijar outro homem na boca, rapaz! E você olha. Faz isso em público! Tinha gente pra burro, lá. Cinco horas da tarde. Praça da Bandeira. Assim de povo. E você dá um show. Uma cidade inteira viu! Escuta! Se um de nós, aqui, fosse atropelado. Se o loteação passasse por cima de um de nós. Um de nós. O delegado. Diz pra mim? Você faria o mesmo? Você beijaria um de nós, rapaz? (p. 953). A mentira, amplificada, o boato, elevado à categoria de informação, acaba confundindo e convencendo aos próprios falsificadores da informação.

O sogro de Arandir procura o jornalista, ansioso para confirmar a versão apresentada. É mal interpretado pelo outro: __O senhor vai dizer que é mentira. Que é uma mistificação colossal, não sei o que lá. Não adianta. O jornal está rodando. Rodando. Tem uma manchete do tamanho de um bonde. Assim: "O Beijo no Asfalto foi Crime!" Crime! (...) Crime! E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras: CRIME! (...) Aprígio, você não me compra. Pode me cantar. Me canta! Canta! Eu não me vendo! Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem bolado pra chuchu! Botei que teu genro esbarrou no rapaz. Mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do loteação. Assassinato. Ou não é? Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata! (p. 982).

Nelson Rodrigues sabe do que está falando. Trabalhou no jornal do seu pai. Viu seu irmão ser atingido mortalmente por disparos de um homem ultrajado em sua honra pela notícia de uma traição por parte da esposa. Mais tarde, fixando-se em Última Hora, especializa-se na coluna que reinterpreta um fato policial de cada dia, devidamente reescrita e valorizada.

Assim, o que se pode evidenciar, na dramaturgia de Nelson Rodrigues é que os jornalistas que aparecem são, mais do que populares, populistas. Eles buscam o sucesso fácil, a venda de jornais, o escândalo. Não evidenciam qualquer preocupação ética. não têm compromisso com o leitor, sobretudo o popular.

Em síntese, ainda aqui não encontraremos, na prática, aquele jornalista exemplar e ideal.

Que conclusões genéricas podemos tirar da leitura desses textos?

- primeiro que tudo, que as raízes da literatura e do jornalismo brasileiros, consideradas em sentido lato, são as mesmas, são contemporâneas, e começam ainda ao tempo do Brasil colonial, com Gregório de Matos, na Bahia, e Tomás Antonio Gonzaga, em Vila Rica. Consideramos, para tal perspectiva, o fato de que os textos literários cumprem essencialmente funções do jornalismo, quais sejam, as de informação, difusão de novidades e formação de opinião pública;

- segundo, que esta relação se mantém estável ao longo da história da literatura e do jornalismo brasileiros, ainda que se adense mais quando exista crise no campo do jornalismo; neste sentido, basta lembrar-se os períodos das décadas de 30 e 60-70, do século XX, quando a literatura, de certo modo, chega nmesmo a substituir a imprensa em suas funções principais, diante da institucionalização da censura como modo de controle social por parte de governos autoritários;

- terceiro, que o jornalismo e os jornalistas, em geral, têm cumprido suas funções de consciência social, chegando mesmo, quando impedidos de fazê-lo enquanto jornalistas, a apelar para outras práticas, quais sejam, a literária, ou mesmo a militância ativa, como se verificou especialmente na década de 70, bastando lembrar o caso de Fernando Gabeira. Neste sentido, pode-se dizer que a história do jornalismo brasileiro sempre evidenciou jornalistas efetivamente comprometidos e responsáveis em relação aos interesses da maioria da população, em especial nos momentos dos maiores desafios institucionais, bastando lembrar-se Hipólito José da Costa, em relação à independência nacional, Castro Alves, quanto à libertação dos escravos, e assim por diante, até os dias atuais;

- quarto, que, contraditoriamente, os jornalistas e o jornalismo representados na literatura brasileira, muitas vezes por escritores que são, eles mesmo, jornalistas, não reflete com fidelidade esta perspectiva de responsabilidade e de participação. Pelo contrário, a literatura brasileira que tenha eventualmente escolhido jornalistas enquanto personagens - raramente enquanto protagonistas de suas narrativas - quase sempre o faz com um forte sentido crítico, inclusive de denúncia sobre desvios da conduta profissional e de convivência com as chagas sociais. Caberia examinar-se o porquê deste comportamento, arriscando-me eu a adiantar que se deve exatamente a este imaginário presente na sociedade brasileira quanto ao necessário comprometimento do jornalismo para com as injustiças sociais e, por conseguinte, a responsabilidade do jornalismo para com a denúncia: o escritor, ao substituir o jornalista, ou a tomá-lo como figura referencial de sua narração, termina por enfocá-lo muito mais pelo aspecto negativo do que positivo;

- por fim, como quinta conclusão, eu diria que contraditória, mas feliz, embora os jornalistas muitas vezes se auto-imaginem heróicos e vanguardeiros, o que a literatura chega às vezes a ratificar, o jornalismo aparece essencialmente como uma prática que não dá a necessária conta da abordagem sobre a realidade. Neste sentido, existe uma espécie de constante tensão entre os jornalistas e o jornalismo, o que me parece ser, exatamente, a experiência que todos nós, profissionais da informação, vivemos em nosso dia-a-dia, conscientes de que não podemos atingir o ideal, mas sempre prontos para manter na linha de nosso horizonte a necessidade de lutarmos para que tal aconteça.