

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E BIBLIOTECONOMIA

RAÍSSA MARTINS DE ARAÚJO FERREIRA

ZÉLIA, UMA PAIXÃO?
JORNALISMO LITERÁRIO, BIOGRAFIAS, E SUAS COMUNICAÇÕES POSSÍVEIS

Goiânia
2010

RAÍSSA MARTINS DE ARAÚJO FERREIRA

ZÉLIA, UMA PAIXÃO?

JORNALISMO LITERÁRIO, BIOGRAFIAS, E SUAS COMUNICAÇÕES POSSÍVEIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás em cumprimento às exigências para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Área de concentração: Jornalismo Literário e Biografias.

Orientadora: Prof.^a Ms. Luciene Dias

RAÍSSA MARTINS DE ARAÚJO FERREIRA

ZÉLIA, UMA PAIXÃO?

JORNALISMO LITERÁRIO, BIOGRAFIAS, E SUAS COMUNICAÇÕES POSSÍVEIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, aprovado em _____ de _____ de 2010, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a Luciene Dias

Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia - UFG
Presidente da Banca

Prof.^a Angelita Lima

Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia - UFG

*À minha irmã Evelyn, como um
incentivo à sua vida acadêmica que se inicia.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e irmãos por serem tão presentes em minha vida e por terem me apoiado em todas as opções que fiz ao longo desta jornada.

À professora Luciene, por acreditar em minhas ideias e pela dedicação e entusiasmo com os quais me auxiliou a produzir este estudo.

À professora Angelita, por disponibilizar-se em participar da banca e contribuir com suas valiosas reflexões.

Ao Rony, pelo incentivo, apoio e ajuda constantes.

À Marcela, pelo prazer de conhecê-la e por ter me apresentado Fernando Sabino.

A todos os amigos que cultivei ao longo desses quatro anos. Desejo-lhes a melhor sorte.

A todos que contribuíram de alguma forma para a feitura deste trabalho, meus sinceros agradecimentos.

Flaubert então que me desculpe, mas fica estabelecido, para todos os efeitos deste livro, que Zélia Maria Cardoso de Mello sou eu.

Fernando Sabino

RESUMO

Grande parte das biografias publicadas pelas editoras brasileiras na atualidade, são pensadas e escritas por jornalistas. Apesar de muitas delas serem classificadas como literatura, essas obras biográficas concebidas por profissionais da comunicação possuem características próprias e distintas das demais publicações biográficas redigidas por profissionais de outras áreas de estudo. Os recursos e técnicas presentes nessas narrativas assemelham-se aos utilizados por profissionais das redações de periódicos em sua prática cotidiana, salvo o tratamento literário, que visa conferir maior fluência e atratividade ao texto. Muitos teóricos e estudiosos da comunicação social e do jornalismo classificam tais obras biográficas como um sub-gênero do chamado jornalismo literário, e não somente da literatura. Este estudo procura evidenciar as características textuais que distinguem as biografias escritas por jornalistas das demais, por meio de análise da narrativa biográfica *Zélia, uma paixão*, escrita pelo jornalista e também ficcionista Fernando Sabino.

Palavras-chave: Jornalismo Literário; Fernando Sabino; Zélia Maria Cardoso de Mello; Biografia; Teorias do Jornalismo; Literatura de Não-ficção.

ABSTRACT

Nowadays, the biggest amount of biographies published in Brazil are designed and written by journalists. Although many of them are classified as literature, these biographies conceived by communication professionals have specific characteristics which distinguish them from other biographical publications written by professionals of other fields of study. The techniques that can be found in these reports resemble those used by daily journalists in their customary practice, except for the literary treatment, used to delegate greater fluency and attractiveness to the text. Many theorists and scholars of social communication and journalism classify such biographical works as a sub-gender of the literary journalism, not only literature. This study aims to highlight the characteristics that distinguish the biographies written by journalists from the others, through analysis of the biographical narrative *Zélia, uma paixão*, written by a journalist, and novelist as well, Fernando Sabino.

Index Terms: Literary Journalism; Fernando Sabino; Zélia Maria Cardoso de Mello; Biography; Journalism Theories; Non-fiction Literature.

SUMÁRIO

Introdução.....	7
1 As raízes do jornalismo.....	10
1.1 <i>Caminhos da prática jornalística.....</i>	14
2 Jornalismo e Literatura.....	18
2.1 <i>Aproximação: Folhetins.....</i>	20
2.2 <i>Distanciamento: O critério da objetividade.....</i>	26
2.2.1 O lead e a pirâmide invertida.....	28
2.3 <i>Reaproximação: A ascensão do jornalismo literário.....</i>	33
2.3.1 O New Journalism.....	36
2.3.2 A realidade brasileira e a definição do gênero.....	40
3 Teorias do Jornalismo em xeque.....	45
3.1 <i>Teoria do Espelho.....</i>	46
3.2 <i>Teoria Construcionista.....</i>	48
3.3 <i>Gatekeeper.....</i>	50
3.4 <i>Teoria Estruturalista e os Definidores Primários.....</i>	52
4 Biografias.....	55
4.1 <i>Zélia, uma paixão: autor e obra.....</i>	59
4.1.1 A cronologia e a ilusão de realidade.....	63
4.1.2 O real e o ficcional.....	71
4.1.3 O autor como ator.....	78
4.1.4 Fatos e versões.....	94
4.1.5 A heroização do biografado.....	105
Considerações finais.....	119

INTRODUÇÃO

Em momentos específicos da história da humanidade, jornalismo e literatura apresentaram características muito semelhantes em suas construções textuais. Autores de ficção aventuraram-se por redações de jornais e jornalistas passaram a redigir textos considerados literários. Essa interseção entre os gêneros foi possível graças ao fato de que ficcionistas e jornalistas utilizam-se da mesma matéria prima para a confecção de seus textos. O chamado *fait-divers* (recorte dos acontecimentos cotidianos) é a base da produção intelectual desses profissionais distintos em formação.

A influência recíproca entre literatura e jornalismo intensificou-se a partir do século XIX, período em que jornais e revistas se multiplicaram, espalhando-se pelos grandes centros urbanos. Esses veículos criaram uma nova cultura de imprensa baseada em um maior ritmo de produção, escrita e leitura, dando início a uma produção jornalística industrial, caracterizada pela emergência da cultura de massa, que em um primeiro momento, preocupou-se em retratar a realidade social de maneira literária.

A chegada dos anos 1900 acarretou importantes mudanças sociais que afetaram a então estreita relação existente entre a imprensa e a literatura. O crescente processo de urbanização e a diminuição do analfabetismo, assim como os avanços tecnológicos que possibilitaram uma rápida difusão dos fatos, auxiliou a emergência de uma nova escrita jornalística, caracterizada por uma linguagem homogênea, factual e telegráfica.

Em protesto a esse modelo de escrita que condiciona o jornalista a seguir sempre uma mesma linha na produção de seus textos, objetiva e impessoal, surge o jornalismo literário, símbolo da recusa de seus praticantes à informação rápida, efêmera e desprovida de contexto. O jornalismo literário presenciou seu auge entre as décadas de 1960 e 1970, com a ascensão do *new journalism* norte-americano.

Apesar do sucesso dessas publicações não estar muito longe na história, o texto jornalístico que se utiliza de recursos literários perdeu espaço e importância na grande mídia e

no jornalismo cotidiano praticado no Brasil. Deste modo, este estudo visa contribuir com o escasso acervo bibliográfico a respeito do jornalismo literário, buscando ampliar os horizontes de conhecimento acerca de tal prática, por meio de discussões sobre suas técnicas e teorias de forma aplicada, e não somente teórica. Para tanto, será utilizada aqui, a obra biográfica *Zélia, uma paixão* para exemplificar técnicas de escrita e estruturação textual presentes, tanto no jornalismo tradicional, quanto no literário e nas biografias escritas por jornalistas.

Por ser uma técnica de escrita pouco utilizada pela imprensa brasileira de modo geral, tendo espaço apenas em alguns veículos especializados, este trabalho surge para preencher lacunas nessa área tão pouco explorada pelo jornalismo produzido no Brasil e por seus teóricos, além de procurar realçar aproximações estilísticas entre a narração de histórias de vida presentes nas biografias, e o jornalismo.

É importante ressaltar que este trabalho não se ocupa e tampouco analisa quaisquer teorias e técnicas concernentes tão somente à literatura, ofício que cabe aos profissionais de Letras. Portanto, o estudo que se segue ocupará apenas de questões referentes a áreas pertencentes ao estudo da comunicação e do jornalismo.

As análises e reflexões aqui presentes têm por objetivo discutir as possibilidades do discurso biográfico como narrativa jornalística, por meio da leitura e compreensão da obra biográfica *Zélia, uma paixão*, escrita pelo literato, e também jornalista, Fernando Sabino.

Com o intuito de reunir o arcabouço teórico necessário para a análise do tema aqui proposto, foi utilizado neste trabalho, o método de pesquisa bibliográfica. Procurou-se no decorrer das colocações, conceituar alguns termos e técnicas da comunicação social e do jornalismo em geral, e mais especificamente do gênero jornalismo literário, a partir de explicações de teóricos e estudiosos de tais áreas, tais como Muniz Sodré, Felipe Pena, Evaldo Pereira Lima, Sérgio Vilas Boas, Nelson Traquina, Nilson Lage, Ciro Marcondes Filho, entre outros. Com o auxílio desses autores, poder-se-á verificar na obra aqui analisada algumas das técnicas de redação jornalísticas utilizadas por Fernando Sabino na feitura do livro, considerado uma obra literária, e não jornalística.

Porém, alguns críticos literários e articulistas de periódicos perceberam algumas das nuances do trabalho de Sabino exploradas aqui, chegando a afirmar que o livro escrito por ele “Chega a ser quase jornalístico, pela citação de nomes e datas fundamentais, claro e didático na explicação do jargão técnico - evitando o abominável economês - e, sobretudo, emotivo

em sua parte final” (*Estado do Paraná*, 1991). Carlos Castello Branco (apud BLOCH, 2005), em coluna prestigiada no *Jornal do Brasil* exaltou as qualidades jornalísticas de *Zélia, uma paixão* ao escrever que a obra tinha como mérito apresentar detalhes do processo de tomada de decisão do governo.

Estudos detalhados sobre as biografias escritas por jornalistas são de grande importância, visto a quantidade de textos produzidos e publicados nos últimos anos. Este trabalho explicita o motivo do aumento e da procura por biografias no mercado editorial, a pretensão dos jornalistas que se aventuram por essas práticas diferenciadas, entre outros fatores que podem influenciar o jornalista-biógrafo no momento de apuração de fatos, documentos e memórias, e construção do texto final.

O primeiro capítulo deste estudo trata rapidamente do surgimento e da história do jornalismo moderno para melhor situar o leitor. No capítulo que se segue são apresentados e discutidos mais detalhadamente, alguns desses períodos históricos em que jornalismo e literatura fizeram parte de um mesmo processo de escrita, compartilhando técnicas, objetivos e autores.

O terceiro capítulo apresenta algumas das Teorias do Jornalismo utilizadas para referenciar as reflexões aqui pretendidas, sublinhando seu papel no contexto do jornalismo tradicional e do literário. Por fim, o quarto e último capítulo de desenvolvimento ocupa-se em definir o gênero biográfico, assim como outros semelhantes encontrados em publicações jornalísticas. Em seguida, *Zélia, uma paixão* é devidamente apresentada, discutida e analisada, aos olhos, tanto das teorias jornalísticas aqui apresentadas, como do jornalismo literário e sua liberdade de construção textual.

1 AS RAÍZES DO JORNALISMO

Se a imprensa não existisse, seria preciso inventá-la.

Honoré de Balzac

The public have an insatiable curiosity to know everything. Journalism, conscious of this, and having tradesman-like habits, supplies their demands.

Oscar Wilde

Felipe Pena (2005) começa a discutir a origem do jornalismo de maneira filosófica. Segundo o autor, a atividade jornalística surgiu do medo, medo do desconhecido. Este fez com que o ser humano procurasse justamente o oposto: conhecer, pois o conhecimento proporcionaria aos homens a segurança, a estabilidade e a coerência necessárias para enfrentar o mundo que a eles se apresentava. “Já que não podemos estar em vários lugares ao mesmo tempo, queremos, pelo menos, acreditar que sabemos o que acontece [...] pois a simples perspectiva de não ter a menor idéia do que se passa ao nosso redor [...] nos dá um frio na barriga e aterroriza o nosso imaginário” (PENA, 2005, p. 22, 23). Edvaldo Pereira Lima (2009) concorda com este raciocínio ao afirmar que “o jornalismo é uma das formas que a civilização moderna utiliza para conhecer-se e conhecer o mundo” (LIMA, 2009, p. 322).

Diante desse medo, o homem inventou a ciência e criou leis deterministas que pudessem conferir certa estabilidade aos fenômenos naturais. Sua função primordial, portanto, era ordenar os acontecimentos da natureza, afim de explicar suas origens e tentar prever seus movimentos. Contudo, para que o conhecimento fosse difundido, além de cientistas que desbravassem o desconhecido, era preciso que alguém relatasse e reportasse tais experiências aos demais membros da comunidade. Essa função viria a ser exercida pela figura do jornalista (PENA, 2005).

Antes do surgimento do jornalismo tal qual compreendido hoje, Bill Kovash e Tom Rosenstiel (apud PENA, 2006) consideram que relatos orais podem ser classificados como uma espécie de pré-jornalismo. A democracia ateniense, exemplifica os autores, era sustentada por um jornalismo oral, que ficava situado no mercado de Atenas, onde tudo que concernia aos cidadãos era relatado de uns homens aos outros, ao ar livre. Porém, os gregos perceberam o poder da veiculação de informações e de sua influência na sociedade e passaram a manipular o conteúdo oral por meio da figura do orador, chamado de sofista. Não adentrando nestes méritos, o importante é enfatizar que os relatos orais são considerados, por muitos estudiosos, a primeira grande mídia da humanidade.

Lima (2009) também acredita que relatos orais, assim como narrativas pictográficas nas paredes das cavernas, cartas enviadas aos monarcas sobre o que acontecia nos territórios conquistados, epopeias gregas, entre outros, já figuravam uma necessidade de veiculação de informação que estaria presente no mundo antes de se começar a praticar o que se conhece por jornalismo.

Após a invenção da escrita, e posteriormente do papiro e do papel, a grande revolução na propagação da informação foi a criação da imprensa. Apesar de, no mundo ocidental, todo o mérito da mesma ser conferido a Gutenberg, Pena (2005) esclarece que seus verdadeiros criadores foram os chineses, sendo que o primeiro livro impresso por eles data do ano de 868. Gutenberg apenas revolucionou essa técnica já existente, confeccionando, em 1456, o primeiro exemplar impresso da *Bíblia*. Foi também por intermédio de Gutenberg que a imprensa se difundiu na Europa, consolidando as línguas nacionais, divulgando a Reforma Protestante e constituindo a indústria do livro e das publicações periódicas.

À época, Veneza era o centro informativo mais importante da Europa. Lá, os comerciantes recebiam *letteri d'avisi* que, aos poucos, foram se transformando em gazetas, o embrião dos jornais impressos tais quais se conhece. “Na onda da emergente indústria do livro, surge uma nova, que cresce entre os restos de papel e as folhas soltas que dão origem a pequenas publicações periódicas” (PENA, 2005, p. 28).

Mas a imprensa não desenvolveu-se somente na Europa. Em menor escala, puderam ser encontrados movimentos outros deste mesmo processo em diferentes partes do mundo. Durante a Idade Média, por exemplo, circulava pela Rússia uma “folha volante” (TRAQUINA, 2004, p. 55), que é considerada por alguns estudiosos uma forma pré-industrial

do jornalismo moderno. Nesta folha eram relatados, para consumo do czar russo, descrições de situações estranhas e bizarras.

O surgimento do jornalismo moderno só veio a ocorrer, segundo Kovash e Rosenstiel (apud PENA, 2005), no começo do século XVII. À época, os donos de alguns *pubs* da cidade de Londres, capital da Inglaterra, estimulavam conversas entre os frequentadores do local e os esporádicos viajantes, pedindo que estes relatassem suas aventuras pelo mundo. Este quadro foi evoluindo até que, em 1609, começaram a sair os primeiros jornais impressos, que continham informações específicas do que era discutido nos *pubs* em questão. Com a disseminação dos primeiros jornais londrinos, os políticos ingleses começaram a discutir sobre o conceito de imprensa livre em plenário. “Essa imprensa livre deveria ter compromisso com a verdade para ajudar o povo a se autogovernar” (PENA, 2005, p. 32).

Apesar do ideal de imprensa livre, Pena (2005) afirma que o desenvolvimento dos canais de informação esteve atrelado a interesses econômicos e políticos, e por isso, desde aquela época, tinham seus conteúdos controlados. Como mencionado pelo autor, a origem do jornalismo está no medo, e seu desenvolvimento como veículo periódico está no lucro, pois o que pode ser encontrado no jornalismo não é um serviço público, e sim um comércio de notícias.

As gazetas originárias de Veneza eram manuscritas e periódicas e custavam uma moeda, que em italiano chama-se *gazzette*. As notícias tratavam de assuntos de interesse dos comerciantes, informando-os sobre colheitas, chegada de navios, cotações de produtos, entre outros. Já naquele tempo, alguns segmentos sociais, como os nobres e os religiosos, reclamavam destes jornais primitivos por sentirem-se prejudicados pela exposição pública que sofriam dentro de tais veículos. Os governos e a Igreja foram as primeiras instituições a tentarem controlar a atividade jornalística que começava a se estruturar, o que pode ser percebido na leitura de um trecho do texto veiculado em uma *letteri d'avisi*, datada de 1596, transcrito por Quintero.

“Pio V lançou uma invectiva contra os que escrevem notícias prejudiciais para o Papa, para os cardeais, para os bispos e para outros prelados.” E, no mês seguinte, foi a vez do judiciário registrar sua insatisfação de forma implacável: “Esta manhã Niccolò Franco, que esteve ao serviço de Morone, foi enforcado na ponte. Diz-se que por ter difamado ilustríssimos senhores, e por ter corrompido alguns agentes da justiça” (QUINTERO apud PENA, 2005, p. 34).

Felipe Pena (2005) analisa o destino final de Franco Niccolò, tratando-o como o primeiro mártir da história do jornalismo. A condenação do “jornalista” à morte seria apenas um

prelúdio do que viria a acontecer nos séculos posteriores. Segundo dados do *Committee to Protect Journalists* (apud PENA, 2005), de 1993 a 2002, 366 jornalistas foram assassinados em pleno exercício da profissão. Desse total, 60 profissionais foram mortos em zonas de guerra e 277 em represália às suas reportagens. Dos 277 casos mencionados, apenas 21, ou seja, 6%, tiveram os assassinos processados e presos. Todos os demais criminosos ficaram impunes.

De volta a época das gazetas, Pena (2005) aponta que alguns países, como a França, conseguiam censurar jornais locais e até estrangeiros. Só o governo podia autorizar a circulação dos mesmos. Na Inglaterra controlada pela dinastia Tudors, ao invés de censurar, o governo forjava conteúdos. Notícias sobre a família real eram amplamente divulgadas para influenciar a opinião pública a favor da monarquia. Textos sobre roupas da Corte, casamentos de nobres e festas também eram fáceis de serem encontrados nas publicações do país, por exercerem fascínio sobre a plebe e afastar discussões políticas. Já na Holanda e na Bélgica, por exemplo, o controle sobre a imprensa era menor.

Pena (2005) ressalta que a difusão da informação pela Europa nos séculos XVI e XVII deveu-se não somente ao crescimento do comércio, mas à consolidação de um modelo de vida urbana e à constituição de um público leitor, possíveis graças à ascensão da burguesia e dos valores capitalistas de lucro e acúmulo de bens. Apesar de apontar os mesmos fatores para a difusão da informação e consolidação das práticas jornalísticas, Nelson Traquina (2004) acredita, diferentemente de Pena (2005), que o jornalismo moderno tem suas raízes no século XIX. Mas essa diversidade de crenças sobre o momento do surgimento do jornalismo moderno não figura um problema. O próprio Pena, em artigo que deu origem ao seu livro *Jornalismo Literário*, afirma que não existe um consenso acerca das origens do jornalismo.

Para muitos pesquisadores, ele começa junto com a primeira comunicação humana, ainda na pré-história. Mas outros localizam o início muito mais tarde, entre os séculos XVIII e XIX, quando suas características modernas já podem ser identificadas. (PENA, 2007, p. 2)

Traquina (2004) defende que no século XIX houve uma grande expansão dos jornais, o que culminou na criação de novos empregos que tinham como objetivo fornecer informação à população. Segundo o estudioso, dois processos fundamentais marcaram a evolução da atividade jornalística no momento em questão: a comercialização dos jornais e a profissionalização dos trabalhadores do ramo. Estes processos fizeram do século XIX a época de ouro da imprensa (TRAQUINA, 2004).

Leonor O'Boyle (apud TRAQUINA, 2004) aponta que o sistema econômico capitalista consolidado pela burguesia foi determinante para a evolução do jornalismo, uma vez que a expansão dessa atividade esteve relacionada ao processo de industrialização e consequente desenvolvimento de uma forma de financiar as redações: a publicidade. O autor cita que somente uma sociedade economicamente avançada poderia produzir jornalismo, a partir de vendas a um público leitor e de anúncios pagos. Sem isso, a imprensa não conseguiria se desenvolver sem precisar se apoiar em subsídios políticos, o que a faria panfletária, e não informativa.

A emergência do jornalismo com os seus próprios “padrões de performance e integridade moral” tornou-se possível com a crescente independência econômica dos jornais em relação aos subsídios políticos, método dominante de financiamento da imprensa no início do século XIX (TRAQUINA, 2004, p. 36).

Além da questão econômica, outro fator que facilitou a emergência do jornalismo neste contexto foi o avanço tecnológico de impressão e transmissão das informações. Com Gutenberg, a tecnologia existente permitia a impressão de 50 páginas por hora. Com a chegada das rotativas de Marinoni, em 1871, tornou-se possível imprimir 95 mil páginas por hora. Juntamente com o aumento da produção, cresceu também o número de leitores dessas publicações. Foi no século XIX que a escolarização das massas, com a instituição de escolas públicas, permitiu que um número cada vez maior de pessoas aprendessem a ler (TRAQUINA, 2004).

Em concomitância com o aumento do número de leitores, a urbanização derivada das atividades burguesas e industrialização ofereceu um público acessível para o consumo de jornais. Por fim, a liberdade alcançada com a Revolução Industrial e a Revolução Francesa fecham o raciocínio que aqui se tentou construir de surgimento e fortalecimento da prática jornalística no mundo. A liberdade econômica e política forneceu ao jornalismo que florescia uma legitimidade para se exercer a atividade e uma identidade para seus profissionais.

1.1 Caminhos da prática jornalística

Em se tratando da trajetória histórica do jornalismo, Nelson Traquina (2004) apresenta, por intermédio do filósofo e político romano Cícero, três fatores fundamentais no desenvolvimento das técnicas de redação. O primeiro grande fator teve início no século XIX,

com a expansão da imprensa, que culminou na explosão de novos meios de comunicação, como o rádio e a televisão, e posteriormente a internet, todos no século XX.

O segundo fator iniciou-se na comercialização das notícias, que passaram a ter valor de mercadoria, também no século XIX. O terceiro grande fator trata da emergência do polo econômico e intelectual do jornalismo, possível graças à profissionalização dos jornalistas e consequente definição de normas e valores, que a partir de então, passaram a ditar o papel da informação em sociedades democráticas.

Michael Schudson (apud TRAQUINA, 2004) afirma que a expansão da imprensa, que tornou as empresas jornalísticas cada vez maiores, mais complexas e burocráticas, culminou em uma crescente divisão do trabalho. As funções de gestão, editoriais e de reportagens foram sendo diferenciadas na medida que os repórteres passavam a ser empregados apenas para colher informações e transcrevê-las. Porém o estudioso alerta que estes primeiros jornalistas ainda possuíam um pequeno grau de profissionalismo.

Bernard Miége (apud PENA, 2006) apresenta uma divisão cronológica baseada em quatro momentos distintos que exemplificam as transformações que ocorreram no modo de fazer jornalístico com o passar dos anos. Segundo o autor, a imprensa vivenciou quatro fases principais, as quais seguem.

- Imprensa de opinião: jornal artesanal, de tiragem reduzida e texto estritamente opinativo.
- Imprensa comercial: jornal industrializado, mercantil e de texto noticioso.
- Mídia de massa: utilização de tecnologias, marketing, e espetacularização do cotidiano.
- Comunicação generalizada: produzida e veiculada por mega conglomerados de mídia, informação como fator construtor da cultura social e presença de realidade virtual.

Ciro Marcondes Filho (2000) classifica os momentos do jornalismo de maneira mais apurada e minuciosa, traçando um quadro evolutivo da prática jornalística na modernidade. O autor afirma que o jornalismo moderno é “filho legítimo da Revolução Francesa” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 10), símbolo da queda da monarquia e da aristocracia e ascensão da burguesia. O estudioso destaca cinco épocas que se diferem ao que concerne à prática jornalística ao longo da história. Com o auxílio de Felipe Pena (2006) que sistematizou o que foi exposto por Marcondes Filho (2000), serão expostos aqui, esses momentos:

Pré-história do jornalismo (1631 – 1789):

- economia elementar;
- produção artesanal;
- forma semelhante ao livro.

Primeiro jornalismo (1789 – 1830):

- economia deficitária;
- comandado por escritores, políticos e intelectuais;
- conteúdo literário e político;
- texto crítico.

Segundo Jornalismo (1830 – 1900):

- consolidação da economia das empresas;
- imprensa de massa;
- início da profissionalização dos jornalistas;
- reportagens e manchetes;
- publicidade.

Terceiro Jornalismo (1900 – 1960):

- imprensa monopolista;
- grandes tiragens;
- relações públicas;
- políticos e grupos editoriais monopolizam o mercado.

Quarto jornalismo (1960 em diante):

- informação eletrônica e interativa;
- ampla utilização de tecnologia;
- velocidade de transmissão;
- valorização do visual;
- mudança da função do jornalista;
- crise da imprensa escrita.

As análises aqui apresentadas utilizar-se-ão da classificação proposta por Ciro Marcondes Filho (2000) para posteriores colocações. Considera-se o modelo por ele apresentado o mais completo em se tratando da divisão cronológica das fases protagonizadas pelo jornalismo até os dias atuais. Além disso, o cronograma em questão é o que melhor detalha os encontros e desencontros entre jornalismo e literatura e suas respectivas influências ao longo da história da imprensa. O grande objetivo deste trabalho é acentuar tais aproximações e distanciamentos a fim de provocar uma discussão acerca das possibilidades do fazer jornalístico em concomitância com práticas literárias.

Segundo dados presentes no quadro apresentado pelo autor, pode-se perceber uma grande proximidade entre a literatura e o jornalismo desde o surgimento deste. Assim relata também Lima (2009), o qual aponta que a literatura e o jornalismo confundem-se até os primeiros anos do século XX. Com a literatura já consolidada, o jornalismo apropriou-se de técnicas literárias, e pelo sucesso das publicações periódicas, a literatura também passou a se favorecer de técnicas jornalísticas de redação de texto. O que assemelha e defere o jornalismo da literatura nos diferentes períodos da história? Eles já fizeram parte de um mesmo processo? Essas perguntas serão respondidas no capítulo que se segue.

2 JORNALISMO E LITERATURA

*A cultura produz quase todos os dias dados de fazer
inveja a qualquer romancista.*

Neal Gabler

*Em termos modernos, a literatura e o jornalismo são
vasos comunicantes, são formas diferentes de um
mesmo processo.*

Boris Schnaiderman

Jornalismo e literatura “aproximam-se, intersectam-se, afastam-se, em particular desde a etapa da história em que a imprensa ganha sua feição moderna, industrial, a partir da última metade do século XIX [...] e confundem-se até os primeiros anos do século XX” (LIMA, 2009, p. 173, 174). Neste período, os jornais se transformaram numa “indústria periodizadora da literatura” (LIMA, 2009, p. 174), e ao longo da história, alguns jornalistas produziram (e ainda produzem) seus textos tanto para periódicos, quanto para serem veiculados em livros.

Na imprensa norte-americana do século XIX, a literatura influenciou em menor escala as construções textuais periódicas. Entretanto, os jornais do país apelavam emocionalmente e utilizavam-se de matérias sensacionalistas com o intuito de atrair novos leitores, proporcionando-lhes uma sensação de excitação e perigo. Pelo fim desse mesmo século, as capitais europeias importaram esse modo de fazer jornalístico americanizado, que enfatizava o factual, o uso de entrevistas e as reportagens investigativas em detrimento de textos com um tratamento mais literário (TRAQUINA, 2004).

Porém alguns países tiveram maiores dificuldades em implantar tais práticas em suas culturas nacionais. A França, por exemplo, insistia por manter laços estritos com a literatura e a política. Thomas Ferenczi (apud TRAQUINA, 2004) realça este pensamento quando afirma que a figura dos militantes e dos escritores exerceu forte influência no jornalismo francês. O

contraste de publicações estadunidenses e francesas é bem claro para Blouet (apud TRAQUINA, 2004). Conforme o autor, o jornalismo francês era pessoal, de modo que os leitores dos veículos do país demandavam por opiniões dos escritores das matérias. Na França, o jornalismo era considerado um ramo da literatura.

Marcondes Filho (2000) explica que antes da Revolução Francesa, o controle do saber e da informação no país funcionava como uma forma de dominação e manutenção do poder exercido pela monarquia, aristocracia e Igreja. Após o movimento revolucionário, porém, a burguesia inverteu este processo, lutando pela circulação da informação, que passou então a ser veiculada mais livremente.

Foi neste momento que o jornalismo cresceu no país, apresentando forte característica político-literária. Otto Groth (apud MARCONDES FILHO, 2000) expõe que em Paris, entre fevereiro de 1789 e maio deste mesmo ano, surgiram mais de 200 jornais na cidade. O objetivo principal do novo veículo que se fortalecia no país era de atuar como instrumento pedagógico e de formação política, deixando os fins econômicos em segundo plano.

A identificação entre jornalismo e literatura existente na França à época foi o principal fator que, segundo Traquina (2004), explicou as fortes resistências do jornalismo francês às influências do jornalismo noticioso, chamado pelo autor de “novo jornalismo”. Entretanto, com o passar do tempo, os fatos passaram a assumir um papel de grande importância no conteúdo das publicações do país, o que culminou na adesão francesa a nova prática jornalística.

Nas últimas décadas do século XIX, os jornais franceses começaram a empregar mais pessoas para dedicarem-se à produção de notícias. A parte reservada a reportagens cresceu graças a modernização dos transportes e das comunicações, que foi modificando lentamente as características da imprensa francesa. Deste modo, mais tardiamente do que nos demais países do continente, o “novo jornalismo” emergiu na França com a publicação do jornal *La Presse*, em 1836. Tal jornal ignorou os tradicionais artigos políticos, comuns nas publicações restantes, e apostou em veicular notícias de rua, moda e furos jornalísticos.

Contudo, a grande novidade trazida por este jornal foi a introdução de folhetins em suas páginas. A inovação foi recebida pelo público leitor com grande entusiasmo, que ansiava por diversão e entretenimento, e não somente por debates de cunho político. As publicações folhetinescas, que serão tratadas no item que se segue, espalharam-se por toda a Europa

Ocidental e por diversos países em todo o mundo, angariando adeptos de tal prática na Inglaterra, Rússia e Brasil, por exemplo.

Para alguns intelectuais da época, as mudanças provocadas pelo “novo jornalismo” degradaram a imprensa da França. O jornalista Millaud, por exemplo, condenou essa nova prática de redação, dizendo que ela tinha “morto a literatura” e “está a matar o jornalismo” (MILLAUD apud TRAQUINA, 2004, p. 72). De acordo com o jornalista, as reportagens que passaram a ser veiculadas nos jornais franceses eram “a última palavra em decadência literária” (MILLAUD apud TRAQUINA, 2004, p. 72). Emile Zola corrobora com a opinião acima citada e escreve, em 1888, que “O fluxo desencadeado pela informação transformou o jornalismo, matou os grandes artigos de discussão, matou a crítica literária [...]” (FERENCZI apud TRAQUINA, 2004).

Fora esparsas críticas, este novo modo de fazer jornalístico, centrado em veicular informações baseadas em fatos concretos foi muito bem aceito tanto pelos leitores dos periódicos, quanto por aqueles que trabalhavam nas redações. Deixando de lado a política, os jornais da época passaram a veicular, mesmo que de maneira não tão bem estruturada e organizada, notícias, que tinham como foco principal acontecimentos do cotidiano.

2.1 Aproximação: Folhetins

Como exposto, jornalismo e literatura conviveram em consonância em vários períodos da história desde a criação da imprensa. Diversos teóricos já tentaram definir essa junção entre os dois gêneros, porém, explana Pena (2006), a única alternativa possível é propor uma aproximação conceitual entre os mesmos, identificando algumas subdivisões de acordo com o momento histórico.

Baseando-se na sistematização proposta por Marcondes Filho (2000), a literatura exerceu grande influência no jornalismo nos séculos XVIII e XIX, momento em que autores de prestígio escreviam as matérias dos jornais, comandando as redações e, principalmente, a linguagem e o conteúdo do que era veiculado. O casamento entre imprensa e escritores “era perfeito” (PENA, 2006, p. 32), pois os jornais precisavam vender e os autores queriam ser lidos.

Pelo fato de os livros literários serem muito caros à época, encontrou-se a solução ideal: publicar capítulos de romances na imprensa diária. Lima (2009) ainda expõe que “muitos escritores encontraram no jornalismo, dessa época pioneira, tanto um eventual meio de subsistência quanto um canal para o aprimoramento e a promoção do talento literário” (LIMA, 2009, p. 174). Werneck Sodré complementa: “os homens de letra buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível” (SODRÉ, W. apud LIMA, 2009, p. 175).

Foi neste contexto que surgiu, na França, o folhetim¹, que se caracteriza por um estilo discursivo que “é a marca fundamental da confluência entre Jornalismo e Literatura” (PENA, 2006, p. 28). O termo apareceu pela primeira vez no periódico *Journal des Débats* e se referia, inicialmente, a um suplemento específico dedicado à crítica literária e a assuntos diversos. Foi apenas nas décadas de 1830 e 1840, com a eclosão de um jornalismo mais popular, possível graças à alfabetização das massas, que o conceito de folhetim foi mudando, passando a ser, a partir de então, sinônimo de narrativa literária publicada em jornais.

A historiadora Marlyse Meyer (1996) afirma que o criador do novo conceito de folhetim foi Émile de Girardim, então editor do *La Presse*, que implantou narrativas literárias nas publicações do jornal com o intuito de atingir as classes mais populares. O primeiro folhetim *O lazarrillo de Tormes*, fez tanto sucesso que só veiculou a última parte do enredo cinco anos após a publicação do primeiro capítulo.

Essas narrativas proporcionaram um significativo aumento das vendas, o que culminou na diminuição do preço do jornal e conseqüente aumento do número de leitores. Além de ter se revelado um ótimo negócio para incrementar o lucro das redações, devido a uma maior vendagem e a uma grande disputa pelo espaço publicitário nessas publicações, os folhetins também favoreceram os escritores. Pena (2006) discorre que os autores das histórias passaram a receber em dia dos novos padrões e adquiriram grande visibilidade a partir da divulgação de seus nomes e de suas criações.

Meyer (1996) acrescenta que o primeiro grande folhetim francês tratou da realidade vivenciada por operários do país. Os mesmos se identificaram tanto com o enredo que passaram a mandar cartas para o autor. No Brasil, o gênero folhetinesco passou a fazer parte das publicações jornalísticas também no século XIX, e assim como na Europa, serviu de

1 *Feuilleton* (PENA, 2006).

vitrine para os autores, que se consagraram a partir de seu aparecimento nas páginas dos jornais. Muitos deles são prestigiados até hoje e constituem a elite da literatura brasileira.

Os folhetins são classificados por muitos teóricos como herdeiros do Realismo literário, que tinha como principal característica a descrição da realidade, denunciando as injustiças e retratando fielmente a natureza humana, com suas dúvidas, sofrimentos, conflitos, lutas de classe, adultério, falsidade e egoísmo. O movimento negava o estilo romântico das narrativas que dominaram o cenário cultural no século XVIII, o qual apresentava a realidade de forma subjetiva e parcial.

O Realismo ascendeu enquanto movimento por ter oferecido à população um texto mais objetivo, que prometia uma representação social fiel e sem distorções, recheada de críticas, algum melodrama e riso fácil. Pena (2006) explica que as obras realistas expressavam a necessidade de expor a nova ordem social que se constituía, e “nada mais justo do que a simbiose com o Jornalismo, também retrato da época” (PENA, 2006, p. 29).

Meyer (1996) concorda com o autor e afirma que os folhetins caracterizavam-se por ser um gênero ambíguo, o qual misturava elementos jornalísticos, literários, jocosos e sérios. Tom Wolfe ainda comenta que os romancistas do Realismo realizavam “um verdadeiro trabalho de captação do real, como se fossem repórteres de seu tempo” (WOLFE apud LIMA, 2009, p. 181), simplesmente para poderem reproduzir a realidade da maneira mais verossímil possível. Lima (2009) ainda afirma que os folhetins reproduziam o real de tal forma que chegavam a se assemelhar à reportagem, que surgiria mais tarde.

Meyer (1996) e Pena (2006) divergem quando tratam do público dos folhetins. A historiadora sustenta que a trama tinha por objetivo primordial atender a necessidade de lazer das mulheres, que à época, ficavam em casa enquanto os homens saíam para trabalhar. *O calvário das mulheres*, escrito por Marie-Louise, datado de 1867, ilustra esse panorama: ele relatava o trabalho das mulheres, discutia o divórcio, a sedução e o abandono. Mais tarde, o gênero, já muito comentado, caiu no gosto da burguesia em geral. Já Pena (2006) acredita que os folhetins eram destinados a um público mais vasto, que abrangia leitores das mais diferentes classes e gêneros.

A principal característica folhetinesca é a presença da fragmentação da história, responsável por criar uma atmosfera de suspense que prendesse o interesse do público até o capítulo seguinte. No final de cada edição, sempre havia algum acontecimento dramático que só viria a se resolver na próxima publicação do jornal, garantindo a compra do leitor. Pena

(2006) denomina essa estrutura de *plot*, o ponto de virada do roteiro, no qual a ação sempre era interrompida em seu ápice. Contudo, se o leitor não pudesse comprar a próxima edição do periódico, esse não saia prejudicado, pois os autores utilizavam-se de recursos como o da repetição e o da redundância, sempre comentando fatos ocorridos nos capítulos passados.

As telenovelas atuais possuem muitos aspectos semelhantes aos encontrados nos folhetins. Em países da América Latina como Cuba, Argentina e o próprio Brasil, as publicações folhetinescas foram sucedidas por narrativas semelhantes no rádio, nas revistas e na televisão. Meyer (1996) diz que a adaptação do folhetim aos demais meios de comunicação tinha por propósito criar um novo segmento de consumo em que as pessoas participassem da vida alheia, de modo que o público era apresentado aos personagens e às suas vidas, problemas e ações.

Outro grande diferencial das publicações folhetinescas era a capacidade de interação com os leitores. Os rumos das tramas podiam ser mudados de acordo com o que o público desejasse, já que os capítulos eram divulgados aos poucos, o que fazia dos folhetins, obras abertas, passíveis de reviravoltas. Era muito comum as redações dos jornais receberem várias cartas de leitores desejosos de acontecimentos específicos, que mediante demanda, passavam a fazer parte do enredo. “A intervenção constante dos leitores é peça fundamental na estratégia folhetinesca” (PENA, 2006, p. 30).

Apresentando um panorama mais amplo, Pena discorre sobre os maiores “cronistas folhetinescos” (PENA, 2006, p. 31). Na França, o berço dos folhetins, o maior destaque autoral foi Honoré de Balzac, que entre 1837 e 1847, publicou um folhetim por ano no *La Presse*. Os textos produzidos por Balzac tornaram-se conhecidos por sua qualidade e pelo enredo baseado em fatos sociais e acontecimentos corriqueiros. Muitos consideram este autor “um verdadeiro historiador da vida privada” (PENA, 2006, p. 32).

Merece ser mencionado também Victor Hugo, autor de *Os miseráveis*, que data de 1862 e descreve o tempo de condenação e injustiça social presente na França do século XIX. Militante na revolução de 1848, o autor tomou partido das classes populares e combateu energicamente as ideias de Napoleão Bonaparte. Símbolo da resistência, Victor Hugo foi eleito deputado e posteriormente senador. Após sua morte, foi decretado luto nacional e seu sepultamento ocorreu no *Patheon* dos Homens Ilustres. Estes fatos confirmam a enorme influência exercida pelos folhetins na sociedade e a visibilidade alcançada pelos autores dos

mesmos, que chegavam a ser tratados como celebridades a partir da publicação de suas histórias no jornal diário.

Sucesso também na Inglaterra, outro país que encontrou dificuldades em desvencilhar o jornalismo da literatura, destacou-se como escritor de folhetins Charles Dickens, que mediante observação da realidade vivida por ele próprio, escreveu *Oliver Twist*, de 1838. O livro denuncia a desumanidade das casas de trabalho infantil londrinas que acolhiam os pobres do país. Outros de seus folhetins também abordaram denúncias sociais, como *Barnaby Rudge* (1841), *David Copperfield* (1849) e *Nicholas Nickelby* (1839), o qual revolucionou o sistema educacional britânico. Alguns anos depois, Dickens se mudou para a Europa continental, onde chegou a fundar e dirigir um periódico, o *Daily News*.

Em Portugal, Camilo Castelo Branco e Júlio Diniz também obtiveram prestígio no circuito nacional. Na Rússia, os autores de folhetins eram aclamados pela população e obtiveram grande sucesso, sendo lidos até hoje, em todo o mundo. Entre seus expoentes pode-se citar Dostoiévski e Tolstói. Schnaiderman (apud LIMA, 2009) cita que Tolstói escreveu nos diários que estava enjoado de inventar fatos que não aconteceram, enquanto ficcionista, e que queria, na verdade, apreender a realidade viva. Continuando a tratar dos autores russos, Schnaiderman (apud LIMA, 2009) pontua que Dostoiévski foi um grande jornalista.

No Brasil, a situação não foi diferente. Manuel Antônio de Almeida publicou, em 1852, o primeiro folhetim brasileiro, *Memórias de um sargento de milícias*, nas páginas do *Correio Mercantil*. Machado de Assis trabalhou como jornalista por muitos anos, exercendo o papel de repórter no Senado Federal (PENA, 2006). Como autor de folhetins, publicou críticas ácidas sobre a sociedade brasileira. Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, o autor critica, em tom irônico, tanto a sociedade da qual era contemporâneo, quanto a literatura da época, dando vida a uma obra essencialmente questionadora.

José de Alencar, outro consagrado autor folhetinesco brasileiro, começou sua carreira jornalística em 1850, colaborando com os periódicos *Jornal do Commercio* e *Correio Mercantil*. Cinco anos mais tarde, Alencar tornou-se editor-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, no qual publicou seu primeiro folhetim. Por abordar temas regionalistas, indigenistas e históricos, suas publicações contribuíram para a construção de uma identidade nacional e ajudou a traçar o retrato do país. O autor tinha como propósito apresentar o Brasil aos brasileiros. A descrição dos cenários interioranos era tão bem feita que os leitores não precisavam viajar para passar a conhecer os locais por ele apresentados (PENA, 2006).

Poderia-se citar aqui, muitos outros “cronistas folhetinescos” prestigiados no Brasil. Um fato interessante é que, segundo Pena (2006), quase todos eles trabalharam como repórteres em jornais, como Joaquim Manoel de Macedo, Raul Pompéia, Aloísio de Azevedo, Euclides da Cunha, Visconde de Taunay, entre outros.

Por ser um gênero consumido pelas mais diversas classes sociais, com o intuito de entreter, o folhetim sempre foi alvo de críticas por parte dos intelectuais. Contudo, foi ele o principal responsável por democratizar a cultura, pois possibilitou o acesso do grande público à literatura, multiplicando o número de obras escritas e publicadas. Porém, a tradição folhetinesca passou a definhar, na Europa, a partir de 1870, em parte, por essa comunidade de intelectuais apontar que os folhetins estavam se limitando demais ao cotidiano, deixando de lado uma missão maior que teriam a cumprir.

Morin, apesar de contrário a cultura de massas, afirmou que o folhetim pode ser pensado como “socializante, na medida em que destrói as barreiras sociais, dirigindo-se ao pobre e ao rico, ao culto e ao ignorante, descrevendo com realismo a condição de vida dos deserdados e a opulência dos grandes, abrindo os olhos do leitor para as injustiças sociais” (MORIN apud PENA, 2006, p. 31). Hauser (apud PENA, 2006) tem pensamento semelhante ao de Morin, e afirma que o romance folhetinesco significou uma democratização sem precedentes da literatura, pois jamais uma arte foi tão reconhecida por tão diferentes classes e culturas.

Pode-se concluir que, nos séculos XVIII e XIX, o jornalismo esteve muito próximo da literatura. A linguagem utilizada em ambas as publicações era semelhante e a presença de escritores na imprensa, exercendo o papel de editores, repórteres, cronistas e autores de folhetins contribuiu para o aumento do número de leitores dos jornais. Tudo isso foi possível graças a expansão do sistema capitalista e conseqüente ascensão da burguesia e dos trabalhadores assalariados, que constituíam o maior quadro de leitores destas publicações.

Os folhetins foram responsáveis, em grande parte, pela solidificação da imprensa no mundo ocidental, pois além de terem aumentado a quantidade de jornal vendido, aumentaram também o número de pessoas que passaram a se dedicar exclusivamente a atividade jornalística. Este fato fez com que a comunidade sentisse a necessidade de ser orientada por alguns valores e normas para legitimar suas práticas. Surgiram então, neste contexto, técnicas e formas específicas de se tratar o acontecimento jornalístico, que persistem, salvo exceções, até os dias atuais.

2.2 Distanciamento: O critério da objetividade

No século XIX os jornais assemelhavam-se, em muito, à literatura, primeiramente pela linguagem utilizada em concomitância com a abordagem social, e segundo, pela grande presença de escritores nas redações jornalísticas. Porém a partir da virada do século, Pena (2006) afirma que essa semelhança diminuiu sensivelmente de modo que, na década de 1950, a mudança já estivesse totalmente consolidada. “A objetividade e a concisão substituem as belas narrativas [...] A Literatura é [*agora*] apenas um suplemento” (PENA, 2006, p. 40, *grifo nosso*).

Werneck Sodré relata que a confluência entre o jornalismo e a literatura do final do século XIX sofreu mudanças sistêmicas que afetaram notavelmente a relação entre os dois gêneros.

Tais alterações serão introduzidas lentamente, mas acentuam-se sempre: a tendência ao declínio do folhetim, substituído pelo columnismo e, pouco a pouco, pela reportagem; a tendência para a entrevista, substituindo o simples artigo político; a tendência para o predomínio da informação sobre a doutrinação [...] Aos homens de letras, a imprensa impõe, agora, que escrevam menos elaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito do que o esforço para se colocarem em condições de redigir objetivamente reportagens, entrevistas, notícias (SODRÉ, W. apud LIMA, 2009, p. 177).

O conceito de objetividade é um dos mais antigos e discutidos na área das comunicações e do jornalismo. Tal ideia originou-se no século XIX, época do auge da cultura positivista, porém sua real aplicação data do começo do século XX (TRAQUINA, 2004). Felipe Pena (2005) explana que ao contrário do que se pensa, a objetividade não significa a negação da subjetividade, e sim o reconhecimento da inevitabilidade dos textos subjetivos.

Desse modo, a objetividade surge por haver uma percepção, por parte dos estudiosos da área, de que os relatos dos acontecimentos são subjetivos, pelo fato de serem mediados por um indivíduo (o jornalista), que tem ideologias, interesses, preconceitos, etc., que influenciam suas construções textuais, distorcendo a realidade, por vezes até de modo inconsciente (PENA, 2005). Nilson Lage (2001) acredita que cada indivíduo da cadeia informativa entende a realidade conforme seu próprio contexto e seu próprio enfoque de memória, o que o leva, portanto, a distorcê-la de acordo com aquilo que se lembra, que se sabe, que se viu ou que se deixou de ver.

Seu verdadeiro significado [*da objetividade*] está ligado à ideia de que os fatos são construídos de forma tão complexa que não se pode cultuá-los como a expressão absoluta da realidade. Pelo contrário, é preciso desconfiar desses fatos e criar um método que assegure algum rigor científico ao reportá-los (PENA, 2005, p. 50, *grifo nosso*).

Lima (2009) acredita que como o jornalismo tem como função principal relatar ocorrências sociais nos veículos de comunicação, o mesmo foi desenvolvendo, naturalmente, uma maneira particular de escrever mensagens, traduzindo e expondo acontecimentos de uma forma simplificada para um público disperso e heterogêneo.

Já Traquina (2004) crê que a divisão do trabalho jornalístico com o surgimento da figura do repórter, responsável pela “montagem dos fatos” (TRAQUINA, 2004, p. 52) desencadeou uma ânsia por um rigor científico que seria caracterizado por textos mais objetivos. Em um primeiro momento, a técnica da estenografia² transformou a reportagem numa espécie de ciência, e com o passar do tempo, o crescimento do número de pessoas que exerciam a função de jornalista passou a exigir códigos deontológicos que conferissem à profissão alguma legitimidade.

O primeiro código de conduta jornalística foi elaborado em 1890 e propunha regras rudimentares. Antes disso, algumas redações já exigiam certo tipo de comportamento por parte de seus profissionais. Em 1840, exemplifica Traquina (2004), Horace Greely, diretor do *New York Tribune* estabeleceu algumas normas a serem seguidas nas redações. Da mesma forma, George Childs fez uma lista de 24 regras de conduta jornalística para serem aplicadas no periódico *Philadelphia Public Ledger*, em 1864. Oficialmente, o primeiro código deontológico data de 1900, originário da Suécia, porém ele só foi adotado em 1920. A nível internacional, a *Federação Internacional dos Jornalistas* adotou um código de honra profissional apenas em 1939.

Foram os norte-americanos os grandes responsáveis pela elaboração, utilização e consequente disseminação da ideia da objetividade. Durante a Guerra de Secessão (1891-1895), os jornalistas utilizaram-se, por exemplo, de novas técnicas de trabalho, descrevendo testemunhas e cenários dos episódios. Além disso, os repórteres passaram a recorrer, cada vez mais, às técnicas de entrevista para obtenção dos fatos.

Schuldson (apud TRAQUINA, 2004) demonstra o exato momento em que se estabeleceu, de maneira definitiva, a objetividade como critério de escrita jornalística. Em *Estado da*

2 *Arte e método de escrever tão rápido como uma pessoa fala, por meio de sinais e abreviaturas.*

Nação o então presidente norte-americano denotou uma mudança significativa na postura do jornalista enquanto profissional.

Os relatos presentes em *Estado da Nação* evoluíram do registro estenográfico à cronologia do acontecimento, à utilização da “pirâmide invertida”. Neste último formato, dominante a partir de 1900, os jornalistas já não eram os repórteres que faziam o relato estritamente cronológico [...] Assume particular importância a preocupação por parte dos jornalistas no *lead* da notícia. É precisamente com o estabelecimento do *lead* como convenção que podemos identificar a crescente afirmação de uma autoridade profissional, embora já tivessem existido outras manifestações de crescentes saberes ligados à atividade jornalística, tais como: 1) a estenografia, 2) a invenção de novos gêneros, como a entrevista e a reportagem; e 3) a elaboração de uma linguagem específica (TRAQUINA, 2004, p. 89).

Cientes da impossibilidade de um texto objetivo criou-se, portanto, uma metodologia de trabalho jornalístico, baseada na ciência, a qual evitasse - a total exclusão é impossível - a interferência dos preceitos presentes em cada profissional das redações. Porém, com o passar dos anos, o próprio conceito de objetividade foi sendo distorcido de modo que hoje, o mesmo causa muita confusão.

“Nas páginas dos jornais, a reserva de espaço específico para artigos de opinião, separando-os das reportagens, contribui para a confusão” (PENA, 2005, p. 52). Essa clara separação ilude o leitor, levando-o a acreditar que as notícias ali veiculadas estão livres de pontos de vista, fato ilusório. A divisão entre notícias e comentários não deveria representar uma separação entre informação e opinião, mas entre dois tipos de texto, um com uma estrutura formal argumentativa, outro com uma estrutura formal narrativa (CHAPARRO apud PENA, 2005).

2.2.1 O *lead* e a pirâmide invertida

Na década de 1950 chegou ao Brasil, por intermédio do jornalista Pompeu de Souza (apud PENA, 2005), uma metodologia de trabalho desenvolvida e já muito utilizado nas redações norte-americanas, que prometia revolucionar os textos jornalísticos, conferindo a tão almejada objetividade ao relato: o *lead*. Tal metodologia não poderia deixar de explicitar a principal preocupação do jornalismo: realizar a recomposição do acontecimento.

Já havia, ainda no século XIX, uma necessidade de estruturação diferenciada da notícia e uma busca por métodos, como o *lead*, que fizessem com que o texto jornalístico fluísse

melhor. Como exemplo pode-se citar o prefácio do anuário da imprensa francesa, datado de 1857, que já relatava que “A informação [...] toma um lugar cada vez mais considerável nas colunas dos jornais, e o estilo telegráfico tende cada vez mais a substituir o dos mestres. [...] A imprensa sofreu uma transformação completa. O leitor exige brevidade acima de tudo [...] (TRAQUINA, 2004, p. 67, 68).

“O *lead* nada mais é do que o relato sintético do acontecimento logo no começo do texto, respondendo às perguntas básicas do leitor: o que, quem, como, onde, quando e por quê” (PENA, 2005, p. 42). Segundo o autor, os dados presentes no *lead* são organizados de uma forma tal que o receptor sinta necessidade de ler a notícia inteira, sem interrupções. A idéia inicial é de que o *lead* funcione como uma isca, envolvendo e segurando o leitor da informação em questão.

Lima (2009) afirma que o *lead* privilegia uma construção textual redundante e simplificada que tem como objetivo “informar e orientar de maneira rápida, clara, precisa, exata, objetiva” (LIMA, 2009, p. 17), o que o faz ser classificado por intelectuais como uma técnica textual superficial e incompleta.

As funções do *lead* são, segundo Pena (2005):

- apontar a singularidade da história;
- informar o que se sabe de mais novo sobre um acontecimento;
- apresentar lugares e pessoas de importância para entendimento dos fatos;
- oferecer o contexto em que ocorreu o evento;
- provocar no leitor o desejo de ler o restante da matéria;
- articular de forma racional os diversos elementos constitutivos do acontecimento;
- resumir a história, da forma mais compacta possível, sem perder a articulação.

Existe ainda, na imprensa brasileira, a figura do *sublead*, criada por Pompeu de Souza (apud PENA, 2005). Tal construção é utilizada quando o segundo parágrafo da notícia traz em si alguns elementos essenciais para o entendimento da mesma, seja pela complexidade dos dados a serem resumidos em apenas um parágrafo, seja pela estratégia do jornalista de separar tais dados para administrar o impacto.

João de Deus (apud PENA, 2005) sistematizou dezessete variações estruturais do *lead*, apresentando algumas alternativas que facilitam o trabalho do jornalista em determinados casos.

- *Clássico*: este modelo é o mais utilizado pelos jornalistas nas redações. Ele explicita todos os elementos essenciais da notícia, sem preocupar-se com a hierarquização dos dados entre si.
- *De citação*: inicia-se com a transcrição fiel de uma fala ou depoimento de um dos personagens da história, seguida dos demais elementos constitutivos da forma.
- *Circunstancial*: o texto é aberto com a descrição de um fato inusitado e tão original que justifique a utilização do primeiro parágrafo.
- *Clichê*: um ditado ou chavão abre a notícia e é associado aos fatos, que são apresentados em seguida.
- *Conceitual*: este *lead* traz uma ideia ou definição, com o objetivo de atrair o receptor por meio da novidade do conceito apresentado.
- *Cronológico*: os fatos são dispostos na sequência em que ocorreram, desde o mais remoto até o mais novo, em razão do impacto de tal articulação. Este tipo de *lead* deve ser adotado apenas quando se é indispensável e interessante a reconstrução cronológica, pois não explicita de início, o clímax dos acontecimentos, o que pode afugentar o leitor.
- *De apelo direto*: procura-se envolver diretamente o leitor, focalizando algum aspecto do acontecimento que pode interessá-lo e prendê-lo ao texto de maneira mais forte. Este tipo de *lead* é conhecido por tratar o receptor de maneira individualizada, chamando-o de “você”.
- *De contraste*: o texto inicia-se de maneira vaga, contrastando com o “clima” da informação veiculada.
- *Descritivo*: o texto é iniciado como uma reconstituição do cenário onde se encontram os personagens da história a ser narrada.
- *De enumeração*: é apresentada uma lista de condições, hipóteses ou consequências que tenham peso no acontecimento a ser relatado.
- *Dramático*: Aproxima-se do conto, cria suspense inicial para um desfecho inesperado, o qual é apresentado, usualmente, no *sublead*.

- *Interrogativo*: Uma questão perturbadora ou sem aparente solução inicia a matéria. Este *lead* deve ser utilizado para instigar a curiosidade do receptor.
- *Rememorativo*: Na cobertura de um acontecimento duradouro, dados mais antigos iniciam o texto antecedendo a apresentação dos fatos recentes.
- *Adversativo*: Inicia-se, geralmente, com um advérbio.
- *Explicativo*: Uma justificativa abre o *lead*. Sua função é quase didática e tem o papel de explicar em que contexto se passou a notícia.
- *Apelativo*: Utiliza-se da possível ambiguidade para insinuar, de maneira maliciosa, o desenrolar dos fatos.
- *Multilead*: Também chamado de “*antilead*”, esta construção esvazia o primeiro parágrafo da concentração dos dados essenciais e os apresenta aos poucos, em cada parágrafo. A excelente articulação dos dados é outra marca desta estrutura.

Acompanhada do *lead*, outra grande promessa de objetividade adotada pelas redações jornalísticas é a estrutura narrativa chamada de pirâmide invertida. Ela:

Consiste em um relato que prioriza não a sequência cronológica dos fatos, mas escala em ordem decrescente os elementos mais importantes, na verdade, os essenciais em uma montagem que os hierarquiza de modo a apresentar inicialmente os mais atraentes, terminando por aqueles de menor apelo (PENA, 2005, p. 48).

O conceito da pirâmide invertida surgiu em abril de 1861, em um jornal de Nova York e logo foi adotado pelas agências de notícias, espalhando-se por todo o planeta. Devido ao alto custo das transmissões de informações via telegrama, que é cobrado por palavra, as agências passaram a dispor as principais informações já no primeiro e segundo parágrafos, diminuindo os custos de se veicular uma matéria completa (PENA, 2005). Essa estrutura privilegia portanto, as principais informações de uma notícia, articulando-as no começo do texto, de modo que o último parágrafo possa ser eliminado, caso necessário, sem prejudicar o entendimento da matéria.

Assim como Pena (2005), Nelson Traquina (2004) sublinha que o advento do telegrama no século XIX teve grande impacto na prática jornalística moderna, relacionando jornalismo e atualidade, além de ter possibilitado a criação de sítios de fornecimento de informações e normatizado o texto jornalístico.

O impacto do telégrafo no jornalismo foi significativo [...] 1) permitiu que os jornais funcionassem em tempo real; 2) ajudou a fomentar a criação de uma rede mais vasta de pessoas empregadas integralmente no trabalho de produzir

informação, nomeadamente as agências de notícias, que rapidamente alargaram ao nível internacional a sua cobertura jornalística [...] e 3) introduziu alterações fundamentais na escrita das notícias, nomeadamente a utilização duma linguagem homogeneizada, rápida, de fatos escassos, numa palavra, telegráfica (TRAQUINA, 2004, p. 54).

A entrevista de testemunhas oculares para a apuração dos fatos, de técnicas descritivas e o desenvolvimento da reportagem foram outras das inovações do jornalismo praticado no final do século XIX. A partir de então, as notícias tornaram-se, segundo Traquina (2004), estandardizadas, e tomaram a forma (ainda primitiva) da pirâmide invertida e do *lead*. Estabeleceu-se a idéia de que a primeira função do jornalismo era noticiar com exatidão e sem distorções, os acontecimentos. Neste contexto o *lead* e a pirâmide invertida tornaram possível a veiculação de informações rápidas e precisas.

Com a “pirâmide invertida” os jornalistas tomaram como prerrogativa própria afirmar algo sobre o mais vasto sentido político da mensagem. Toma-se como certo o direito e a obrigação do jornalista de mediar e simplificar, cristalizar e identificar os elementos políticos no acontecimento noticioso (TRAQUINA, 2004, p. 89).

O relato estritamente cronológico do acontecimento passou a dar lugar então, a um relato no qual a utilização do *lead* tornou-se recorrente, demonstrando o crescente sentimento de autoridade por parte dos profissionais das redações, que passaram a decidir quais elementos do acontecimento seriam mais importantes e mereciam protagonizar a matéria. Dessa mesma forma, o emprego da pirâmide invertida reconheceu a figura do jornalista como perito (TRAQUINA, 2004).

Considerando o principal recurso organizador de uma matéria jornalística nos periódicos, Lima (2009) aparenta não ser adepto da pirâmide invertida e do *lead*, os quais, segundo ele, congregam de modo artificial os elementos mais importantes de uma informação. O autor explana que a neutralidade, a imparcialidade ou a verdade absoluta prometidas por essas estruturas não existem no jornalismo, pois os mecanismos de captação do real são condicionados por fatores pessoais, como a formação e a cosmovisão do repórter, entre outros, e por conjunturas, como a linha editorial da empresa jornalística e a ideologia que a mesma sustenta, além de seu comprometimento com os anunciantes e os lucros, o que limita a reprodução do mundo.

Pena (2004) compartilha da opinião do autor e discorre que estruturas como o *lead* e a pirâmide invertida, consideradas normas pelos manuais de redação e estilo jornalístico, pasteurizam textos e formatam procedimentos, limitando o profissional das redações. Outros jornalistas, teóricos e estudiosos pensam dessa mesma maneira, e como Lima (2009) e Pena

(2004), questionam e discutem tais estruturas de modo a tentar traçar caminhos outros que possam oferecer uma alternativa aos profissionais das redações que não querem praticar este modo de escrita.

2.3 Reaproximação: A ascensão do jornalismo literário

José Marques de Melo acredita que a proposta de objetividade sugerida e utilizada pelos profissionais da área de comunicação converteu-se em uma camisa de força para o desempenho profissional dos mesmos “na medida em que sua feição determinante passa a ser a economia de palavras, imagens e sons [...]” (MELO apud LIMA, 2009, p. 100). O autor ainda sugere que o culto da objetividade “sacramentado nos manuais de redação, canonizado pelas instruções de serviço” (MELO apud LIMA, 2009, p. 100) impede a criatividade do jornalista, que ao contrário do que se pensa, não privilegia a objetividade, e sim a subjetividade, quando passa a seguir ordens de pauteiros e editores que irão defender os interesses, as ideologias e as opiniões das instituições para as quais trabalham.

Diante deste problema, Melo (apud LIMA, 2009) acredita que se deve buscar novos padrões de expressão jornalística, os quais possibilitem a veiculação de diferentes versões dos fatos explorados pelas redações. Ao contrário do que possa parecer, Lima (2009) afirma que o autor não nega a racionalidade e a utilidade da objetividade, pois historicamente este método de produção jornalística trouxe à prática muitos benefícios, como por exemplo, o estabelecimento de critérios precisos na seleção e ordenamento dos fatos. Pena (2006) acrescenta a este pensamento que o jornalismo, o qual deveria ser uma profissão ligada as causas da coletividade, transformou-se em palco de futilidades que exploram o grotesco e a espetacularização. “Prisioneiros desse modelo, jornalistas sérios, comprometidos com a sociedade, têm seu espaço reduzido e buscam alternativas. O Jornalismo Literário é uma delas” (PENA, 2006, p. 13).

Não se trata de discutir aqui a liquidação da objetividade jornalística, e sim de propor um complemento ao jornalismo cotidiano, o qual assuma a relatividade de qualquer visão sobre o mundo e procure apresentar, da maneira mais verossímil possível, a realidade tal qual ela se

apresenta. A objetividade carregada de preceitos reducionistas deveria ser evitada. E é diante deste pensamento que nasce uma nova concepção jornalística: o jornalismo literário.

Pena (2006) expõe que para alguns historiadores, Daniel Defoe foi o primeiro jornalista literário moderno. Influente editor do começo do século XVIII, publicou, em 1725, uma série de reportagens policiais nas quais misturou jornalismo e literatura, utilizando-se de técnicas narrativas do romance para tratar de fatos reais.

A maioria dos jornais da atualidade não se interessa em contextualizar fatos e reconstruir cenários. Utilizando-se de sensacionalismo, eles exploram apenas o viés puramente informativo dos acontecimentos, produzindo notícias e reportagens isoladas que subestimam a capacidade jornalística da pesquisa e da investigação. “Os espaços de jornais e revistas estão cada vez mais disputados por avalanches de informações fragmentadas e por uma competição brutal em torno de formatos praticamente idênticos” (VILAS BOAS, 2003, p. 11). A questão então não é produzir um material meramente informativo, e sim produzi-lo com qualidade e propriedade, abarcando não somente um ângulo da realidade multifacetada.

Lima (2009) expõe opinião semelhante a dos autores acima citados quando defende que o jornalismo cotidiano é superficial e oportunista. Atrelada à ocorrência momentânea, a imprensa corre contra o relógio e contra a crescente concorrência praticando, muitas vezes, um jornalismo de informações imprecisas e incompletas, que contribui para a deficiência das matérias jornalísticas da grande imprensa, principalmente a diária. O autor contextualiza o fato afirmando que os profissionais das redações diárias recebem um número descontrolado de pautas a cumprir, na maioria das vezes, sem qualquer orientação ou conhecimento sobre o tema. O tempo, ou a má vontade do profissional, também impede que o mesmo cultive o hábito da pesquisa, de modo adquirir um maior conhecimento sobre o tema da pauta.

Fruto da inquietude do jornalista que se encontra insatisfeito com “as regras de objetividade do texto jornalístico, expressas na famosa figura do *lead*, uma prisão narrativa” (PENA, 2006, p. 53), o jornalismo literário cabe àqueles profissionais que tem algo a dizer, com certa profundidade, e não encontram espaço ou oportunidade para fazê-lo nas redações tradicionais. Outros enveredam por esse mesmo caminho por procurarem, enquanto escritores que são, realizar um trabalho que expresse seu potencial de construir narrativas calcadas na realidade.

O jornalismo oferece ao profissional de talento e fôlego para o aprofundamento numerosas possibilidades de tratamento sensível e inteligente do texto,

enriquecendo-o com recursos provenientes não só do jornalismo, mas também da literatura e até do cinema. (LIMA, 2009, p. 34).

Wolfe explana que o principal objetivo do jornalismo literário é o de “evitar o aborrecimento tom bege pálido dos relatórios que caracteriza a tal 'imprensa objetiva” (WOLFE apud PENA, 2006, p. 54). O repórter praticante desta modalidade de escrita deve ser mais subjetivo e mostrar sua personalidade em seus textos ao invés de “assumir a encarnação de um chato de pensamento prosaico e escravo do manual de redação” (WOLFE apud PENA, 2006, p. 53), apresentando o mundo com um olhar diferenciado e liberto.

Qualquer texto de caráter jornalístico deve informar para ser considerado como tal, apresentando elementos da realidade de forma verossímil. Deste modo, a exatidão e a precisão devem fazer parte do ideário do jornalismo literário. Entretanto, a maneira com que o gênero se atenta a estes preceitos é mais criativa e desafiadora do que a apresentada no jornalismo cotidiano, o qual se esqueceu de como se conta histórias, estruturando o discurso de um modo excessivamente racional e objetivo, produzindo um texto “asséptico, que o leitor logo esquece” (LIMA, 2009, p. 358).

Pena (2006) aponta que o termo jornalismo literário tal qual encontrado hoje pode ser interpretado de diversas maneiras. Na Espanha, exemplifica, o mesmo está dividido em dois gêneros: *periodismo de creación* e *periodismo informativo de creación*. O primeiro refere-se a textos de caráter exclusivamente literário veiculados em jornais. Já o segundo concentra informações em uma construção textual esteticamente literária. Lima (2009) acrescenta que os norte-americanos utilizam o termo para designar a narrativa jornalística que emprega recursos literários, e complementa que o emprego de tais recursos é necessário, pois para alcançar o poder de mobilização do leitor pretendido pelo estilo, a narrativa deve possuir qualidade literária.

No Brasil, o gênero também é classificado de diferentes maneiras de acordo com o estudioso do tema. Alguns teóricos afirmam que o jornalismo literário diz respeito ao momento histórico em que escritores trabalhavam como repórteres e editores nas redações, fato ocorrido no século XIX. Já para outros autores, o jornalismo literário nada mais é do que a crítica a obras literárias veiculadas nos jornais e revistas. Outros relacionam o conceito com o movimento do *new journalism*, iniciado nos anos 1960. Pena (2006) considera todas as opções acima assinaladas e ainda inclui como pertencentes ao gênero as biografias, os romances-reportagem e a ficção jornalística.

2.3.1 O *New Journalism*

O *new journalism* foi um dos maiores movimentos de jornalismo literário do mundo, exercendo grande influência no gênero até os dias atuais, e por isso, será tratado mais profundamente neste estudo. Lima (2009) acredita que o movimento teve origem nas publicações folhetinescas. As matérias jornalísticas baseadas no Realismo chegaram aos Estados Unidos apenas após a Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918), atingindo seu auge na década de 1930. Entre os grandes nomes do estilo, podem ser citados William Faulkner, William Saroyan, Erskine Caldwell, entre outros. Tom Wolfe (apud PENA, 2006) um dos principais expoentes do *new journalism*, em palestra no Brasil, expressou a mesma opinião de Lima (2009) acerca do surgimento do *new journalism* quando abriu seu discurso tratando do Realismo literário praticado nos folhetins, comparando as construções textuais de Balzac às suas.

O principal “cronista folhetinesco” norte-americano foi, segundo Lima (2009), Ernest Hemingway, que mais tarde, inspirou os jornalistas responsáveis por incluir o *new journalism* na imprensa periódica. Sarah Shaber (apud LIMA, 2009) aponta que Hemingway afirmava que escrever para cumprir cronogramas de fechamento resultava em uma análise superficial dos fatos, pois o repórter contentava-se em veicular visões rápidas e fáceis da realidade, registrando apenas o que acontecia, e não por que acontecia.

A autora ainda discorre que o escritor não produzia um texto convencional, ao contrário, ele rompia com convenções e com as tradições de escrita jornalística, construindo um texto literário, por procurar contar uma história ao invés de apenas detalhar fatos. “Hemingway usava técnicas literárias normalmente ausentes da reportagem de então: estruturação cena a cena, diálogo, imagens, humor, ironia e personalização. Na condição de jornalista literário, Hemingway escreveu não-ficção [...] com um arsenal de artifícios literários comprovados” (SHABER apud LIMA, 2009, p. 190).

Neste período da história, as redações norte-americanas eram divididas entre os jornalistas que produziam as matérias “quentes” e os que produziam as matérias “frias”. As primeiras gozavam de espaço nobre nos periódicos enquanto as segundas significavam “qualquer coisa menos atraente” (LIMA, 2009, p. 192). Deste modo, os jornalistas que

produziam as matérias “frias” tinham certa liberdade de experimentação. Muitos deles, inspirados por Hemingway, tentaram copiar seu estilo, adaptando suas produções jornalísticas ao fazer literário.

A década de 1960 foi marcada, principalmente nos Estados Unidos, por um processo de transformação social, comportamental e artístico proveniente de um pós-guerra, ilustrado pelo movimento *hippie*, pela contracultura, entre outros, que tentavam encontrar uma alternativa para os padrões estabelecidos pelo *American Way of Life*³ (LIMA, 2009). A população jovem do país questionava os valores da época, experimentando opções ousadas de vida. No cinema, o *underground* negava a fórmula *hollywoodiana*. Nas artes, Andy Warhol simbolizou a crítica à cultura norte-americana com suas latas de sopa. Lima (2009), que esteve nos Estados Unidos em 1969, explana:

Parecia haver uma queda súbita de todas as barreiras inibidoras estabelecidas há tempos pelo vitorianismo e sua moral castradora. Sentir, perceber, emocionar, usar o potencial sensório do corpo era a ordem dos novos tempos. Quando o *new journalism* esboça-se, ramo desse contexto comum, a sua forma de captação do real vai se caracterizar também por esse mergulho de cabeça no sensual, no sensório, não só para acompanhar a *revolução* que toma conta dos setores mais liberais do país como também para recriar e reproduzir o que se passa em setores não tão vanguardeiros assim da sociedade norte-americana (LIMA, 2009, p. 122).

Diante deste quadro, os jornalistas experimentadores que produziam as matérias “frias” começaram, pouco a pouco, a introduzir o *new journalism* na imprensa periódica, “afiando suas armas, mergulhando cada vez mais fundo na realidade em rápida transformação, sentindo de perto e por dentro o pulsar da sociedade americana em conflito consigo mesma [...]” (LIMA, 2009, p. 194). Complementava-se à objetividade presente na captação linear dos fatos, a subjetividade oriunda das impressões do repórter, que recheavam os textos.

Ao contrário do que ocorreu na época dos folhetins, quando as redações buscavam escritores para preencherem as vagas de reportagem e edição, no movimento do *new journalism*, eram os escritores que agora buscavam as redações. Em 1969 o estilo de escrita já alcançara um *status* próprio, constituindo um gênero que já não poderia ser ignorado (LIMA, 2009). Os primeiros periódicos que veicularam matérias com este modo de fazer jornalístico foram *Herald Tribune*, *Daily News* e *The New York Times*, além de revistas dominicais como a *New York*, *The New Yorker* e *Esquire*.

Os principais expoentes do gênero no país foram Tom Wolfe, que além de praticar o jornalismo literário, escreveu o manifesto do movimento, no ano de 1973, Hunter Thompson,

3 *Estilo de vida americano.*

que será comentando mais adiante, Truman Capote, escritor literário e repórter da revista *The New Yorker*, Norman Mailer, John McPhee e Gay Talese, repórter do *The New York Times* e colaborador da *Esquire*.

Divergindo do que Lima (2009) acredita ser o momento de surgimento do *new journalism*, Pena (2006) afirma que o termo apareceu pela primeira vez no ano de 1887, quando foi usado de forma jocosa para desqualificar as matérias produzidas pelo jornalista britânico WT Stead, editor da *Pall Mall Gazette*.

Ele era um repórter engajado nas lutas sociais, recriava a atmosfera das entrevistas em seus textos e fazia matérias participativas. [...] Considerado incosequente por seus adversários, recebeu a alcunha de novo jornalista, cujo significado mais aproximado era o de “cabeça oca” ou “cérebro de passarinho” (PENA, 2006, p. 52).

Já no século XX, antes dos movimentos sociais de 1960 que culminaram no *new journalism* propriamente dito, Pena (2006) afirma que John Hersey, entre outros escritores, já antecipavam o gênero que viria a eclodir nas décadas seguintes. Autor de *Hiroshima* (1946), Hersey apresentou nesta obra uma narrativa com traços literários e caráter jornalístico, cujo objetivo era descrever, por intermédio de pontos de vista de seis sobreviventes reais da bomba atômica, o que a mesma havia causado na cidade e na população japonesa. “Hersey parte de fatos autênticos para reconstruir cenas e explorar as emoções dos personagens [...]” (PENA, 2006, p. 53).

Independentemente do momento em que deu-se início o movimento aqui comentado, o importante é ressaltar que os *new journalists* abriram aos demais profissionais do campo jornalístico, uma porta de vastas possibilidades, tanto em publicações periódicas, quanto em livros. A influência deste movimento pode ser detectada até os dias atuais, tanto na imprensa norte-americana, como na brasileira e em muitas outras do mundo ocidental.

2.3.1.1 O Jornalismo Gonzo

Dentro do movimento do *new journalism* praticado nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, surgiu “uma vertente radical do jornalismo literário, em que a imersão do autor é anárquica, desenfreada, o texto mesclando propositadamente fato e ficção” (LIMA, 2009, p. 403), criada e popularizada por Hunter S. Thompson, então repórter da revista *Rolling Stone*.

Essa vertente é denominada de jornalismo gonzo⁴, caracterizado por “um envolvimento pessoal [*do repórter*] com a ação que estava descrevendo, sem medir as consequências, por mais perigosas que fossem” (PENA, 2006, p. 56, *grifo nosso*).

O jornalismo gonzo defendia a ideia de que era preciso viver as reportagens para poder relatá-las. Sobre tal vertente, Wolfe comenta: “Aqui estava uma safra de jornalistas que tinha a cara de pau de se meter em qualquer recinto, até nas sociedades fechadas, e agarrar-se como desesperados à vida” (Wolfe apud LIMA, 2009, p. 123).

Hunter passou um ano e meio com a tribo de motoqueiros *Hell's Angels* para confeccionar uma reportagem para a revista para a qual trabalhava. Pena (2006) comenta que a matéria ficou excepcional e virou tema de um dos melhores livros do repórter. Com suas matérias, Hunter tornou-se ícone, espalhando o jornalismo gonzo por várias redações, dentre elas, a *Playboy*, a *San Francisco Chronicle*, a *Esquire*, já praticante do jornalismo literário, a *Vanity Fair* e a própria *Rolling Stone*.

Pena (2006) sintetiza que o jornalismo gonzo consiste, portanto, na prática jornalística na qual há um envolvimento profundo e pessoal do repórter no processo de elaboração da matéria, o que faz dele próprio, o personagem principal da narrativa. O repórter deixa de ser mero observador e relator e passa a ser peça fundamental para o acontecimento dos fatos. Tudo o que é narrado, parte da visão do jornalista, que pode utilizar-se de sarcasmos, ironias, hipérboles e opiniões.

2.3.1.2 O New New Journalism

Assim como os folhetins foram substituídos pelo jornalismo objetivo, que passou por uma crise nas últimas décadas do século XX, ameaçado pelo *new journalism*, este também entrou em decadência e teve de ser recriado estilisticamente. O *new journalism* vivenciou seu declínio no final dos anos de 1970, porque em parte, a conjuntura histórica e social estava mudando: “não havia mais movimento hippie, o país assimila, transforma a contracultura” (LIMA, 2009, p. 206). Entretanto, o autor pontua que o jornalismo literário praticado hoje é de boa qualidade, visto que este introjetou algumas particularidades do *new journalism* em

4 *Gonzo Journalism* (PENA, 2006).

suas construções textuais, como a descrição cena a cena, a intromissão autoral, entre outros. “Desse modo, é possível verificar que o atual jornalismo literário transmutou o legado do *new journalism* e o aproveitou, em parte que seja [...]” (LIMA, 2009, p. 208).

Lima afirma que, apesar de findo, o movimento do *new journalism* foi de grande importância para a teoria e para a prática jornalística na medida em que “o sacrossanto mito da objetividade tacitamente ferido [...] hoje é encarado com tranquilidade pelo mundo acadêmico” (LIMA, 2009, p. 210). Nesse constante movimento de mutação e reciclagem, surgiu, já no século XXI, o chamado *new new journalism*, herdeiro do *new journalism* do século XX. Liderado pelos velhos *new journalists*, como Gay Talese e John McPhee, o novo modo de fazer jornalístico surgiu de uma tentativa de renovar a identidade de escrita proposta pelos textos das décadas anteriores.

O principal objetivo dos integrantes desse movimento era de “opor-se ao *glamour* dos ternos brancos de Wolfe com um mergulho profundo nas camadas mais submersas da sociedade” (PENA, 2006, p. 60), explorando as situações do cotidiano das subculturas, encarando os sintomas do estilo de vida americano. Os *new new journalists* eram claros: queriam assumir um perfil ativista, questionando valores sociais e propondo soluções, desempenhando um papel mais político do que literário.

Pena (2006) discorre que estes jornalistas se envolviam “até o talo” (PENA, 2006, p. 60) com a matéria e seus entrevistados, fazendo uma imersão “completa e irrestrita” (PENA, 2006, p. 60) na realidade observada. Uma característica dominante deste modo de fazer jornalístico é o tom informal, declaratório e sem preocupações com a elegância estilística, visando retratar a linguagem das ruas, local onde as matérias eram produzidas. Mesmo buscando informalidade, os recursos estilísticos propostos por Wolfe continuaram sendo utilizados nas construções textuais dos *new new journalists*, ainda que, de acordo com Pena (2006) os autores do movimento não tenham formado um grupo coerente ou institucionalizado.

2.3.2 A realidade brasileira e a definição do gênero

No Brasil, um dos meios de comunicação mais importantes que exploraram o jornalismo literário foi a revista mensal *Realidade*, que surgiu com uma proposta de cobertura jornalística, segundo Lima (2009), ambiciosa. Ela procurou realizar em suas edições uma construção do novo panorama socio-cultural que se apresentava no Brasil contemporâneo de maneira não preconceituosa. Na “mais significativa experiência estilística” (LIMA, 2009, p. 222) do país, a revista ajudou seus leitores a conhecerem as múltiplas facetas do território brasileiro, assim como as mais diversas atividades econômicas, artísticas e sociais, além de apresentar comportamentos humanos, práticas religiosas, disputas políticas e esportes.

Chamo atenção para as seguintes características dos textos biográficos de *Realidade*: imersão total do repórter no processo de captação; jornalistas eram autores e personagens da matéria, Ênfase em detalhes reveladores, não em estatísticas ou dados enciclopédicos; descrição do cotidiano; frases sensíveis; valorização dos detalhes físicos e das atitudes da pessoa; estímulo ao debate; repórteres conheciam e assumiam, em primeira pessoa, as dificuldades de compreensão da às vezes indecifrável mas sempre fascinante personalidade humana (VILAS BOAS, 2003, p. 24).

Realidade veiculava “reportagens-contos” (LIMA, 2009, p. 248) e tinha como princípio não se prender a fatos do cotidiano, buscando produzir um texto permanente. Deste modo, Lima (2009) pontua que a revista desenvolveu uma expressão literária própria em suas publicações, ajustada ao relato do real. Cada profissional da redação possuía uma forma única de escrita, o que conferia às reportagens um toque individual e exclusivo, e uma linguagem moderna. Os ensaios fotográficos também eram muito explorados nas publicações, assim como a arte no geral. Além da *Realidade*, o *Jornal da Tarde* e a revista *Cruzeiro* também podem ser citados como veículos que se propuseram a retratar a realidade de um modo mais plástico e literário.

Assim como o *new journalism* presenciou sua decadência na década de 1970, a *Realidade* também vivenciou seu fim neste mesmo período, com o lançamento de uma revista concorrente de caráter mais conservador, uniforme e noticioso, a *Veja*, de 1968. Ao contrário da *Realidade*, que exercia um jornalismo, de acordo com Lima (2009), mais completo, aos moldes do *new journalism* norte-americano, a *Veja* não apresentava uma visão multiangular dos problemas, exibindo fatos sob uma única perspectiva, sem articular opiniões críticas acerca do que era abordado.

Tratando agora das características que os textos jornalísticos literários precisam apresentar – não obrigatoriamente, pois o gênero é conhecido por conferir total liberdade ao jornalista - Pena (2006) conceitua o jornalismo literário comparando-o a uma estrela de sete

pontas. Ele afirma que a prática dessa alternativa jornalística deve procurar obedecer a sete proposições, as quais serão tratadas a seguir.

Primeiramente, é preciso potencializar os recursos do jornalismo, ou seja, desenvolver as técnicas jornalísticas já existentes de modo a criar novas estratégias profissionais. “Mas os velhos e bons princípios da redação continuam extremamente importantes, como, por exemplo, a apuração rigorosa, a observação atenta, a abordagem ética e a capacidade de se expressar claramente [...] (PENA, 2006, p. 14).

A segunda ponta da estrela sugere ultrapassar os limites do acontecimento cotidiano, rompendo com a periodicidade, a atualidade, a novidade e o *deadline*⁵, de modo a proporcionar ao leitor, uma visão ampla da realidade. A visão ampla da realidade figura a terceira ponta da estrela. Ela preocupa-se em contextualizar o fato da forma mais abrangente possível, relacionando acontecimentos a outros, comparando-os em diferentes abordagens e localizando-os no tempo e no espaço.

Em quarto lugar, é preciso estar presente no texto, a luta pelo exercício da cidadania, ou seja, deixar claro o compromisso com a sociedade. Deve-se escolher um tema o qual possa contribuir de alguma forma para a formação do cidadão, alimentando o espírito público. A quinta ponta da estrela do jornalismo literário deve romper com as correntes do *lead*, da pirâmide invertida e da objetividade, aplicando técnicas literárias de construção narrativa nos textos.

A sexta ponta da estrela estabelece evitar os definidores primários, os quais serão definidos no capítulo seguinte. Os jornalistas literários devem fugir das fontes já legitimadas na imprensa e ouvir o cidadão comum e as fontes anônimas, diversificando o ponto de vista das abordagens. Completando a última ponta da estrela, deve-se elaborar um texto que possa se tornar *perene*. “Uma obra baseada nos preceitos do jornalismo literário não pode ser efêmera ou superficial” (PENA, 2006, p. 15), pois o objetivo destes textos é a permanência.

Porém, para obedecer o que é proposto por Pena (2006) como a base da prática jornalística literária, é preciso de tempo e vontade do profissional, que nem sempre são compatíveis com a rotina rápida das redações modernas. Então, primeiramente, o jornalismo literário não pode se prender à rotina jornalística dos veículos diários, tendo de libertar-se dos limites impostos pelo tempo e pelo *deadline*. Trabalhando este mesmo aspecto, Lima (2009) discorre que a obsessão pela atualidade transforma a prática jornalística em um labirinto que

5 Prazo limite para a entrega do material jornalístico, para o fechamento da edição.

dificulta a ascensão do profissional a um patamar superior no qual ele possa “descortinar a realidade que se desdobra” (LIMA, 2009, p. 64). O imediatismo acaba por impedir o esclarecimento e consequente compreensão da realidade.

Além disso, essa prática deve ignorar o princípio da objetividade reducionista tão presente na imprensa. A fuga da objetividade pode se dar a partir do desenvolvimento de novas formas de captação das informações, com a consulta de fontes diversificadas e não somente os definidores primários, apresentação de uma nova visão que admita a complexidade da realidade, desfazendo-se de clichês, textos construídos fora dos padrões *lead* e pirâmide invertida, entre outros.

Os protagonistas da informação também devem merecer tratamento especial nesse gênero jornalístico. A humanização dos relatos é outra característica que difere o jornalismo literário do jornalismo tradicional. Lima (2009) pondera que os personagens devem ser retratados com cuidado, levando em conta a complexidade de uma vida e de uma personalidade, pois o leitor almeja, antes de qualquer outra coisa, descobrir em seu semelhante, elementos que o conectem a ele, como virtudes, fraquezas, medos e limitações. “Precisamos lançar um olhar de identificação e projeção humana da nossa própria condição nos nossos semelhantes, sejam celebridades ou pessoas do nosso cotidiano” (LIMA, 2009, p. 359), pois a identificação e a projeção desencadeiam nas pessoas um processo de catarse, tanto mental, quanto emocional, que permite ao leitor a constituição de uma nova visão de mundo.

Em suma, Pena (2006) conceitua o jornalismo literário como uma modalidade da prática jornalística aprofundada e do ensaio jornalístico que se utiliza de recursos de observação e redação originários ou inspirados na literatura. Figuram como as características básicas deste tipo de construção a imersão do repórter na realidade relatada, a presença da voz do autor no texto, a precisão de dados e informações, o uso de figuras de linguagem e a humanização do tema. Por fim o autor afirma que literatura da realidade e literatura de não-ficção são sinônimos de jornalismo literário.

Por sua vez, Lima (2009) define o jornalismo literário como a modalidade jornalística que “emprega recursos narrativos comprovadamente eficientes, muitos deles importados da arte literária de ficção, testados por romancistas, novelistas e contistas” (LIMA, 2009, p. 368). Porém, a literatura empregada deve estar associada somente a questões técnicas como a de captação e reprodução fidedigna do real. “As licenças poéticas de criação e imaginação de conteúdos devem permanecer reservadas à arte ficcional” (LIMA, 2009, p. 368). Entre as

tipologias narrativas mais exploradas pelo gênero, segundo o autor, estão as reportagens, as biografias e os ensaios, todos elaborados de um modo diferenciado daquele predominante no jornalismo convencional.

Vilas Boas (2003) aponta que “o texto enriquecido com recursos literários perdeu importância no jornalismo tradicional” (VILAS BOAS, 2003, p. 28), principalmente por faltar tempo dedicado a investigação e espaço para aprofundar os temas abordados pelas reportagens. E finaliza: “A frieza do jornalismo convencional, que se opõe ao Literário, talvez seja reflexo de nossa época. Internamente, a mídia impressa não tem conseguido enxergar as várias alternativas disponíveis para oxigenar suas práticas” (VILAS BOAS, 2003, p. 12).

Lima (2009) compartilha do pensamento de Vilas Boas (2003) e pontua que o jornalismo literário supera o caráter efêmero, perecível e superficial dos periódicos, conquistando maior prestígio e um público diferenciado quando apresentado em forma de livro. Contudo, apesar de dispor de um espaço muito limitado nos meios de comunicação de massas, o qual não dá oportunidade de veiculação aos praticantes do jornalismo literário, o autor ainda acredita no sucesso desse tipo de publicação e expõe o pensamento de Berner, o qual reflete:

O que nós precisamos hoje é talvez apenas uma versão aperfeiçoada e sofisticada do que foi feito muitas vezes nos últimos quatro séculos. A narrativa jornalística literária de hoje reflete o processo de evolução de toda redação jornalística (BERNER apud LIMA, 2009, p. 184).

O estudioso ainda finaliza afirmando que mesmo com todas as suas limitações e críticas provindas da imprensa tradicional, o mundo testemunha um avanço notável e um renascimento revigorante da prática jornalística literária, e comenta que embora o movimento seja relativamente modesto e praticado pela minoria dos jornalistas, ele é promissor e significativo.

3 TEORIAS DO JORNALISMO EM XEQUE

O senhor então assume tudo o que escreve?

Honoré de Balzac

O jornalismo passou a ser não somente uma prática, como também um objeto de estudo a partir do século XIX. Com a clássica pergunta “por que as notícias são como são?”, profissionais e teóricos das comunicações passaram a discutir o papel e o poder do jornalismo na sociedade.

Com o passar do século XX, uma vasta literatura foi sendo construída, e hoje, os estudos acerca do fazer jornalístico constituem milhares de livros e artigos ao redor do mundo. Para Gaye Tuchman, o propósito do jornalismo é fornecer relatos dos acontecimentos julgados significativos e interessantes, porém, apesar de parecer claro, este propósito é “inextricavelmente complexo” (TUCHMAN apud TRAQUINA, 2004, p. 146).

Felipe Pena (2005) é categórico. Ele afirma que as teorias do jornalismo existem para aprofundar o conhecimento sobre as práticas, pois os jornalistas não devem ser meros reprodutores de técnicas, e reflexão acadêmica é de fundamental importância para se desenvolver o pensamento crítico. Sinteticamente, o autor afirma que as teorias do jornalismo ocupam-se de duas questões básicas: tentar compreender o porquê de as notícias serem como são e detectar os efeitos que essas mesmas notícias geram em uma sociedade.

Nos anos de 1930, foi criado, nos Estados Unidos, o primeiro curso de Mestrado e Doutorado da área, explicitando um campo científico que já se fazia tradicional. Após várias décadas de estudo, foi possível então, esboçar algumas teorias que tentam responder à pergunta apresentada no começo deste capítulo. Muitas delas são divergentes e outras, complementares.

Para este estudo, foram selecionadas quatro teorias com o intuito de auxiliar a compreensão e a interpretação da análise da obra biográfica *Zélia, uma paixão*, fornecendo o subsídio necessário para classificá-la como, além de uma obra literária, uma construção jornalística. Poder-se-á notar, ao longo do capítulo 4, que as teorias apresentadas neste capítulo fomentarão o raciocínio que aqui tentou-se construir.

3.1 Teoria do Espelho

A Teoria do Espelho, datada do século XIX, foi a primeira a ser utilizada como uma tentativa de compreender o porquê de ser das notícias, e habita, ainda hoje, o senso comum do fazer jornalístico no mundo ocidental. Ela dita que “as notícias são como são porque a realidade assim as determina” (TRAQUINA, 2004, p. 146). O jornalismo é compreendido pela mesma como um reflexo da realidade, o qual funciona como um espelho do real, que reflete, sem distorções, os acontecimentos cotidianos. Segundo a teoria, o jornalista é, portanto, um mero mediador do processo de reflexão, um comunicador sem interesses específicos a defender.

A comercialização do jornalismo e a profissionalização dos seus agentes romperam com o antigo paradigma o qual afirmava que o papel dos meios de comunicação era de atuar como arma política, o que fazia dos jornalistas, militantes partidários. Com o novo paradigma, o qual apresentou as notícias como informação, o papel do jornalista passou a ser o de observar e relatar a realidade com honestidade e equilíbrio, “doa a quem doer” (TRAQUINA, 2004, p. 147), resguardando suas opiniões pessoais. Traquina expõe:

Em 1856, o correspondente em Washington da agência noticiosa *Associated Press* pronunciou o que ia ser a Bíblia desta nova tradição jornalística: “O meu trabalho é comunicar fatos: as minhas instruções não permitem qualquer tipo de comentários sobre os fatos, sejam eles quais forem (READ apud TRAQUINA, 2004, p. 147, 148).

As agências de notícias foram as primeiras a defenderem esse novo modo de fazer jornalístico, desenvolvendo-o principalmente na França, Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha. Contudo, a Teoria do Espelho só ganhou força total após os anos de 1920, com a aplicação do conceito da objetividade, das novas regras de narração e demais procedimentos

profissionais e éticos adotados nas redações jornalísticas, que passaram a separar as páginas dos jornais em “factualis” e “opinativas”.

Referências do realismo fotográfico passaram a orientar a prática jornalística desde então. Traquina (2004) verifica tal acontecimento transcrevendo o trecho de um texto datado de 1855:

Porque um repórter deve ser uma mera máquina que repete, apesar de uma orientação editorial. Ele não deve conhecer nenhum dono mas só o seu dever, e esse dever é o de fornecer a verdade exata. A sua profissão é superior, e nenhum amor por lugar ou popularidade deve desviá-lo de fornecer a verdade na sua integridade. [...] (TRAQUINA, 2004, p. 52).

Essa teoria é defendida até hoje por profissionais e estudiosos da área das comunicações, pois a mesma confere legitimidade e credibilidade à profissão e aos jornalistas, tratando-os como imparciais, que por respeitarem as normas profissionais, garantem a objetividade de seus relatos. Walter Lippman (apud TRAQUINA, 2004) explana que o sustento da teoria até os dias atuais está no fato de que ela trata o trabalho jornalístico como um método científico, o qual evita a subjetividade e a parcialidade.

Traquina ainda afirma que, ao perguntar aos jornalistas o que viria a ser o jornalismo, os mesmos responderiam “como define a ideologia profissional da comunidade, que o jornalismo é a realidade” (TRAQUINA, 2004, p. 19). Existe, entre os profissionais da informação e seus leitores, ouvintes ou telespectadores, um acordo tácito que torna possível conferir credibilidade ao produto jornalístico, afirmando que a notícia não é ficção e nada é inventado. Deste modo, a transgressão da fronteira entre realidade e ficção é um dos maiores pecados da profissão e merece condenação da comunidade.

Fernando Sabino em *Zélia, uma paixão*, a obra que será analisada por este estudo, refuta a Teoria do Espelho em sua construção textual, apesar de explicitar ao leitor estar trabalhando com fatos. Utilizando-se de preceitos e técnicas concernentes ao jornalismo literário, o qual também nega tal teoria, o autor ignora os princípios da objetividade, escrevendo um texto subjetivo, que apesar de preocupar-se em retratar a realidade exposta pela biografada, não é limitado por essa mesma realidade, que é considerada por ele, insuficiente.

Dulcília Buitoni (apud LIMA, 2009) compreende que o real é denso, sutil e simbólico, e não pode ser enxergado portanto, como único e verdadeiro. Para a autora, existem várias realidades que coexistem em uma só. A Teoria do Espelho bate de frente com este pensamento que hoje domina as crenças dos estudiosos e teóricos do jornalismo. Por isso, eles

acreditam que apesar da realidade ser o grande referencial para a confecção de notícias, a Teoria do Espelho como legitimadora da atividade jornalística é “pobre e insuficiente” (TRAQUINA, 2004, p. 149). Felipe Pena (2005) refuta os princípios dessa mesma teoria e acredita que “o jornalismo está longe de ser o espelho do real” (PENA, 2005, p. 128). Ele seria, na verdade, “a construção social de uma suposta realidade” (PENA, 2005, p. 128). Assim, o jornalismo não reflete a realidade, ajuda a construí-la.

3.2 Teoria Construcionista

A Teoria Construcionista surgiu nos anos de 1970, auge dos estudos acadêmicos concernentes às teorias jornalísticas. O paradigma que emergiu destes estudos rejeita a perspectiva apresentada pela Teoria do Espelho, que trata a notícia como um reflexo da realidade, e afirma que a mesma, na verdade, ajuda a construir uma realidade própria, pois “a linguagem neutral é impossível” (TRAQUINA, 2004, p. 168).

O jornalista Hunter Thompson, ávido praticante do jornalismo literário possui opinião semelhante a do autor ao afirmar: “A verdade absoluta é uma mercadoria muito rara e perigosa no contexto do jornalismo profissional⁶” (informação verbal). Gaye Tuchman (apud TRAQUINA, 2004) ainda complementa que a notícia, como qualquer documento público, é uma realidade construída, possuidora de sua própria validade interna e não universal.

A teoria em questão considera a notícia como narrativa, o que não implica que essa mesma notícia seja ficção. Na verdade, segundo Schudson (apud TRAQUINA, 2004), a notícia nada mais é do que uma convenção. “Considerar as notícias como narrativas não nega o valor de as considerar como correspondentes da realidade exterior” (BIRD; DARDENNE apud TRAQUINA, 2004, p. 169), pois mesmo se tratando de narrativas, as notícias não deixam de ter como instrumento de trabalho a informação.

Tuchman (apud TRAQUINA, 2004) expõe pensamento semelhante ao acima citado e complementa que conceber a notícia como narrativa, ou até mesmo como história não significa rebaixar o valor da mesma nem acusá-la de ser fictícia. Porém os profissionais do

6 *Absolute truth is a very rare and dangerous commodity in the context of professional journalism.*

jornalismo combatem esse paradigma com fervor, pois a notícia como construção ataca o sentido de legitimidade jornalística proposto pela Teoria do Espelho.

Itzhak Roeh resume o sentimento dos jornalistas diante deste paradigma, escrevendo que “o fenômeno mais impressionante no jornalismo ocidental [...] é a fé metafísica obstinada e conservadora de que a linguagem é transparente” (ROEH apud TRAQUINA, 2004, p. 170). O autor ainda afirma que as notícias figuram, em essência, o ato de contar histórias, mesmo que os profissionais do ramo não admitam este preceito. “ Perguntem a um jornalista e ele dir-vos-á resolutamente: esta profissão não é contar histórias” (ROEH apud TRAQUINA, 2004, p. 170).

Pena (2004) é um dos entusiastas da Teoria Construtivista. Apesar de não apresentar de maneira explícita este paradigma em seus textos, o autor deixa claro tal posicionamento em seus estudos. Ele acredita que a operação jornalística atual, ainda acobertada pela Teoria do Espelho, supõe um instrumento obsoleto com compromissos epistemológicos errados. Esse jornalismo ultrapassado, acredita o autor, começa já nas colações de grau das faculdades de Comunicação Social, nas quais os formandos juram “exercer a profissão com respeito à verdade e ao homem, desenvolvendo no jornalismo a atitude crítica de responsabilidade para com meu país, com o mundo e com os homens” (PENA, 2004, p. 49).

Sendo as notícias consideradas uma construção narrativa, uma história, a teoria aqui apresentada compreende que é necessário um “saber de narração” (TRAQUINA, 2004, 174) para redigi-las. Saber esse que pode ser adquirido a partir da aprendizagem de técnicas jornalísticas ou de discurso. Manoff (apud TRAQUINA, 2004) expõe que a escolha do que é veiculado pelo jornalista não é inteiramente livre por ser orientada pelo que esse jornalista pensa ser a realidade.

Martínez (apud LIMA, 2009) afirma que elaborar um fato é construí-lo. Muniz Sodré (2009) vale-se deste mesmo raciocínio e diz que qualquer reportagem é invenção da realidade. Segundo ele, o jornalismo relata um acontecimento construído de uma maneira artificial de modo a facilitar a compreensão do leitor.

O paradigma construtivista exemplifica que a pirâmide invertida, assim como a resposta às perguntas propostas pelo *lead* e a seleção e edição do texto explicitam o fato de que a notícia, ao tratar de um acontecimento, constrói-o, e dessa mesma forma, constrói a própria realidade.

A mídia reconstrói o acontecimento na operação jornalística, mas junto com ela, vende a crença de que a montagem não interfere na construção da realidade (PENA, 2004, p. 49).

Não existe uma realidade acabada ou definitiva, que apresente a verdade absoluta. O jornalista então, constrói o cotidiano dos leitores ao inserir novos dados e novas interpretações de mundo em seus textos, alterando, como formadores de opinião, a cognição humana a respeito de tudo que os cerca. Pena (2006) exemplifica:

Até mesmo quando você presencia um acontecimento e o conta para alguém, sua narrativa não é a realidade absoluta, mas apenas uma reconstrução possível [...] O fato foi filtrado por seus sentidos e reportados por intermédio da linguagem. Só essas duas características já seriam suficientes para demonstrar a impossibilidade de narrar a realidade imediata, sem alterações (PENA, 2006, p. 115).

Em suma, a Teoria Construtivista recusa encarar as notícias como um espelho do real e as ocorrências noticiosas como sendo as partes mais importantes de uma realidade objetiva. Os praticantes do jornalismo literário, assim como os autores de biografias, devem valer-se de tal paradigma na elaboração de seus textos. Damasceno (apud PENA, 2004) acredita que escrever biografias requer uma consciência do processo de reinterpretação do passado como forma de construção narrativa, sujeita à inusitados desdobramentos.

3.3 *Gatekeeper*

O *gatekeeper* consiste na figura da pessoa que detém o poder de decidir o que será e o que não será explorado como notícia pelo veículo de comunicação no qual ele trabalha. Nesta teoria, o processo de produção das informações é concebido por uma série de escolhas, nas quais o fluxo de notícias deve passar por “portões” (*gates*) cujos “guardiões” são os jornalistas.

Ou seja, diante de um grande número de acontecimentos, só viram notícia aqueles que passam por uma cancela ou portão (*gate*, em inglês). E quem decide isso é uma espécie de porteiro ou selecionador (o *gatekeeper*), que é o próprio jornalista. Ele é o responsável pela progressão da notícia ou por sua “morte”, caso opte por não deixá-la prosseguir, o que significa evitar a publicação (PENA, 2005, p. 133).

Na obra biográfica *Zélia, uma paixão*, que será tratada mais adiante neste estudo, o autor Fernando Sabino atuou como uma espécie de *gatekeeper*, selecionando, de acordo com critérios estipulados por ele, os acontecimentos vividos por sua biografada que deveriam ser

mencionados no livro. Pode-se comparar a obra, nesta situação, a um grande jornal, o qual deveria veicular um número específico de notícias em um espaço limitado. Diante de um quadro de opções amplamente maior do que o que o jornal comporta, o *gatekeeper*, representado por Sabino, teve de fazer-se presente e selecionar apenas algumas informações a serem veiculadas.

Um dos primeiros teóricos do *gatekeeper* foi David Manning White (apud TRAQUINA, 2004), o qual conduziu um estudo sobre as atividades de um jornalista de meia-idade (apelidado por ele de *Mr. Gates*) em uma redação norte-americana. Ao final de uma semana de observações sobre os motivos que levaram o *Mr. Gates* a rejeitar algumas notícias, White concluiu que o processo de seleção do *gatekeeper* se deu de forma subjetiva e arbitrária, pois dependeu de juízos de valor baseados nas experiências pessoais do jornalista que exerceu tal função.

[...] a comunicação de “notícias” é extremamente subjetiva e depende de juízos de valor baseados na experiência, atitudes e expectativas do “*gatekeeper*”. Neste caso particular, os 56 enunciados apresentados podem ser divididos em duas categorias principais: 1) rejeição do incidente devido à sua pouca importância, e 2) seleção a partir de muitos relatos do mesmo acontecimento. [...] É interessante observar que quanto mais tarde no dia chegaram as notícias, maior era a proporção da anotação “sem espaço” ou “serviria” (WHITE apud TRAQUINA, 2004, p. 150, 151).

Os estudos que sucederam a teoria de White apontaram, porém, que as decisões do *gatekeeper* são muito mais influenciadas por critérios profissionais ligados às rotinas de produção da notícia e à eficiência e velocidade do que por uma avaliação individual de noticiabilidade. Essa compreensão errônea do processo de escolha de pautas em uma empresa jornalística se deve ao fato de a teoria do *gatekeeper* analisar as notícias apenas a partir de quem a produz (o jornalista), ignorando quaisquer fatores macro e microsociológicos da organização jornalística, individualizando uma função que, na verdade, depende de burocracias organizacionais. (TRAQUINA, 2004).

Hirsch (apud TRAQUINA, 2004) reanalisou, no ano de 1977, os dados colhidos por White em seu estudo com *Mr. Gates* e concluiu que o jornalista em questão exerceu sua liberdade de maneira limitada, de modo que a grande maioria das razões apresentadas pelo mesmo refletiu obediência às normas profissionais definidas, e não a razões subjetivas.

Gieber (apud TRAQUINA, 2004), em um estudo realizado com dezesseis *gatekeepers* também refutou as conclusões de White. O estudioso inferiu que a seleção das notícias deu-se tendo em vista, predominantemente, fatores burocráticos e não avaliações pessoais, as quais raramente entravam no processo. Em artigo posterior, Gieber (apud TRAQUINA, 2004) ainda

explana que as notícias só podem ser compreendidas levando-se em conta as “forças sociais” que influenciam sua produção.

Apesar de tal teoria ter sido refutada por alguns teóricos, os quais, como já mencionado, consideram a “vida e morte” de uma notícia um processo muito mais complexo do que o de simples escolha, é possível afirmar que em *Zélia, uma paixão*, a definição de White cabe perfeitamente. Por não se tratar de uma redação jornalística propriamente dita, a qual possui uma linha editorial, interesses específicos e contas a prestar aos patrocinadores, Fernando Sabino seleciona, entre tudo que viu, ouviu e recebeu de *Zélia*, apenas aquilo que o mesmo julgou interessante ou pertinente o bastante para fazer parte do enredo do livro.

3.4 Teoria Estruturalista e os Definidores Primários

Espremido pelo *deadline* das redações, que muitas vezes não disponibiliza ao profissional o tempo necessário para uma investigação abrangente e minuciosa, e pressionado pelas exigências de imparcialidade e objetividade, ou até mesmo por pura comodidade, o jornalista, na fase de apuração dos fatos, prefere não arriscar ouvir e reproduzir a fala e a opinião de um “desconhecido”. As chamadas fontes oficiais, ou definidores primários⁷ entram como alternativa, neste contexto, sendo as únicas consultadas para a confecção de uma notícia ou reportagem. Ao longo deste trabalho, poder-se-á averiguar este mesmo artifício aplicado na construção biográfica *Zélia, uma paixão*, aqui analisada. Por ora, será tratado apenas o que condiz às teorias e definições que circundam as teorias do jornalismo. Felipe Pena (2006) assim começa a discussão:

Aqueles sujeitos que ocupam algum cargo público ou função específica e sempre aparecem na imprensa. São as fontes oficiais: governadores, ministros, advogados, psicólogos, etc. Como não há tempo no Jornalismo diário, os repórteres sempre procuram os personagens que já estão legitimados neste círculo vicioso (PENA, 2006, p. 15).

As fontes oficiais são vistas pela Teoria dos Definidores Primários (PENA, 2006) e pela Teoria Estruturalista (TRAQUINA, 2004) como as figuras que possuem o poder de manipular as notícias, por se encontrarem em um lugar privilegiado na construção das mesmas. A relação entre os definidores primários e os profissionais do campo jornalístico é encarada por

7 Primary definers (HALL apud TRAQUINA, 2004).

tais teorias como unidirecional, na qual as fontes oficiais comandam a ação, não havendo espaço de manobra para serem desafiados pelos jornalistas.

“O resultado desta preferência estruturada dada pelos *media* [jornalistas] às opiniões dos poderosos é que estes ‘porta-vozes’ se transformam no que se apelida de ‘definidores primários’” (TRAQUINA, 2004, p. 178, *grifo nosso*). Pena (2005) aponta que as fontes oficiais manipulam e agendam os meios de comunicação, visto que as mesmas podem divulgar determinadas informações para amenizar o impacto de outras, que desejam ocultar.

Dessa forma, a possível distorção das matérias jornalísticas seria fruto, não de conspirações envolvendo os profissionais da comunicação, e sim da subordinação dos jornalistas (apesar de não estarem a seu serviço) às opiniões das fontes oficiais, de forma que o relato desse tipo de fonte define o rumo que qualquer notícia tomará. “As fontes oficiais são sempre as mais tendenciosas. Têm interesses a preservar, informações a esconder e beneficiam-se da própria lógica do poder” (PENA, 2005, p. 62).

Hall expõe: “Então esta interpretação [*das informações apresentadas pelas fontes oficiais*] ‘comanda a ação’ em todo tratamento subsequente e impõe os termos de referência que nortearão todas as futuras coberturas ou debates” (HALL apud TRAQUINA, 2004, p. 178, *grifo nosso*). Pena (2006) complementa este raciocínio:

Eles [*os definidores primários*] norteiam o trabalho da imprensa em casos específicos, pois são os primeiros a serem procurados para entrevistas, por darem uma certa ‘legitimidade’ ao depoimento, segundo a lógica dos jornalistas (PENA, 2005, p. 154, *grifo nosso*).

Da mesma forma que os definidores primários podem distorcer informações, visando o próprio interesse, ou o interesse das instituições para as quais trabalham, uma grande diversidade de fontes também pode vir a atrapalhar o trabalho jornalístico de apuração do fato, de modo que o resultado final dos mais diversos relatos venha a se tornar pouco confiável.

O historiador Jean Lacourte (apud PENA, 2005, p. 60) explana que ao multiplicar a quantidade de fontes, multiplicam-se também os riscos, pois não há grupo, personagem ou instituição que não tenha segredos a preservar ou ocultar. Assim, o jornalista deve ser claro, expondo à fonte que irá entrevistar, seu real objetivo diante do relato coletado, pois o resultado de uma conversa com a fonte, acredita Pena (2005), depende essencialmente do que ela imagina sobre o jornalista e sobre as intenções do mesmo.

Além das fontes oficiais, Felipe Pena (2005) ainda apresenta outros tipos classificatórios de fonte. A pessoa que fala por alguma instituição sem ter sido por ela autorizada é chamada de fonte oficiosa. Em outros casos, quando a fonte não possui vínculo direto com o assunto em questão, ela é chamada de fonte independente.

Outra categoria de fonte é a testemunhal. Essa tem relação direta com o fato, tendo presenciado o acontecimento. Por sua estreita relação com a informação, ela pode ser inserida, também, na categoria fonte primária. A fonte secundária é, portanto, aquela que não possui vínculo com o acontecimento, sendo consultada para contextualizar a informação, legitimar afirmações do jornalista ou mesmo complementar o fato principal.

Tudo que é relatado por uma fonte, seja ela qual for, não deve ser encarado como uma representação exata da realidade. Segundo Pena (2005), o que é relatado pelas fontes é apenas a perspectiva de um fato, jamais a sua fiel representação, pois “é preciso lembrar que seu relato sempre estará mediado pela emoção, pelos preconceitos, pela memória e pela própria linguagem” (PENA, 2005, p. 64). Nilson Lage (apud PENA, 2005) complementa que entre o fato concreto e a versão divulgada, há todo um processo de percepção e interpretação. Cada indivíduo da cadeia informativa compreende a realidade conforme seu próprio contexto social e enfoque de memória.

Estas questões relativas aos definidores primários e demais tipos de fontes serão mais amplamente exploradas no capítulo seguinte, o qual analisará especificamente a obra biográfica *Zélia, uma paixão*, aos olhos dos preceitos acima apresentados.

4 BIOGRAFIAS

Whereas fiction is a continual discovery of what one wants to say, what one feels, what one means, and is, in that sense, a performance art, biography requires different skills - research and organization.

Edmund White

Acredito que os leitores sempre encontrarão tempo para narrativas que identificam seus destinos com o destino de outras pessoas, como quando dizem “putz, isso pode acontecer comigo”.

Sergio Vilas Boas

A grande variedade de modelos biográficos existentes distinguem-se quanto ao tema e quanto ao modo de narrar uma história de vida, o que permite classificá-los em diferentes grupos. Por fundir especificidades da linguagem de campos de estudo diversos, não se pode estabelecer uma classificação fixa em se tratando de biografias. Cada obra biográfica é singular em sua construção, e sua classificação depende, portanto, de análise das características individuais, presentes em cada narrativa. As biografias mais estudadas e analisadas são as usualmente escritas por historiadores. Elas são desenvolvidas no âmbito da pesquisa acadêmica e visam produzir obras de caráter documental a partir da história de vida de uma pessoa, seja ela pública ou desconhecida.

Contudo, os jornalistas são, atualmente, os grandes responsáveis pela confecção de uma gama considerável de obras biográficas. “A maioria esmagadora [*de biografias*] é assinada por jornalistas” (FILIZOLA apud PENA, 2006, *grifo nosso*). Esses jornalistas-biógrafos, de acordo com a análise de suas obras feitas por estudiosos das comunicações, tendem a romper com o padrão clássico de construção biográfica produzida por historiadores. Essas novas biografias seguem um padrão de escrita diferenciado e utilizam-se de técnicas, tanto jornalísticas, quanto literárias, para apurar fatos e construir textos mais claros, leves e

atraentes. “A biografia é uma mistura de Jornalismo, Literatura e História [...] é a parte do Jornalismo Literário que trata da narrativa sobre um determinado personagem” (PENA, 2006, p. 70).

Algumas biografias escritas por jornalistas, como cita Pena (2006), passaram a ser classificadas como pertencentes ao gênero jornalismo literário, e não somente à literatura, ou à história, como de praxe. Os motivos pelos quais deu-se a necessidade de estabelecer essa nova classificação quanto às biografias explica-se no fato de que os recursos técnicos utilizados para a confecção dessas obras provêm da prática jornalística cotidiana, pois por serem os biógrafos, comunicadores sociais formados, e muitas vezes atuantes do jornalismo tradicional, suas obras passam a ser concebidas a partir da dinâmica de apuração e captação dos fatos comum nas redações.

Portanto, a essência desse novo modo de escrita biográfica é apoiada em técnicas jornalísticas, sendo determinada por características e princípios que regem o jornalismo como um todo. Desse modo, é possível afirmar que a confecção de biografias é uma das inúmeras possibilidades da prática jornalística, dadas as suas condições relacionadas aos elementos operativos jornalísticos de que se utilizam, e ao modo como combinam as regras que determinam as relações entre esses elementos.

As biografias como gênero literário são exploradas por escritores desde a antiguidade e narram a vida dos mais diversos tipos de personagens. Entretanto, nas últimas décadas, as biografias têm sido revalorizadas, despertando um interesse cada vez maior de leitores e escritores. Ao considerá-las pertencentes ao gênero jornalismo literário, Pena (2006) acredita que as biografias são, certamente, subgênero jornalístico mais vendido no mundo. Segundo dados expostos pelo autor (2004), fornecidos pelo *Catálogo Brasileiro de Publicações*, a edição de biografias cresceu 55% nos últimos anos de 1990.

Martín Barbero acredita que a razão por esse aumento do número de biografias escritas e publicadas é uma das consequências de um fenômeno da sociedade contemporânea, denominado por ele de “*boom* de memória” (BARBERO apud PENA, 2004, p. 19). Para confirmar a ocorrência do fato, o autor identifica algumas manifestações que o fizeram chegar a essa conclusão. A crescente expansão dos museus, o tombamento de patrimônios culturais, a moda retrô, comemorações de fatos históricos e um grande interesse pela leitura de biografias e autobiografias figuram este panorama.

Baudrillard demonstra opinião semelhante a de Barbero ao mencionar que existe, nos dias atuais, uma obsessão por reviver o passado, na tentativa de encontrar alguma estabilidade diante do caos espacial e temporal do mundo. “É a memorização fanática, uma fascinação pelas comemorações, a listagem de lugares da memória, a exaltação da herança” (BAUDRILLARD apud PENA, 2006, p. 77). De acordo com o autor, a impossibilidade de prever o futuro condena as pessoas a viverem em uma realidade voltada para o passado, que figura-se na memória, estável e coerente. Pena conclui: “O futuro é improvável demais e o presente complexo demais para nos darem acolhida. Exilado de si mesmo, o homem busca asilo no passado. Um asilo nos *revivals*, nas retrospectivas, na nostalgia” (PENA, 2004, p. 24).

As biografias baseiam-se em histórias de vida e procuram evidenciar o lado humano de qualquer personalidade pública ou até mesmo de pessoas anônimas, que por algum motivo, tornam-se interessantes ao participarem de processos de grande importância social, se distinguindo dos demais, de modo a oferecer ao biógrafo uma história diferenciada, que possa ser explorada como narrativa. Nos dias atuais, o interesse da sociedade por histórias de vida é patente, e pode ser confirmado na citação que se segue.

O julgamento do ex-astro do futebol americano O. J. Simpson, a vida e a morte da princesa Diana, a interminável novela fornecida pelas peripécias de Elizabeth Taylor ou pela apresentadora de televisão Oprah Winfrey, o assassinato da dona-de-casa de Long Island Mary Jo Buttafuoco pela jovem amante do marido, a bomba colocada pelo dissidente de direita numa repartição federal em Oklahoma City, as constantes alegações de aventuras extraconjugais do presidente Bill Clinton, para lembrar apenas um punhado, entre literalmente milhares de outros episódios gerados pela vida, são esses os novos sucessos de bilheteria que ocupam as mídias tradicionais e dominam as conversas nacionais por semana, às vezes meses ou até anos a fio, ao passo que o entretenimento comum desaparece rapidamente da cena (GABLER, apud PENA, 2004, p. 33).

Além das biografias, existem outros subgêneros jornalísticos que enfatizam pessoas em detrimento de fatos e acontecimentos outros. Dentre eles, Vilas Boas (2003) compara as obras biográficas em livro aos perfis jornalísticos⁸, modalidade de escrita comum das publicações calcadas no jornalismo literário. Os perfis são, em sua grande maioria, veiculados em jornais e revistas, porém podem ser encontrados, em menor escala, em forma de livro. Esse modo de construção biográfica é mais presente nos meios de comunicação de massa do que outras vertentes exploradas pela prática jornalística literária.

⁸ Alguns autores preferem denominá-los *short-term biography*, outros, de reportagem narrativo-descritiva de pessoa (VILAS BOAS, 2003).

Os perfis são, em essência, reportagens especiais que retratam uma pessoa, dando ênfase no tempo presente e em alguns fatos marcantes da vida do personagem. Uma maior preocupação com o presente e com fatos esparsos da vida narrada é a maior das características que diferenciam os perfis jornalísticos das biografias propriamente ditas, que são encontradas prioritariamente em livros, têm durabilidade e extensão maiores, e os autores “têm de enfrentar os pormenores da vida do biografado” (VILAS BOAS, 2003, p. 13). Barnett (apud VILAS BOAS, 2003) complementa este pensamento afirmando que o autor de biografias lida com pessoas as quais tem-se evidências praticamente completas. Já os autores de perfis preocupam-se, basicamente, com a transitoriedade e com atos e palavras do personagem retratado.

Assim como nas obras biográficas, a pessoa, protagonista da história a ser narrada, é o que mais importa nessa modalidade de construção textual, não sendo necessário qualquer acontecimento atual (conhecido como gancho) para justificar jornalisticamente a publicação do perfil. “Esses ganchos, diga-se, são uma maldição. Erguem e derrubam castelos. Escravizam as redações” (VILAS BOAS, 2003, p. 11).

Os perfis têm como um de seus objetivos principais, gerar empatia com o leitor, fazendo com que ele se preocupe com a experiência do outro, compartilhando alegrias e tristezas. O jornalista que escreve perfis deve procurar transformar o protagonista da matéria em um modelo de compreensão do mundo, pois “A experiência humana é nossa principal referência” (VILAS BOAS, 2003, p. 18). O autor ainda explana que essas construções textuais tornam-se mais interessantes quando provocam em seus leitores, reflexões comuns à existência dos seres humanos.

Lima (2009) comenta sobre uma vertente específica do jornalismo literário, que surgiu na década de 1990, nos Estados Unidos, e é denominado por ele de jornalismo da intimidade. Este, assemelha-se muito aos perfis jornalísticos, na medida em que foca suas narrativas na “vida cotidiana de pessoas comuns” (LIMA, 2009, p. 404).

Essa prática narrativa foi muito explorada e angariou adeptos principalmente após os ataques terroristas ao *World Trade Center*, em setembro de 2001. Abalados com a tragédia e sua repercussão, assim como com a coragem e dedicação com as quais as equipes de resgate atuaram durante a operação de salvamento e busca, redações norte-americanas apostaram em veicular matérias que retratassem a vida, o cotidiano e as dificuldades vividas por esses bombeiros, paramédicos e enfermeiros. Os textos foram muito bem recebidos pelos leitores

dos periódicos, os quais passaram a veicular mais matérias focadas na intimidade de pessoas comuns (LIMA, 2009).

Assim como ocorre no processo de feitura dos perfis, para confeccionar matérias de jornalismo da intimidade, não é necessário qualquer tipo de acontecimento que sirva de gancho para utilização da vida do personagem na narrativa. “Basta a curiosidade pessoal do autor em procurar saber como vivem as pessoas de carne e osso no dia a dia, como tocam suas vidas, como enfrentam seus pequenos e grandes dramas, como celebram suas alegrias” (LIMA, 2009, p. 404). O autor ainda complementa, citando Harrington:

O objetivo do jornalismo da intimidade é simples: entender o mundo dos outros de dentro para fora, entender e retratar as pessoas como elas se vêem. Não do jeito que elas dizem que se vêem, mas do jeito que elas realmente se vêem. Do jeito que, uma vez me disse um personagem, você se entende “quando faz suas orações num quarto solitário” (HARRINGTON apud LIMA, 2009).

São muitas as classificações que podem ser dadas às biografias e às histórias de vida retratadas por jornalistas e profissionais das comunicações. Lima (2009), por exemplo, acredita que as biografias que utilizam-se de preceitos jornalísticos em sua estrutura devam ser denominadas “livro-reportagem biografia” para serem consideradas pertencentes ao gênero jornalismo literário. Já Vilas Boas (2003) prefere classificar esse novo modo de narrar histórias de vida como perfis aprofundados.

Expostas as especificidades dos principais tipos de textos jornalísticos que visam narrar histórias de vida, este trabalho denominará seu objeto de estudo, o livro *Zélia, uma paixão*, de Fernando Sabino, uma obra biográfica propriamente dita, visto sua extensão (267 páginas), a forma de veiculação (livro) e a quantidade de acontecimentos relatados, que perpassam a infância da personagem, assim como por todos os demais estágios de sua vida, até o momento presente da confecção da obra, tratando dos mais diversos assuntos concernentes à vida da biografada.

4.1 *Zélia, uma paixão*: autor e obra

Zélia Maria Cardoso de Mello é a personagem principal da obra biográfica *Zélia, uma paixão*, escrita por Fernando Sabino, no ano de 1991. A protagonista da história narrada pela obra foi a única mulher a ocupar o cargo de ministra da Economia no Brasil, empossada em

15 de março de 1990 pelo então presidente da República, Fernando Collor de Mello. Devido a inúmeros escândalos envolvendo Collor, o qual foi acusado de corrupção após ser beneficiado e ter pago diversas despesas pessoais com dinheiro recolhido ilegalmente por meio do que ficou conhecido como Esquema PC Farias, o então presidente renunciou ao seu mandato a fim de evitar um impeachment. Todavia, o pedido de impeachment formulado pela Procuradoria Geral da República não foi arquivado com sua renúncia, fazendo com que Collor tivesse seus direitos políticos cassados por oito anos, por determinação do Senado Federal.

Em meio a manifestações nacionais contra o mandato presidencial e contra as medidas econômicas tomadas por esse governo, que não conseguiram acabar com a inflação e com a crise monetária vivida pelo país à época, e sendo acusada de participação no Esquema PC Farias, Zélia Cardoso - que já não era bem quista pela população brasileira por conduzir um plano de estabilização econômica conhecido como Confisco da Caderneta de Poupança⁹, que não deu resultados positivos - optou por deixar o ministério em 10 de maio de 1991, após 14 meses no poder.

Conhecida por ter sido o braço direito de Fernando Collor durante sua gestão, e tendo sido comparada a Margareth Thatcher - a dama de ferro do ex-Império Britânico - a ex-ministra da Economia foi a mentora intelectual do Plano Collor¹⁰, sendo apontada pela revista *IstoÉ Dinheiro*¹¹ como a mulher que mais acumulou poder em toda a história republicana.

Em artigo publicado no periódico *Estado do Paraná*, em 27 de outubro de 1991, Aramis Millarch cita que a então ex-ministra era, à época, a mulher mais criticada do Brasil, assim como sua recém lançada biografia, escrita por seu amigo, literato e jornalista, Fernando Sabino. “Nem quando foi anunciado o Plano Collor II – com o sequestro das poupanças – Zélia Cardoso de Mello esteve em tanta evidência” (*Estado do Paraná*, 1991). Segundo dados presentes nesse mesmo artigo, as três primeiras edições da obra, que somavam 30 mil exemplares, se esgotaram em questão de horas após sua publicação, e há duas semanas do acontecido, não se falava em outra coisa a não ser no tal livro.

⁹ *Bloqueio do saldo de pessoas físicas e jurídicas armazenados nas cadernetas de poupança adotado pelo Governo Collor em 1990 a pretexto de conter a crescente inflação.*

¹⁰ *Conjunto de reformas econômicas e planos para a estabilização da inflação, que combinava liberação fiscal e financeira, abertura às importações, modernização industrial e tecnológica, redução da dívida do setor público e privatização.*

¹¹ *Edição n° 475.*

Tirando proveito de sua formação, tanto literária, quanto jornalística, Sabino realizou uma tarefa sonhada por muitos profissionais da comunicação: escrever uma história verídica sobre personagens reais, e diga-se de passagem, de grande poder no país, no momento em que os mesmos estavam em total evidência. Produzida em 45 dias, a obra em questão, apesar de floreios literários e até mesmo alguma ficção, devidamente assinalada pelo autor, pode ser considerada de caráter jornalístico, visto que a citação de nomes e datas, assim como a hierarquização dos relatos de maneira cronológica, a tradução de jargões técnicos provindos da economia para uma linguagem de maior compreensão, entre outros aspectos, obedecem a estruturas facilmente encontradas na prática jornalística cotidiana.

Em *Zélia, uma paixão*, Fernando Sabino explora passagens da vida da ex-ministra, tratando de acontecimentos de sua infância, adolescência, juventude e fase adulta, de maneira cronológica, enfatizando os amores protagonizados por Zélia durante toda a sua vida até o momento de confecção da obra, principalmente seu envolvimento amoroso com o ex-ministro da Justiça, Bernardo Cabral. A obra também dá grande importância aos feitos da personagem diante do cargo ministerial. Entre uns e outros relatos de Zélia a respeito de sua própria vida, narrados por Sabino em terceira pessoa, o biógrafo comenta, em trechos da obra, dados do governo Collor, alguns dos escândalos protagonizados pelo então presidente e pela chamada “República das Alagoas”, entre outros assuntos concernentes ao governo e a conjuntura político-social da época. Esses pormenores encontrados nessa construção textual serão analisados com uma maior propriedade nos demais itens presentes neste capítulo.

Fernando Sabino (1923 - 2004), autor de *Zélia, uma paixão*, possui extensa biografia¹² no que se trata de produções intelectuais, tendo atuado como escritor, tanto de matérias jornalísticas, quanto de criações ficcionais, desde os tempos de garoto. Ainda criança, o autor ajudou a fundar um jornal que circulou no colégio em que estudava. Alguns anos depois, Sabino colaborou com revistas de Belo Horizonte, escrevendo artigos, crônicas e contos regularmente, para serem veiculados nessas mídias. Aos dezessete anos, o autor já colaborava com outras publicações periódicas. À época, ele atuou como articulista no jornal *Mensagem* e no *O Diário*.

Já adulto, Sabino ingressou oficialmente na carreira jornalística, atuando como repórter e redator da *Folha de Minas*. Nesse mesmo período o autor ainda colaborou com o jornal literário *Dom Casmurro* e as revistas *Vamos Ler* e *Anuário Brasileiro da Literatura*. Mesmo

¹² Fonte: http://www.releituras.com/fsabino_bio.asp

trabalhando no ministério da Agricultura neste período de sua vida, Sabino escrevia para o *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro e publicava artigos na revista *Clima*, de São Paulo.

Anos depois, o autor se mudou para a cidade de Nova York, onde passou a trabalhar no consulado brasileiro. Enquanto residiu na cidade norte-americana, Sabino continuou a colaborar com matérias para jornais brasileiros, dentre eles, *Diário de Notícias*, *Diário Carioca* e *O jornal*, todos do Rio de Janeiro. Nos Estados Unidos, Sabino teve a oportunidade de entrevistar grandes personalidades, elaborando reportagens que seriam publicadas posteriormente no Brasil. Dentre seus entrevistados, pode-se citar Salvador Dalí, Lazar Segal, Alfred Hitchcock e Broderick Crawford.

Já de volta ao Brasil, em 1949, Sabino continuou a contribuir com diversos jornais e revistas, atuando como cronista e articulista, em sua maioria. Em 1954, o autor cobriu as eleições presidenciais brasileiras, as quais traziam Juscelino Kubitschek e Juarez Távora como os dois favoritos ao cargo. Sabino passa a acompanhar, durante todo o período eleitoral, a campanha de Távora, viajando com seu vice por mais de 150 cidades do país.

Em 1957 o autor foi exonerado do cargo que exercia oficialmente, e passou a viver somente de suas produções intelectuais como ficcionista e jornalista. Em 1964, ampliando seus horizontes, Sabino atuou como produtor de roteiros de filmes documentários para empresas particulares. No ano de 1960, ao viajar para Cuba como correspondente do *Jornal do Brasil*, ele descreveu, em reportagens, a Revolução Cubana. Essas reportagens foram compiladas anos depois, e lançadas como livro-reportagem pela editora fundada por ele.

Em 1964 foi contratado pelo governo de João Goulart para atuar na embaixada brasileira em Londres. Do país, Sabino continuou a colaborar com publicações no *Jornal do Brasil*, e nas revistas *Manchete* e *Claudia*. Em 1966, o autor exerceu a função de repórter esportivo na cobertura da Copa do Mundo, também para o *Jornal do Brasil*. Mais tarde, ainda trabalhando para o jornal em questão, Sabino viajou para Lisboa, Roma, Paris, Berlim, Londres e Nova York, atuando como enviado especial do periódico, realizando uma série de reportagens especiais sobre a evolução das grandes cidades no mundo ocidental.

Em 1971, Sabino fez outra viagem à Europa, seguindo para a Alemanha a convite do próprio presidente do país, para realizar reportagens. Ao voltar ao Brasil, Sabino dedicou-se a produzir mais filmes documentários, além de ter colaborado com reportagens e matérias para a revista de jornalismo literário *Realidade*.

Em 1974 o autor viajou a Buenos Aires para colaborar, mais uma vez, com o *Jornal do Brasil*. No ano seguinte o autor lançou dois livros, *Gente I* e *Gente II*, com entrevistas feitas por ele com personalidades das letras, artes, música e esportes. Em 1976, após 16 anos de colaboração, o autor deixou o *Jornal do Brasil*, passando a atuar em periódicos apenas como cronista. Somente em 1985, Sabino voltou a exercer a profissão de jornalista, ao escrever um artigo intitulado *The Gold Cities of Minas Gerais* para o jornal norte-americano *The New York Times*.

Em 1989, Sabino lançou o livro-reportagem *De cabeça para baixo*, com reportagens calcadas no jornalismo literário, que descreviam suas viagens pelo mundo, de 1959 à 1986. Em 1991, o autor lançou *Zélia, uma paixão*, o livro analisado neste trabalho. Uma biografia autorizada sobre a ex-ministra da Economia do governo Collor.

Após a publicação da biografia, Sabino pouco colaborou, seja como escritor ou como jornalista, para periódicos e editoras brasileiras e estrangeiras, isolando-se após a péssima repercussão e crítica da obra biográfica em questão. Em 11 de outubro de 2004, Fernando Sabino faleceu na cidade do Rio de Janeiro. A seu pedido, foi escrito em sua lápide os seguintes dizeres: “Aqui jaz Fernando Sabino, que nasceu homem e morreu menino”.

É importante ressaltar que durante todos os anos de trabalho, Sabino, além de colaborar com revistas e jornais da época, também publicou inúmeras obras literárias, as quais não foram aqui citadas. Ao todo, são 49 narrativas lançadas em livro, e milhares de crônicas e contos veiculadas nos mais diversos meios de comunicação brasileiros.

4.1.1 A cronologia e a ilusão de realidade

Em seu formato mais tradicional e difundido, as biografias ordenam os acontecimentos de uma vida de maneira cronológica na intenção de apresentar ao leitor uma história estável e lógica, com princípio, meio e fim. “Ao organizar a vida como uma história linear, o biógrafo fornece uma razão de ser ao seu objeto e tranquiliza o leitor, que se identifica no passeio pela ‘estrada percorrida’” (PENA, 2006, p. 73). Segundo Peter Burke (apud PENA, 2004), a apresentação de uma história ou evento de maneira sequencial e cronológica utiliza-se de mecanismos presentes na literatura e no cinema, como por exemplo, a montagem.

Lima (2009) corrobora com tais pensamentos ao afirmar que, tradicionalmente, a maneira de conduzir a construção de biografias se dá cronologicamente no tempo e linearmente no espaço, com princípio, meio e fim assim ordenados. Damasceno também percebe este movimento ao mencionar que “a estrutura biográfica privilegia, em geral, a estrutura sequencial de acontecimentos, compilados na ordem cronológica e/ou de importância, a partir da seleção de uma infinidade de dados disponíveis” (DAMASCENO apud PENA, 2004, p. 50).

Segundo explana Pierre Bourdieu (1998) em *A Ilusão Biográfica*, a vida, definida pelo senso comum, é uma sucessão longitudinal de acontecimentos, um deslocamento linear, unidirecional, com começo, etapas e um fim da história. A vida constitui um conjunto coerente e orientado e é organizada como uma história transcorrida segundo uma ordem cronológica. O autor acredita, ao contrário do que dita o senso comum, imposto arbitrariamente pelas instituições, que a vida não deve ser interpretada como um todo organizado e isolado, pois o real é descontínuo, formado de elementos justapostos e sem razão, que surgem de modo imprevisto e aleatório.

O pensamento exposto por Bourdieu (1998) vai ao encontro da Teoria Geral dos Sistemas, apresentada por Lima (2009). Ela afirma que a realidade é formada por um complexo emaranhado de outras realidades que coexistem de forma simultânea e mantém relações entre si. Considerar a vida como uma sequência de acontecimentos com significado e direção é então, conformar-se com uma ilusão retórica.

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação de um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. [...] Não podemos compreender uma trajetória sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado (BOURDIEU, 1998, p. 189).

Bourdieu (1998) aposta em um sujeito múltiplo, que age de diferentes maneiras segundo as implicações do campo social no qual o mesmo se encontra em cada situação da vida. Porém, apesar da existência de tal multiplicidade, o sociólogo compreende ser difícil relatar uma história de vida considerando a sincronia em detrimento a cronologia. Segundo explana, é improvável compreender uma trajetória sem que se tenha previamente construído mentalmente, estados sucessivos nos quais ela tenha se desenrolado, e logo, o conjunto de relações objetivas que uniram a pessoa aos outros campos e espaços.

Pena (2006) concorda com o autor ao explicar que a identidade de qualquer pessoa está comprometida no momento em que ela se torna incapaz de estabelecer ligações entre os diversos momentos de sua vida e de sua história, pois isso a impede de construir modelos de reconhecimento. Ao admitir a vida em seu caráter descontínuo como difícil de ser compreendida e interpretada, o autor afirma que o principal motivo pelo qual as biografias são escritas em torno de um enredo cronológico - que inicia-se com o nascimento ou a infância do biografado e finaliza-se no momento anterior à escrita da biografia ou no momento da morte do personagem principal -, é a facilidade de compreensão do leitor, da narração e da estruturação dos fatos, que juntos, colaboram para uma maior vendagem das obras.

Associar a vida a um caminho ou estrada facilita a compreensão, facilita a narração, facilita a venda. O sucesso das biografias no mercado editorial está certamente relacionado à opção da maioria dos autores em reconstruir o passado atribuindo significado aos fatos dispersos de uma vida, alocando-os em ordem cronológica (PENA, 2004, p. 20).

Muniz Sodré (2004) corrobora com a opinião de Pena (2004) ao mencionar que ao escrever a história de vida de um personagem, o autor reinterpreta individualmente aspectos do passado do biografado, alocando-os de maneira sequencial, em busca de uma coerência satisfatória à lógica do mercado.

Existem obras, tanto na literatura quanto no jornalismo, que optam por “jogar com as regras estabelecidas sem transgredi-las, tirando o máximo de proveito de suas possibilidades para alcançar a difusão coletiva” (LIMA, 2009, p. 265), ou seja, estas absorvem as ideias e conceitos existentes no senso comum e os apresentam nas construções textuais, com o intuito de disseminar, para um grande número de leitores, um conhecimento ou um acontecimento antes restrito ou pouco difundido.

James Michener elaborou uma “fórmula infalível” (LIMA, 2009, p. 265) de popularizar o conhecimento histórico para a massa de cultura mediana, por meio de livros com uma organização preestabelecida. O autor deve, primeiramente, definir um assunto, pesquisá-lo em abundância, sustentá-lo utilizando-se de documentos, e criar, em torno do assunto abordado, um enredo fictício que evolui no tempo de maneira cronológica, de modo a situar mais facilmente o leitor ao contexto do tema, concedendo à narrativa, um sentido e um significado. A abordagem deve começar pelo fato primordial e ir se desdobrando até passar pelo presente e vislumbrar um futuro.

Sabino, em *Zélia, uma paixão*, parece seguir este modelo acima descrito para organizar a história de vida da personagem principal. Com a clara intenção de atingir as massas com essa

obra, numa tentativa de mostrar à população uma nova faceta de Zélia, diferente daquela existente no imaginário coletivo e já tão criticada pelo povo e pela grande mídia, Sabino dispõe de um texto simples, de fácil compreensão, reduzindo a complexidade de temas pesados, como a economia, sem qualquer ousadia, salvo o trato literário.

Enquadrando a obra à “fórmula infalível” proposta por Michener (apud LIMA, 2009), pode-se considerar que o assunto definido pelo autor foi a vida de Zélia, e dentro da mesma, mais especificamente, seus feitos enquanto ministra da Economia e sua vida amorosa, evidenciando o romance proibido com o ex-ministro da Justiça, Bernardo Cabral. Após a definição do tema, Sabino pesquisou extensivamente o mesmo, valendo-se de longas conversas com a ex-ministra e com alguns amigos, da leitura de seus diários, de algumas cartas de amor não enviadas e de notícias de periódicos que diziam respeito à vida e ao trabalho de Zélia. Buscando legitimar o que é exposto por ele no livro, Sabino insere na obra, trechos dos documentos acima citados.

Apesar de Zélia Maria Cardoso de Mello ser uma pessoa real, e não fictícia, Sabino acrescentou à história da ex-ministra alguma ficção, fato que não é negado pelo autor, pelo contrário, é explicitado por ele em vários trechos da obra. Ao relatar como Zélia e ele chegaram a um acordo sobre a feitura do livro, por exemplo, o autor escreve: “um livro inspirado em sua vida, na terceira pessoa, com dados da realidade complementados pela imaginação, e com tratamento literário, como se ela fosse um pouco personagem de um livro de ficção” (SABINO, 1991, p. 252).

Para finalizar o enquadramento da obra no modelo proposto por Michener (apud LIMA, 2009), é clara a opção autoral de Sabino em retratar a vida de Zélia em uma continuidade cronológica, começando por tratar de fatos ocorridos na sua infância e terminando contando os últimos momentos que passou com a biografada até o encerramento da escrita do livro.

Lima (2009) explica que apesar de mal vista pela comunidade literária mais vanguardista, deve-se reconhecer a eficácia dessa estruturação textual como popularizadora do enredo, que por ser construída ludicamente, combinando ficção e fatos reais em uma narrativa cronológica, é facilmente compreendida e apreendida pelos leitores. A explanação de Lima (2009) é confirmada pela exposição de Millarch, em artigo produzido para o *Estado do Paraná*. O articulista conta que as primeiras três edições do livro, que somavam 30 mil exemplares, se esgotaram poucas horas após o lançamento da obra, e que mesmo dispondo do

mais moderno equipamento gráfico do Brasil à época, a editora responsável pela impressão do livro não conseguiu atender a demanda da população.

Diante do senso comum, portanto, os biógrafos, em sua maioria, tornam-se cúmplices desse modo de contar uma história de vida, aceitando o chamado postulado do sentido da existência narrada, desconsiderando a vida em sua plenitude descontínua e apresentando ao leitor uma reconstrução artificial, pois o discurso da obra preocupa-se em tornar razoável e estabelecer relações inteligíveis de causa e efeito, mesmo que os acontecimentos em si não tenham “se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica”. (BOURDIEU, 1998, p. 184).

Contudo, Lima (2009) pondera que organizar uma história de vida de acordo com o tempo cronológico e o espaço linear é muito mais complexo do que parece ser.

Não se trata apenas de armar uma sequência após outra na dimensão temporal e de distribuí-la, como elos de correntes, no espaço. É também uma questão de plantar ações chave ao longo do texto, de ancorar a narrativa em pilares localizados de tal sorte que não deixem o teto desabar [...] (LIMA, 2009, p. 166).

Independentemente da dificuldade apontada por Lima (2009), o relato biográfico tende a organizar-se em sequências ordenadas segundo uma lógica temporal previsível e linear. O autor de biografias seleciona certos acontecimentos significativos e interessantes da vida do biografado, atuando como *gatekeeper*, e estabelece entre os mesmos, conexões forçadas, de modo a dar-lhes coerência.

Afinal, é muito mais fácil oferecer uma suposta realidade (estável, coerente e totalizadora) do que preocupar-se com a complexa rede de conexões e indeterminações que se manifestam nesse admirável mundo contemporâneo (PENA, 2004, p. 15).

No Brasil, não somente as biografias, como também o próprio jornalismo convencional, segundo Lima (2009), sempre seguiu, e ainda segue, calcado na visão clássica de que as narrativas devem abrigar um rigoroso determinismo e linearidade para explicar os acontecimentos aos leitores.

Essa estrutura, presente então na grande maioria das obras biográficas, pode ser facilmente identificada em *Zélia, uma paixão*. Tratando mais detalhadamente do desdobramento cronológico do enredo da obra em questão, nota-se que Fernando Sabino começa o primeiro parágrafo do primeiro capítulo da seguinte maneira: “As lembranças da infância são amenas” (SABINO, 1991, p. 11). Daí em diante, o autor passa a contar a história

de vida da biografada seguindo o seu crescimento biológico e a sucessão dos dias em um calendário, passando pelos tempos de menina, adolescência, e fase adulta respectivamente.

No terceiro capítulo, a menina, que se tornara adolescente, é retratada já no primeiro parágrafo: “Uma adolescente terrível, reconhece hoje: rebelde, revoltada, deixava os pais enlouquecidos” (SABINO, 1991, p. 25). Sabino passa rapidamente pelos primeiros vinte anos de vida de sua biografada e já no quinto capítulo, que começa na página 40 (num total de 267) Zélia aparece com 22 anos de idade e atraída pela vida política. “Ela agora, aos 22 anos, era comunista de verdade, registrada no Partido, ativista, com codinome e tudo mais” (SABINO, 1991, p. 44).

O sétimo capítulo da obra já figura o ano de 1981 e apresenta Zélia com 28 anos de idade. Foi com essa idade que a biografada se mudou para Londres, onde trabalhou em uma Chancelaria por alguns anos. O décimo capítulo já traz ao conhecimento do leitor o ano de 1986. Já de volta ao Brasil e com 33 anos de idade, Sabino descreve o dia em que Zélia conheceu Fernando Collor, então governador do estado de Alagoas.

Em São Paulo não esqueceu alguém que havia conhecido em Brasília ao final de 1986. Certa manhã estava sozinha em sua sala, absorvida pelo trabalho, quando, ao erguer os olhos, deu com um homem [...]

- Muito prazer. Fernando Collor (SABINO, 1991, p. 76).

No próximo capítulo, Sabino apresenta o ano de 1988, no qual Zélia fez outra viagem à Europa, agora com suas amigas. A partir do capítulo *XII* (em um total de 30), o qual figura dezembro deste mesmo ano e o começo do ano seguinte, o autor já começa a detalhar mais os fatos por ele apresentados na obra. O motivo é claro: trata-se do ano em que Collor candidatou-se à presidência da República. Como um dos dois eixos principais da obra é a atuação da protagonista no ministério da Economia, tudo que acontece após a eleição de Collor, neste mesmo ano, passa a ser de maior importância para o enredo da obra.

Após tratar dos 35 primeiros anos de vida da ex-ministra em menos de 90 páginas, Sabino dedica as outras 178 páginas restantes de *Zélia, uma paixão* a relatar um período que não chega a somar dois anos completos. No epílogo, Sabino não somente fecha o relato da vida de Zélia até o momento presente da escrita do livro, como vislumbra um futuro para sua biografada ao escrever:

O livro termina aqui, mas não o romance de Zélia – confio nisso, com carinho e esperança, desde que os nossos caminhos se cruzaram. E seja qual for esse destino, para ela também prevalecerão as sábias palavras de meu pai que tão bem soube invocar: no fim dará certo, Zélia Maria! E se não der, é porque ainda não chegou ao fim (SABINO, 1991, p. 267).

Segundo Pena, o sucesso das biografias no mercado editorial está relacionado ao fato de a maioria dos autores optar por reconstruir o passado atribuindo relações entre acontecimentos dispersos de uma vida, trabalhando-os em ordem cronológica.

As narrativas biográficas e autobiográficas oferecem um enquadramento retrospectivo e prospectivo ao ordenarem a vida articulando memórias e aspirações dos indivíduos, suas motivações e o significado de suas ações numa conjuntura própria de vida (HERSCHMANN; RONDELLI apud PENA, 2006, p. 74).

Em *Teoria da Biografia Sem Fim*, Felipe Pena (2004) se aproveita da ideia do sujeito múltiplo exposto por Bourdieu (1998) e sugere um novo modelo de organização biográfica, a “biografia sem fim”, baseada não na ordem cronológica dos fatos, e sim nas múltiplas personalidades do biografado. O autor da proposta afirma que a elaboração de uma biografia fracionada confirma a opção pela complexidade inerente a cada ser humano e tenta refletir a multiplicidade de identidades do biografado.

Não acredito, conforme defende a lógica jornalística, que seja possível construir histórias e identidades com coerência e estabilidade numa época em que a realidade se apresenta em formas múltiplas e desconexas, deixando clara a sua complexidade. Não acredito que seja possível escrever biografias como relatos cronológicos de acontecimentos com significado e direção. (PENA, 2006, p. 71).

Pena (2004) explica que apresentar a vida do biografado de maneira cronológica, coerente e totalizante está fora de propósito no mundo contemporâneo, mundo esse em que o sujeito possui identidades fracionadas e múltiplas. “A identidade é descentrada e fragmentada. [...] Classe, gênero, sexualidade, etnia, nacionalidade, raça e outras tantas identificações formam uma estrutura complexa, instável e, muitas vezes, deslocada” (PENA, 2004, p. 62), não existindo portanto, uma identidade mestra que abranja todas as outras independentemente da circunstância ou momento vivido.

Nos fractais biográficos, estas múltiplas identidades são visíveis. Em determinados momentos, prevalecerá a identidade relacionada à profissão, em outras, a religião, depois a família, e assim por diante (PENA, 2004, p. 63).

Dividida em fractais fora da ordem cronológica, a ideia central da *Teoria da Biografia Sem Fim* é organizar as biografias em capítulos nominais que reflitam as diversas identidades do mesmo personagem, o biografado, independentemente de quando o fato tenha ocorrido, já que a impossibilidade de reconstrução das identidades em um processo estável e coerente é patente para o autor.

Em vez do sequencialismo historiográfico, guiado pela ficção da identidade única, uma construção textual que dependa dos deslocamentos do personagem pelo espaço social. A “biografia sem fim” é precisamente a narrativa sem preocupação cronológica, interativa e dividida em “fractais” ou capítulos nominais. Sem começo,

meio e fim, o leitor poderá começar o texto a partir de qualquer página e desfrutar, inclusive, de versões diferentes de um mesmo caso (SODRÉ, 2006, p. 12).

No interior de cada capítulo, o biógrafo pode se dar a liberdade de organizar pequenas histórias a respeito do biografado, escutando as mais variadas fontes. Essas fontes devem ser identificadas ao final do capítulo, porém não deve haver nenhuma verificação ou cruzamento de dados para confirmar a procedência do que foi por elas relatado, o que, segundo Pena (2004), inviabilizaria o próprio compromisso epistemológico da proposta. Caso a mesma história seja contada por diferentes entrevistados, a opção é registrar as versões divergentes, apenas destacando a autoria de cada uma delas.

É interessante ressaltar aqui que a Teoria dos Definidores Primários bate de frente com modelo biográfico proposto por Pena (2004), o qual colhe e apresenta relatos das mais variadas fontes, sem qualquer averiguação de veracidade. Ao mesmo tempo que a teoria em questão expõe que é preciso diversificar as fontes consultadas, de modo a não prender-se somente às oficiais, ela expõe que uma grande quantidade de entrevistados pode também prejudicar o trabalho do jornalista, pois seus relatos acabam por se tornar pouco confiáveis e divergentes entre si.

Ignorando o fato, Pena (2004) ainda dá ao autor a possibilidade de estender seu trabalho de modo que o mesmo nunca se finde, como propõe o próprio nome do método. O ideal seria lançar a obra biográfica em concomitância com um *site*, no qual qualquer leitor pudesse, ele próprio, escrever sua história sobre o biografado. Neste caso, esse leitor seria também coautor, e o biógrafo seria um mero mediador, responsável pela organização das histórias contadas pelos outros.

Porém, Pena (2004) adverte que o leitor despreparado, acostumado com a estrutura cronológica de redação dos acontecimentos pode entrar em colapso ao se deparar com uma obra escrita nos moldes propostos por ele, pois esse novo modo de fazer biográfico não é tão confortável ao leitor quanto o tradicional.

Durante este estudo não foi possível verificar a existência de qualquer biografia construída nos moldes propostos por Pena (2004), senão a produzida por ele próprio em sua tese de doutorado. Deve-se admitir que a ideia do autor é admirável, porém pouco viável devido a falta de credibilidade dos relatos dos entrevistados. Fernando Sabino, o autor aqui analisado, claramente optou por seguir o que acredita o senso comum e apresentou aos leitores de *Zélia, uma paixão*, uma obra construída de forma claramente cronológica e estável,

conectando fatos esparsos e ignorando outros que não se encaixariam no enredo pensado por ele e por sua biografada.

4.1.2 O real e o ficcional

“É certo que jornalistas periodicamente arriscam a fórmula combinada ficção/jornalismo” (LIMA, 2009, p. 247). É por meio destas palavras que Lima começa a explicar sobre um fenômeno da atualidade jornalística. Segundo o autor, existem três categorias de obras quanto ao emprego de recursos literários em sua composição. Existem as obras puramente ficcionais, exploradas por escritores, que apresentam situações imaginárias pensadas pelo autor. Há também as obras jornalísticas, exploradas por profissionais da área, que se apropriam de recursos literários apenas para retratar de maneira mais agradável a realidade, e há também aquelas que mesclam essas duas categorias, praticadas por ambos profissionais, apresentando um texto factual e ficcional.

Sabino afirma em livro lançado em 2001, dez anos após o lançamento da obra biográfica aqui analisada, que o motivo que o levou a escrever *Zélia, uma paixão* foi a possibilidade de uma experiência literária inédita: escrever, com ares ficcionais, um romance sobre a vida da “figura mais surpreendente de nossa vida pública nos últimos tempos” (SABINO, 2001, p. 624). Em seguida o autor afirma que sempre constituiu um desafio para ele “conciliar os fatos e personagens da realidade com os nascidos da imaginação” (SABINO, 2001, p. 624). Após essa declaração, pode-se então classificar a obra aqui analisada como pertencente à terceira categoria de texto pensada por Lima (2009), a qual mescla acontecimentos reais com especulações ficcionais.

Ainda sim, pude escrever, em termos de ficção, com as naturais limitações que a realidade impunha, sobre Zélia Maria Cardoso de Mello, uma personagem real, inserida na própria conjuntura histórica de nosso tempo. E que foi de admirável compreensão, sem nada exigir e nenhuma intervenção pessoal, colaborando para que eu enfrentasse livremente esse desafio literário. Enfrentando ela própria, com bravura, as conseqüências da ousadia de ser fiel à sua verdade (SABINO, 2001, p. 624, 625).

Felipe Pena (2006) apresenta como uma das possibilidades do jornalismo literário, a chamada ficção-jornalística. O autor explica que neste tipo de texto, o jornalista não tem compromisso com a realidade, ele apenas a explora como suporte para a narrativa. A história

relatada por esse subgênero não ocorreu, na realidade, conforme o que é narrado, embora sua essência seja verossímil. “O fato então é ‘ficcionalizar’ as informações jornalísticas, acrescentando dados e situações, além de descrever um possível diálogo interior da personagem” (PENA, 2006, p. 114). O estudioso ainda complementa: “O autor de ficção-jornalística inventa deliberadamente” (PENA, 2006, p.114) sem qualquer promessa de relatar somente a verdade factual, apesar de poder fazê-lo.

Lima (2009) aparenta não ser adepto deste modo de narração ao afirmar que “o jornalismo literário tem um compromisso com a realidade e sua credibilidade depende disso” (LIMA, 2009, p. 389). Segundo ele, existe entre jornalista e leitor, e neste caso, entre biógrafo e leitor, um acordo implícito de legitimação do enredo, que define as obras como correspondentes do real. Desse modo, quando alguém se dispõe a ler uma biografia ou uma peça de jornalismo literário, ele espera estar diante de uma narrativa verídica, e não de divagações ficcionais do autor, pois este, trabalhando com fatos, jamais deve desvincular-se do comprometimento com a verdade.

Porém, mesmo afirmando que sua obra trata de acontecimentos reais, Sabino utiliza-se também desse modo de fazer jornalístico apresentado por Pena (2006) calcado na ficção. Assim como expresso por ele, Sabino sentiu-se no direito de, como ficcionista, adicionar informações que não corresponderam à realidade, assim as explicitando como tais, sempre que utilizadas. Lejeune (apud PENA, 2004), por incentivar a criatividade do autor de biografias, acredita que a presença, tanto de fatos fictícios, como de verídicos, em uma mesma obra, deve existir, desde que o biógrafo estabeleça, juntamente ao seu leitor, um pacto referencial o qual defina explicitamente o que concerne ao campo do real e o que concerne ao campo da imaginação, ao longo de toda a obra.

Baseando-se no que acredita o autor acima citado, a atitude de Sabino, neste caso, não deve ser condenada, pois a utilização de tal artifício foi devidamente advertida e assinalada por ele ao longo de todo o enredo. Tal fato pode ser verificado no trecho que se segue.

O presidente, insone, certamente ficou rolando na cama, em luta com estes pensamentos, erguendo-se, tornando a deitar-se. E é possível que a Primeira-Dama tenha estranhado a inquietação do marido:

- Que é que você tem hoje? Que bicho te mordeu?

Se ele então a pôs a par da novidade, mais provavelmente ainda ela deve ter comentado:

- Eu sabia que essa mulher ai acabar aprontando alguma. Ainda bem que não é com você (SABINO, 1991, p. 156).

Como já mencionado, todas as vezes que Sabino utilizou-se dessa técnica, ele o fez de forma explícita, apontando ao leitor que aquele trecho específico se tratava de mera

especulação. O parágrafo seguinte ao exposto acima traz justamente essa informação: “Mas isso são especulações de ficcionista em disponibilidade. Voltemos a seguir a trajetória dos fatos segundo ficaram registrados na memória de sua principal protagonista” (SABINO, 1991, p. 156).

O restante de toda a obra, salvo essas intromissões autorais de caráter fictício, é tratado por Sabino como “fatos”, matéria-prima dos textos de caráter jornalístico. Este é o primeiro dos indícios que denunciam *Zélia, uma paixão* como uma obra de jornalismo literário, e não somente literatura, como classificada. A realidade é reconstruída na obra, a partir de acontecimentos jornalísticos e factuais, porém o escritor, e também jornalista, não se prende aos limites do compromisso com a verdade e dá-se o direito de inventar, valendo-se de uma narrativa “com dados da realidade complementados pela imaginação” (SABINO, 1991, p. 252).

Ao descrever uma vida profissional tão atribulada como a de Zélia, e ainda tratar de seu relacionamento amoroso proibido e tão conturbado, o autor teme que o leitor desconfiado duvide da veracidade do que é relatado na obra, o que o fez compreender ser necessário reiterar seu compromisso para com os acontecimentos reais, apesar das intromissões ficcionais.

A esta altura do meu relato, percebo que os fatos não parecem reais e os figurantes falam e agem como personagens de ficção. Sem poder colocar na abertura a advertência de praxe nos filmes e romances americanos, de que tudo não passa de imaginação, valho-me pelo menos de uma paráfrase, para exprimir este estranho fenômeno: “Os personagens e acontecimentos deste livro têm tudo para ser fictícios. Qualquer semelhança com fatos ou pessoas da vida real deveria ser mera coincidência (SABINO, 1991, p. 204).

Novamente utilizando-se da ficção para complementar o que é exposto por Zélia como verdade, Sabino imagina situações que poderiam ter ocorrido, expondo seu pensamento ao leitor da obra, explicitando, mais uma vez, o caráter especulatório do que se segue.

É chegada para mim a vez de tornar a baixar do astral superior da minha onisciência, como biógrafo de ocasião e testemunha literária da história, para penetrar de novo nos aposentos do Presidente Collor. Imagino a Primeira-Dama reclinada na *chaise-longue*, lendo o romance *A Herdeira* de Sidney Sheldon, e esperando o marido terminar o último despacho para vir ter com ela. Vejo-o entrar com seu passo estugado, detendo-se dramaticamente no meio do quarto:
 - Querida, imagine: tive de demitir Zélia.
 - Fez muito bem – ouço-a responder. – Já vai tarde. Antes tarde do que nunca. Era ela, ou eu (SABINO, 1991, p. 242).

Cremilda Medina (apud LIMA, 2009) acredita na inseparabilidade do que é imaginário e do que é real. Ela afirma que o ato de lembrar reconstrói o real vivido, porém as memórias distorcidas pelo tempo mesclam o fato ocorrido, racional, com as emoções de quem o relata.

Pena (2004) compartilha do pensamento da autora e afirma que o passado existente na lembrança é impossível de ser alcançado e não pode ser totalizado, pois o que permanece na memória é apenas imagem, distância e névoa. Portanto, ao tratar de histórias de vida, o jornalista deve perceber a interligação entre o imaginário e o real presente nos relatos por ele coletados, lidando com estes “dois mundos que convivem na realidade do homem” (MEDINA apud LIMA, 2009, p. 97).

Medina compreende ainda que ao lidar com seres humanos, faz-se presente, também no jornalista, irremediavelmente, a subjetividade e o conflito entre o real e o imaginário, pois não é possível enquadrar em um questionário fechado, ou em uma cronologia fixa, algo que transcende estes preceitos. “Por mais distanciamento que se imponha ao lidar com outro ser humano – o entrevistado -, não se evitará nunca a interferência do eu subjetivo do entrevistador” (MEDINA apud LIMA, 2009, p. 97), seja ele oposto às ideias de quem fala ou simpático ao que a pessoa apresenta. Portanto “ao se tratar do Homem, seja ele personagem ficcional ou fonte de informação, não há como desvincular essa ambiguidade entre o real e o sonho, o objetivo e o subjetivo” (MEDINA apud LIMA, 2009, p. 98). Pena ainda complementa: “Cada vez mais tênue, a fronteira entre o imaginário e o real caminha para a dissolução, forçando o jornalista a pensar em formas alternativas de representação do acontecimento” (PENA, 2004, p. 45).

Diante deste fato, cabe ao autor de jornalismo literário assumir a relatividade de qualquer visão que ele venha a exprimir em seu texto, e tentar, diante dessa grande limitação, abarcar o maior número possível de fatos em suas narrativas, sem tornar-se enfadonho, da maneira mais fidedigna possível. Considerando o que os autores acima citados apresentam, pode-se afirmar que o imaginário de Fernando Sabino em *Zélia, uma paixão* é presente e perceptível. Por ser simpático à causa de Zélia, tornando-se amigo dela após conhecê-la de maneira inesperada, Sabino chega a narrar, em detalhes, o modo como chegou a conhecer a ex-ministra, fazendo questão de explicitar sua admiração pela figura de Zélia, ao discorrer sobre o primeiro encontro entre os dois.

Ao reconhecer a figura da ex-ministra na porta de um restaurante, a então mulher de Sabino vai até ela e fala: “- Ministra, quero lhe apresentar meu marido, um admirador seu” (SABINO, 1991, p. 195). Ao que Zélia responde: “Eu é que sou sua admiradora [...]” (SABINO, 1991, p. 195). Ao final da conversa, a ex-ministra ainda acrescenta: “Eu vi o

programa do Jô”. Sabino explica ao leitor então, o que aconteceu neste programa¹³, no qual foi entrevistado por Jô Soares, antes mesmo de conhecer Zélia pessoalmente. Ao perguntar-lhe sobre sua opinião a respeito do governo Collor, Sabino diz não acreditar no presidente, mas sim na então ministra da Economia, Zélia Cardoso de Mello. O autor comenta com o apresentador:

Acho essa mulher um barato. [...] Quer saber de uma coisa? Como disse Jules Renard sobre Sarah Bernhardt: se essa mulher me acenar com o dedo mindinho, eu vou atrás dela até o fim do mundo [...] (SABINO, 1991, p. 196).

Em seguida, Sabino reitera à ex-ministra o que declarou ao apresentador naquela noite: “- Pois reafirmo o que eu disse – falei-lhe então. – E deixe que acrescente: fascinante não só como figura pública, mas como ser humano e como mulher (SABINO, 1991, p. 197). Essa afirmação deixa claro a opção autoral por entregar-se à admiração sentida e elaborar um texto em que sua subjetividade encontra-se presente e explícita. Sem ao menos ter conhecido a biografada no momento de sua declaração, não sabendo portanto, como era a ex-ministra em sua intimidade, Sabino afirmou ao apresentador que iria atrás dela por onde quer que ela fosse.

Apesar de ser mais conhecido como ficcionista e ter até mesmo atuado como tal em trechos específicos de *Zélia, uma paixão*, Sabino exerceu a profissão de jornalista durante vários anos de sua vida. Além de livros literários baseados puramente em situações imaginadas por ele, o que configura ficção, o autor também lançou alguns livros-reportagem durante sua carreira, inúmeros documentários e a obra biográfica *Zélia, uma paixão*.

Livros-reportagem são classificados por muitos teóricos e estudiosos da área, como uma das possibilidades do jornalismo literário. Segundo Lima (2009), um dos maiores defensores do sub-gênero no Brasil, o livro-reportagem desempenha o papel de veicular informações ampliadas sobre fatos, situações e ideias relevantes socialmente. O autor acredita que essas publicações são claramente jornalísticas ao serem consideradas por ele “grande-reportagem trabalhada em forma de livro” (LIMA, 2009, p. 2).

Lima ainda expõe que os livros-reportagem preenchem o vazio deixado pelos jornais, que tratam os acontecimentos de maneira isolada e superficial, aprofundando o tema trabalhado, eliminando o aspecto efêmero da informação na atualidade. Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (apud LIMA, 2009) apresentam pensamento semelhante ao do autor e compreendem o livro-reportagem como uma modalidade jornalística em ascensão no Brasil.

¹³ Na obra, Sabino não explicita o nome ou a data de veiculação do programa em questão.

Diante de tudo o que foi exposto sobre sua vida profissional, pode-se concluir que Sabino, no momento da confecção de *Zélia, uma paixão*, tinha total conhecimento das normas e regras que regem o jornalismo tradicional, por ter atuado como repórter de periódicos em diversos momentos de sua vida. Sobre a influência desse jornalismo tradicional nas narrativas jornalísticas literárias, Pena (2004) comenta:

Cada vez mais, os profissionais da imprensa enveredam pelo jornalismo não cotidiano, buscando narrativas de fôlego que reconstroem histórias e identidades. Mas para isso, utilizam o mesmo referencial epistemológico de sua atividade diária nas redações (PENA, 2004, p. 16).

Além de conhecer e até mesmo utilizar, em trechos da obra, técnicas de redação usualmente encontradas no jornalismo periódico tradicional, percebe-se que Sabino também já havia sido praticante do jornalismo literário anos antes de confeccionar *Zélia, uma paixão*, colaborando com publicações na *Realidade* e escrevendo livros-reportagem, classificados por Lima (2009) e Pena (2006), entre outros autores, como pertencentes ao gênero.

Apesar de procurar classificar *Zélia, uma paixão* como peça de jornalismo literário, podem ser encontrados, ao longo de toda obra, e talvez por influência até mesmo inconsciente do jornalismo tradicional já tão conhecido e praticado pelo autor, trechos da biografia que se assemelham muito às estruturas de construção de texto utilizadas pela imprensa cotidiana. Identifica-se, ao longo do livro, a presença do que pode ser considerado um *lead* jornalístico em seu formato mais usual, o clássico. Como exemplo pode-se destacar o seguinte trecho:

Às quatro horas da tarde de segunda-feira, dia 6 de maio de 1991, na audiência como o Presidente da República, a Ministra da Economia Zélia Maria Cardoso de Mello apresentou-lhe o seu pedido de demissão (SABINO, 1991, p. 235).

O trecho acima exposto é o parágrafo inicial do capítulo *XXVIII* de *Zélia, uma paixão*, e responde a praticamente todas as perguntas básicas determinadas pelo modelo mais comum de *lead*, o clássico. Tem-se então: Quem? A Ministra Zélia Maria Cardoso de Mello. Quando? Às quatro horas da tarde de segunda-feira, dia 6 de maio de 1991. Onde? Na audiência com o presidente da República. O quê? Apresentou-lhe o seu pedido de demissão.

As perguntas “como?” e “por que?” não foram respondidas neste parágrafo, porém este fato não desclassifica o valor da afirmação. Conforme o assunto ou o objeto abordado na notícia, ou mesmo na reportagem, algumas dessas perguntas não necessitam de resposta imediata e podem ser esclarecidas ao longo da matéria. Outras, por serem mais impactantes e atraírem a atenção do leitor, ou resumirem o episódio que será detalhado no decorrer do texto, aparecem então, com maior destaque, figurando o *lead*.

Outro, dentre muitos parágrafos, se inicia dessa mesma maneira. “Zélia saiu do Brasil na quarta-feira, 15 de maio, dois dias depois de ter estado conosco, para se casar com Bernardo Cabral” (SABINO, 1991, p. 256). De acordo com o modelo clássico e mais difundido de *lead* tem-se: Quem? Zélia. O que? Saiu do Brasil. Quando? 15 de maio, dois dias depois de ter estado conosco. Onde? Brasil. Por que? Para se casar com Bernardo Cabral. Mais uma vez, é notável que nem todas as perguntas propostas pelo *lead* foram respondidas no período exposto. Porém é clara a influência exercida pelo jornalismo tradicional nas construções de trechos da obra.

Além de compor parágrafos muito semelhantes, em estrutura, ao *lead* dos jornais, alguns capítulos de *Zélia, uma paixão* se assemelham à reportagens, também bastante comuns nos periódicos que praticam o jornalismo cotidiano. O capítulo *XVIII*, por exemplo, explica detalhadamente ao leitor, em que consistia o Plano Collor, comentando seus objetivos, implicações e repercussão. Além disso, esse mesmo capítulo também apresenta o panorama econômico brasileiro deixado pelo governo Sarney, antecessor ao de Collor.

Collor herdara do Governo Sarney uma inflação de 84 por cento ao mês. Para enfrentá-la, adotou, através de Medidas Provisórias apresentadas ao Congresso, uma série de decisões graves: congelamento de preços e salários, conversão do cruzado novo em cruzeiro como unidade monetária, novas regras para a emissão dos cheques com limitação para os cheques ao portador, aumento de impostos e tarifas públicas, eliminação de subsídios e incentivos fiscais, fim das restrições para a importação, privatização de algumas empresas estatais, cortes de gastos públicos, extinção de vários Ministérios e Autarquias, mudança na política cambial, a cotação do dólar passando a ser definida pela oferta e procura no mercado. [...] A surpresa, que causou o mais violento impacto, foi o bloqueio da maior parte dos ativos monetários e financeiros. Todos os saldos das cadernetas de poupança superiores a cinquenta mil cruzeiros ficaram bloqueados por dezoito meses. Investimentos financeiros em fundos nominativos, títulos públicos ou privados (*overnight* e *open market*), aplicações em rendas fixas, depósitos a prazo, letras de câmbio e outros investimentos só poderiam ser movimentados até o limite de 25 mil cruzeiros ou vinte por cento do total da aplicação, ficando o restante também bloqueado por dezoito meses (SABINO, 1991, p. 140, 141).

Os parágrafos que se seguem continuam a tratar do plano em questão e sua conseqüente repercussão, principalmente na primeira semana de aplicação do mesmo, apresentado fatos verídicos, complementados com dados, tal qual uma reportagem o faria.

Como pode ser percebido ao longo deste item, Sabino utilizou-se claramente, além de recursos ficcionais aceitos em publicações do jornalismo literário, como por exemplo nas narrativas de não-ficção, de técnicas comprovadamente provindas do jornalismo tradicional, de confecção, tanto de notícias, quanto de reportagens, para auxiliá-lo na escrita da obra aqui

analisada. Tem-se portanto, outros grandes indícios que apontam para uma nova classificação quanto ao gênero que pertence *Zélia, uma paixão*.

4.1.3 O autor como ator

Uma das principais características que nortearam os textos dos *new journalists* foi a capacidade destes de utilização simultânea da objetividade, que pode ser encontrada, por exemplo, no processo de captação das informações que viriam a constituir a narrativa, e da subjetividade, que permitia ao repórter, por exemplo, o uso da primeira pessoa em seu relato, assim como a exposição, ao longo do texto, de suas impressões pessoais, observações e até mesmo experiências de vida.

Apesar de ter sido classificada como uma obra literária, *Zélia, uma paixão* apresenta essa mesma característica presente no *new journalism* e no jornalismo literário como um todo. Ao longo do enredo são encontrados pensamentos e opiniões do próprio autor, muitas vezes sobre acontecimentos que sequer chegou a presenciar. Esse modo narrativo é classificado por Lima (2009) como ponto de vista onisciente intruso, no qual o narrador introjeta comentários dentro da narrativa.

Vilas Boas (2003) explana que o uso da primeira pessoa no jornalismo tradicional é permitido apenas nas colunas opinativas, que veiculam artigos de opinião assinados por articulistas conhecidos. A não utilização da primeira pessoa nos demais formatos de texto é vista pelo autor como uma forma de “pretender que o narrador inexistia. E de querer padronizar” (VILAS BOAS, 2003, p. 10). Nas demais publicações, o texto veiculado deve ser completamente impessoal, desprovido de interferência autoral, sendo caracterizado pelo uso da terceira pessoa. Lima (2009) completa o raciocínio dizendo que na imprensa cotidiana, o comum é encontrar textos cujo jornalista representa um narrador onisciente neutro.

Diferentemente desse modo de fazer jornalístico objetivo, a voz autoral é elemento imprescindível nas matérias e obras calcadas no jornalismo literário. Ela refuta a Teoria do Espelho, a qual considera o jornalista um mero mediador entre acontecimento e sociedade, desprovido de opiniões pessoais, e coloca à disposição do autor a possibilidade de poder assumir seu modo particular de perceber e compreender o mundo. “Impossível que as

experiências pessoais de um reporter não se confundam com a temática que estiver trabalhando. A pretensão à objetividade é uma fixação [...]” (VILAS BOAS, 2003, p. 13). Lima (2009) complementa este pensamento ao afirmar que o jornalista literário:

[...] tem nome, rosto, corpo, cabeça, tronco, membros. Tem mente e coração. Pensa e sente. [...] Interpreta, avalia, busca unir os fios de compreensão que unem ações, pessoas, ambientes. Tem virtudes e defeitos. Enxerga coisas que pessoas menos exercitadas para contar histórias não enxergam” (LIMA, 2009, p. 369).

A voz autoral pode ser identificada em *Zélia, uma paixão*, logo no início da obra, no sexto parágrafo do capítulo *I*, quando relata o autor: “Imagino-a magrinha e espevitada, pernas finas, rosto suado, camiseta colada ao corpo, correndo atrás da bola entre marmanjos” (SABINO, 1991, p. 12). Sabino ainda se vale de ares de psicanalista ao sugerir, após algumas páginas, o porquê de certas ações futuras de sua biografada: “Quando Zélia tinha 23 anos e começava finalmente a descobrir o pai, ele morreu – aos 65 anos, de enfarte. Esta a razão pela qual, desconfio, passou a procurá-lo nos outros homens” (SABINO, 1991, p. 17). Mais tarde, o autor ainda complementa essa suposição ao mencionar que “a necessidade de afeição sempre a submeteu a essa constante procura” (SABINO, 1991, p. 48).

Essa sugestão feita por Sabino acerca do motivo pelo qual a ex-ministra, durante sua vida, protagonizou inúmeros romances à procura do homem ideal, tentando “realizar o seu desejo mais intenso: encontrar alguém a quem pudesse oferecer o coração” (SABINO, 1991, p. 48) figura outro ponto característico do jornalismo literário definido por Lima (2009). Para o autor, a leitura particular do real pelo jornalista que interessa ao leitor, assim como seu modo de construir uma narrativa.

O que o leitor espera, tacitamente, não é um discurso de “verdade absoluta”, mas sim uma leitura individual, marcada pela experiência própria do autor, seu modo de captar e expressar a realidade, sua interação com os personagens da história. O autor não é um mero compilador de dados, esforçado moleque de recados que transmite as versões dos fatos moldados conforme os interesses de suas fontes, nem se esconde, submisso, por trás das afirmações dos especialistas (LIMA, 2009, p. 369).

O consumidor de jornalismo literário anseia por uma diversidade de pontos de vista que não pode ser encontrada no jornalismo praticado cotidianamente. Eles esperam que o autor de cada matéria expresse ali sua opinião pessoal, de modo a descaracterizar os textos pré-moldados produzidos pelas redações de jornais. O leitor deste tipo específico de publicação espera que o jornalista assuma uma postura diferenciada diante do mundo, que se imponha enquanto indivíduo pensante dentro daquilo que é relatado por ele. Isso, Fernando Sabino, em *Zélia, uma paixão*, faz com maestria.

Sabino insere-se no enredo da obra, fazendo-se presente, tanto como autor, quanto como personagem. Sobre esse fenômeno, Vilas Boas comenta: “acredito que sujeito e obra são inseparáveis” (VILAS BOAS, 2003, p. 11). Em um trecho de *Zélia, uma paixão*, no qual a protagonista conta ao biógrafo que, na época de escola, lera muitos clássicos da literatura brasileira, o autor escreve:

E, modestia à parte (ou modestia às favas, como ela costuma dizer), leu também Fernando Sabino. Há pouco tempo, relendo *O Encontro Marcado*, reviveu as afinidades que na época a identificaram com o personagem (SABINO, 1991, p. 34).

Intromissões autorais como essa, que detalham passagens da vida do próprio biógrafo, são comuns em *Zélia, uma paixão*, e permeiam a obra do início ao fim. Fazendo-se presente, como personagem, novamente no texto, Sabino explicita algumas de suas considerações pessoais. Após *Zélia* contar-lhe que era amiga de um homem casado com uma bailarina do grupo de dança de *Bloomsbury*, bairro que a fascinava, o autor logo intervém:

A propósito, devo dizer que Bloomsbury é o “meu” bairro. Não que uma descabida pretensão literária me levasse à paranóia de querer me ombrear com aquela gente (nem nunca li Maynard Keynes). Acontece simplesmente que, desde 1980, toda vez que vou a Londres me hospedo (de graça, como bom mineiro) no apartamento que meu velho amigo Ernest Hetch, editor da Souvenir Press, mantém naquele bairro para os seus editados (SABINO, 1991, p. 64).

Ao final do parágrafo, o autor ainda pede desculpas à sua biografada por adentrar-se na obra que tinha por objetivo principal relatar fatos concernentes à vida de *Zélia*, e não a dele, ao proferir: “Que *Zélia* me perdoe a intromissão, e voltemos a ela” (SABINO, 1991, p. 64).

O trecho acima deixa evidente mais um fator que distingue o jornalismo literário do jornalismo convencional. O primeiro dedica-se a estimular o leitor, interessá-lo, encantá-lo, seduzi-lo, fazer com que ele aceite o texto disposto à sua frente, e leia com prazer, até o final. Lima (2009) expõe que o único compromisso do jornalista liberto das fórmulas institucionalizadas das redações é com a sua própria visão de mundo e com o esforço de estabelecer uma ligação estimuladora com seus leitores, valendo-se, para isso, dos recursos que achar mais convenientes. Tom Wolfe (apud LIMA, 2009) explana:

Neste novo jornalismo não há pecados capitais; não ainda, que qualquer modo... Se o jornalista quer mudar o ponto de vista em terceira pessoa para o ponto de vista de primeira pessoa na mesma cena, ou se quer entrar e sair do ponto de vista de diferentes personagens, ou se quer saltar da voz do narrador onisciente para o fluxo de consciência [...] ele o faz (WOLFE apud LIMA, 2009, p. 162, 163).

Sabino achou conveniente explicitar sua própria opinião sobre o bairro de *Bloomsbury*, citando inclusive, que já se hospedou lá várias vezes. *Zélia*, ao contar ao autor de sua

biografia um episódio vivenciado por ela em Santiago de Compostela, na Espanha, permite mais uma vez que Sabino exponha suas experiências pessoais.

Quando visitei Santiago de Compostela, alguns anos antes de Zélia, tive a surpresa da minha vida: esperava encontrar apenas um vilarejo em torno de uma praça, com um velho palácio medieval, uma igreja e um museu. Em vez disso dei com uma fabulosa cidade com sua deslumbrante Catedral, ruas com arcadas, um centro comercial animadíssimo, lojas, bares com cadeiras na calçada, vários restaurantes (SABINO, 1991, p. 85).

Quando a ex-ministra comenta com Sabino que Bernardo Cabral - o ex-ministro com quem ela se relacionou secretamente - era chamado por um de seus amigos de “Boto Tucuxi – o da lenda amazônica, que aparece nos bailes transformado em dançarino, seduz as moças e antes da madrugada pula no rio, virando boto outra vez” (SABINO, 1991, p. 102), o autor logo trata de, novamente, relatar momentos de sua própria vida. “Andei há algum tempo pesquisando as histórias do boto, para um livro que escrevi sobre Manaus” (SABINO, 1991, p. 102). Sabino então, conta o resultado de suas pesquisas acerca deste tema e delonga-se até o final do capítulo em questão.

Fernando Sabino aparece regularmente como personagem, e não somente como narrador, durante todo o restante da obra, comentando fatos da vida da ex-ministra, tentando conferir um sentido às ações da biografada, inserindo-se na própria biografia, expondo fatos vivenciados tão somente por ele e, principalmente, relatando todos os encontros entre ele e Zélia durante a vida da ex-ministra até então.

Apesar de escrever toda a obra em primeira pessoa quando se referia à própria vida e as suas considerações pessoais, e em terceira pessoa ao contar a história de Zélia relatada por ela, Sabino parece achar necessário utilizar-se de algum mecanismo para legitimar seu texto e conferir um *status* de verdade a tudo aquilo que é apresentado por ele. Assim, além de dispor, ao longo da obra, como será discutido posteriormente, de cartas, diários e poemas escritos pela ex-ministra, assim como de algumas publicações de jornais e revistas, o autor, persistindo ao tentar fazer com que o leitor aceite a realidade exposta por ele, afirma já no prólogo: “fica estabelecido, para todos os efeitos deste livro, que Zélia Maria Cardoso de Mello sou eu” (SABINO, 1991, p. 9).

Em um outro momento da obra, quando biógrafo e biografada conversam sobre o então presidente da República, Sabino instiga Zélia a falar, a refletir sobre o que sente, a reconstituir os momentos vividos por ela e Collor em sua memória, a fim de explorar as emoções da personagem para aprofundar o tema. O ato de lembrar é compreendido por Lima (2009) como

o resgate das riquezas psicológicas e sociais. Para o autor, é de fundamental importância que o escritor consiga explorar a memória de seu entrevistado ou de seu personagem, de modo a ultrapassar o limite do diminuto, da informação concreta e nua, afim de alcançar uma dimensão superior de compreensão dos personagens examinados.

Sabino escreve: “A essa altura eu lhe pergunto como eram as suas relações com uma pessoa tão contraditória como o Presidente Collor” (SABINO, 1991, p. 93). Essa única pergunta fez com que Zélia, assim como o biógrafo esperava, buscasse na memória tudo o que concernia ao ex-presidente. Este fato lhe rendeu alguns parágrafos da obra, que serão melhor analisados a seguir.

O *new journalism* introduziu na prática jornalística a exposição de monólogos interiores e de fluxos de consciência que, segundo Lima (2009), eram empregados até aquele momento, apenas na literatura de ficção. Tom Wolfe justifica a utilização de tal técnica como forma de o jornalista passar ao leitor o exato sentimento e pensamento do entrevistado, presenciado por ele, no momento da entrevista. “Como poderia o jornalista, escrevendo não-ficção, penetrar precisamente nos pensamentos de outras pessoas? A resposta provou-se maravilhosamente simples: entrevistá-las sobre seus pensamentos e emoções” (WOLFE apud LIMA, 2009, p. 132), e transcrevê-los utilizando-se de “pontos de vista autobiográficos em terceira pessoa” (WOLFE apud LIMA, 2009, p. 131).

Sabino também utiliza-se da exposição de fluxos de consciência em *Zélia, uma paixão*, como pode ser percebido no trecho abaixo. Após fazer uma pergunta à biografada acerca de seu relacionamento com o então presidente, o autor apresenta, em seguida, a resposta de Zélia, que estaria “pensando em voz alta”.

Pensando em voz alta, ela me fala nas qualidades que admira no Presidente, a quem estima e respeita, e que continua a prevalecer. Foram acontecimentos provocados por alguns assessores seus que gradativamente acabaram levando-a a se afastar do Governo. As relações pessoais entre os dois é que vieram se modificando com o tempo. Ele aos poucos foi assumindo uma postura presidencial. A princípio era o amigo a quem chamava pelo primeiro nome. Claro que depois de eleito passou a chamá-lo de Presidente, em público ou nas audiências – mas chegou a pensar que ele esperava dela esse tratamento mesmo quando estivessem a sós, impondo insensivelmente uma distância que a intimidava. Foi criando barreiras, fortalecendo a couraça que já tinha antes em torno de seus sentimentos, que acabavam por não se manifestar. Reconhece que algo semelhante se passou com ela própria, quando Ministra. Tinha de colocar certas barreiras em torno de si para proteger a sua privacidade, e no entanto quantas vezes não foi invadida da maneira mais desrespeitosa. Lembra-se que Ibrahim Eris costumava dizer: - Como é difícil recuar na intimidade” (SABINO, 1991, p. 94).

O trecho acima apresentado delonga-se por outros quatro parágrafos, até o fechamento do capítulo, todos derivados da pergunta feita por Sabino a Zélia, sobre o relacionamento entre ela e Fernando Collor. Wolfe (apud LIMA, 2009) aponta que a técnica do fluxo de consciência visa proporcionar ao leitor a sensação de estar dentro da mente do personagem, de modo a experimentar a realidade emocional do entrevistado tal qual o entrevistador a experimentou.

Pode-se afirmar que Sabino consegue atingir o objetivo sugerido por Wolfe, transpondo a barreira entrevistador-entrevistado, apresentando ao leitor os pensamentos de Zélia tais quais expostos a ele. Sem a exploração daquilo que é lembrado, pensado e sentido pelos entrevistados, provavelmente não se poderia obter algumas informações que acabam por revelarem-se de grande importância para a confecção da notícia, reportagem, e neste caso, da própria biografia.

Tom Wolfe (apud PENA, 2006) ainda sugere, enquanto precursor do *new journalism* e escritor do manifesto do movimento, datado de 1973, que ao contrário do que rezam as regras de objetividade do jornalismo tradicional, os profissionais do *new journalism* deveriam optar pela subjetividade em seus textos, de forma a não apagarem suas personalidades e tornarem-se escravos dos manuais de redação. Wolfe ainda organizou, apesar de admitir que o movimento não seguia uma base teórica ou qualquer manual de estilo, quatro recursos básicos usualmente encontrados em tais construções textuais:

- 1) a reconstrução cena a cena dos acontecimentos;
- 2) o registro de diálogos completos;
- 3) a apresentação de cenas por pontos de vista de diferentes personagens;
- 4) o registro de hábitos, roupas, gestos e demais traços simbólicos da personagem.

Dos quatro recursos acima apresentados, Sabino utiliza-se de três deles para a confecção da obra aqui analisada. Apenas o item 3 foi ignorado pelo autor, o qual, por entrevistar somente Zélia, expôs na obra apenas o ponto de vista da biografada acerca dos fatos por ela contados, além, é claro, de seu próprio ponto de vista e considerações pertinentes.

Para que se consiga captar o que manda os quatro recursos expostos por Wolfe (apud PENA, 2006), o jornalista precisa passar vários dias com as pessoas sobre as quais se baseará seu texto, de forma que se tenha a oportunidade de entrevistar exaustivamente os personagens “até arrancar tudo que puder com o máximo de profundidade” (PENA, 2006, p. 55). Lima (2009) exemplifica: “Quando produziam perfis humanos, os *novos jornalistas* como que se

grudavam com seus personagens, qual carrapatos, acompanhando-os, observando-os à exaustão [...]” (LIMA, 2009, p. 205).

O procedimento exposto acima é básico na tradição do jornalismo literário. Explana Lima (2009) que desde o primeiro estágio do jornalismo moderno surgido no século XIX, o processo de imersão do jornalista na realidade por ele retratada é claramente detectável. “Jack London embarca nessa tendência no início do século seguinte, quando em 1902, passando-se por desempregado, mora quase três meses numa região miserável de Londres [...]” (LIMA, 2009, p. 374).

Anos mais tarde, essa estratégia de captação do real foi resgatada por vários dos grandes expoentes do *new journalism*, dentre eles, Truman Capote, autor do romance de não-ficção¹⁴ *A sangue frio*, lançado nos Estados Unidos, em 1965. A obra narra, servindo-se de recursos ficcionais e literários para, por exemplo, reconstituir cenas e diálogos que foram contados ao autor, o massacre que vitimou a família Clutter, no estado do Kansas, Estados Unidos, em 1959.

Capote começa seus relatos com a seguinte observação: “O material contido neste livro não é produto da minha observação direta. Foi colhido de relatos oficiais ou é fruto de entrevistas com as pessoas envolvidas no caso, entrevistas essas na sua maioria bastante demoradas” (CAPOTE, 2003)¹⁵. Lima (2009) conta que Capote passou cinco anos entrevistando meticulosamente os dois assassinos da família para a confecção da obra.

No Brasil, a imersão do jornalista nas vidas que iria retratar também ocorreu. Vilas Boas comenta que os repórteres da *Realidade* passavam dias inteiros ou até semanas com as pessoas sobre as quais estavam escrevendo. Era primordial esse contato direto entre repórter e personagem para “captar conversas, gestos, expressões faciais, detalhes do ambiente, etc” (VILAS BOAS, 2003, p. 10).

A imersão como forma de captação de informações para a confecção do texto nos moldes do jornalismo literário é vital. O autor deve mergulhar na própria realidade do personagem que será abordado por ele, alterando seu olhar para o olhar de quem ele retratará. Em um primeiro momento, “mergulhado” no real que será posteriormente abordado, o autor deve viver intensamente a experiência de vida do personagem. Em seguida, ele deve afastar-se, de

¹⁴ Apesar de *A sangue frio* ser considerado uma obra jornalística, Capote preferia classificá-lo como romance de não-ficção. (PENA, 2006).

¹⁵ A página que abriga a citação não é numerada.

modo a refletir sobre o que foi visto, ouvido, sentido e pensado por ele, para a confecção da matéria (LIMA, 2009).

Valendo-se dessa técnica para a escrita de sua obra, Sabino explicita nas considerações finais da biografia de Zélia, a dedicação com a qual tentou capturar as informações necessárias para a feitura do livro, e ainda, a imersão total de si na vida da personagem. A imersão do autor na realidade abordada tem por objetivo investigar os padrões de comportamento dos protagonistas das histórias narradas, de modo a compreender suas motivações, valores e origem de certas atitudes e posturas características. Sabino expõe, em um dos últimos momentos de livro:

Levei quarenta dias para escrevê-lo. [...] Mas foram quarenta dias de trabalho intenso, aflição, pesadelo, muito esforço e alguma alegria: a de sentir, a cada dia de nosso convívio, que a principal personagem merecia muito mais do que isto (SABINO, 1991, p. 266).

O primeiro dos quatro parâmetros estabelecidos por Wolfe (apud PENA, 2006) acerca do novo modo de fazer jornalístico apresentado por ele, trata da reconstrução cena a cena do acontecimento. Este recurso visa transportar o leitor para dentro do que é relatado como se o mesmo estivesse vivenciando o fato junto ao personagem. O acontecimento é detalhado ao leitor na medida em que se desenvolve, desdobrando-se como numa projeção de cinema. Este recurso pode ser encontrado em vários trechos de *Zélia, uma paixão*, especialmente nos que se referem aos últimos momentos vividos pela ex-ministra até a confecção da obra.

Talvez estes momentos tenham sido mais detalhados exatamente por terem acontecido a pouco tempo e estarem mais frescos na memória da biografada, o que possibilitou que ela expusesse a Sabino uma maior gama de informações que pudessem vir a constituir o texto. Porém este maior detalhamento pode ter sido uma escolha do autor, que figura um *gatekeeper*, pois essa parte da obra retrata um dos momentos mais tensos do livro: o abandono vivido por Zélia que, sozinha em Paris, encontrava-se aflita em um quarto de hotel no centro da cidade há quinze dias, esperando por seu amado que, apesar de ter prometido a ela, jamais apareceria. Foram “Quinze dias de esperança, dúvida, angústia, desespero e de novo esperança” (SABINO, 1991, p. 261).

Sabino descreve o desenrolar da cena da noite em que Zélia decidiu não mais esperar por seu amado de maneira refinada e minuciosa, valendo-se claramente de recursos literários para a reconstrução daquilo que já foi realidade, articulando as palavras para que elas pudessem

transportar o leitor para dentro da cena descrita, tal a quantidade de detalhes visuais, sonoros e emocionais.

Ela desligou o telefone à cabeceira da cama, levantou-se e foi até a janela. Eram nove horas da noite. Uma noite clara, ainda com manchas de crepúsculo no horizonte – nessa época o sol de Paris se põe bem mais tarde. Mas havia várias janelas acesas – bem em frente, ao longe, a de uma pequenina mansarda onde não parecia caber ninguém. Pela última vez, ela observava a única paisagem que tivera diante de si durante aqueles dias: os telhados de ardósia com manchas de lodo, em sucessivos planos inclinados se entrecruzando como num quadro cubista. No topo de um deles, recortada contra o céu avermelhado, a silhueta negra de um gato se espichando em câmera lenta, o dorso do arredondado, e depois reassumindo a postura normal de um gato. (SABINO, 1991, p. 260, 261).

Em seguida, o autor continua a descrever os desdobramentos da cena, ainda utilizando-se de recursos literários para expor a realidade vivenciada pela ex-ministra, responsáveis por conferir ao momento, tudo aquilo que lhe era de direito. Wolfe (apud LIMA, 2009) afirma que os escritores mais talentosos são aqueles que têm a capacidade de manipular memórias de uma maneira tal que os leitores possam criar, dentro de suas mentes, a realidade tal qual se passou. Sabino conseguiu desempenhar, nesta parte da obra, o que Wolfe (apud LIMA, 2009) tanto desejava no *new journalism*, percebendo e apresentando detalhes tão pequenos que transportam o leitor ao local onde a narrativa se passa, criando uma atmosfera rica e envolvente.

Uma noite pontilhada de ruídos espaçados. Passos no corredor. Uma tosse de homem. Uma risada de mulher. O motor de uma moto lá embaixo, na rua. Outra risada. E enfim o silêncio, a escuridão. Acordou espantada, sem se lembrar onde estava. Sentou-se na cama, olhou o relógio: quatro horas da manhã (SABINO, 1991, p. 261, 262).

No próximo ato como autor da obra, após utilizar-se do primeiro recurso apresentado por Wolfe (apud PENA, 2006), Sabino continua a narrar os fatos, agora apresentando um monólogo interior, recurso muito utilizado pelos praticantes do *new journalism*, expondo os pensamentos de Zélia, a “conversa consigo mesma” que articulou-se dentro de sua própria mente.

Tinha a cabeça vazia, sem nenhum pensamento definido. Sentia-se prisioneira de um momento em suspenso, sem passado nem futuro, daqueles que nada prenunciam, como um buraco negro que se abria a sua frente para devorá-la – o escuro total, a negação da vida, o vazio do nada. De repente, num relâmpago, tudo se iluminou e sua consciência foi atingida em cheio pela verdade com por um raio: a compreensão do que se passava se acendeu no seu espírito. E ela viu com horror o que vinha escondendo de si mesma até então: tudo fora planejado, calculado meticulosamente para enganá-la, tudo representado por um ator de teatro, um profissional da arte de seduzir, ludibriar, fingir, tirar proveito. O prestígio social de ter uma mulher jovem e bonita à sua disposição para quando quisesse usá-la. O prestígio político por ser essa mulher uma figura importante no Governo, o que ele, por si próprio, não conseguiu ser. E disso também tirar proveito. As notas nos

jornais, os comentários, o nome sempre vinculado ao dela, sem o quê tombaria no anonimato. Agora, que ela já não era Ministra... (SABINO, 1991, p. 262).

O pensamento de Zélia não parava naquele instante, e não parou, portanto, a narração de Sabino, que continuou a discorrer sobre o que acontecia na mente da biografada.

Sim, fora usada por ele, atingida em sua dignidade, no que havia de mais puro da sua natureza de mulher, que era o desejo de ter um filho. E onde ficara esse filho? Em que arcanos eternos da criação restara esse fruto do seu amor que nunca havia germinado dentro de si? Por que não viera? Se ela era perfeitamente normal como mulher e capaz de gerar filhos? Tudo fingimento, reconhecia afinal com horror: as palavras de ternura, as cartas, os bilhetes de amor, as carícias, a intenção de se casar com ela, os projetos para o futuro, os filhos: tudo mentira, falsidade, farsa, hipocrisia. Horror, horror (SABINO, 1991, p. 262, 263).

Até mesmo na fase da adolescência de Zélia, que figura um passado mais distante e memórias menos nítidas portanto, o recurso de descrição da cena proposto por Wolfe (apud PENA, 2006) aparece no texto de Sabino.

Era um fusca. Arani entrou na frente e ela atrás. Alto, de bigode, com aquela cara de homem do interior, o dono do fusca começou a puxar uma conversa sem fim nem princípio. Ela olhava para a amiga, a amiga olhava para ela – não entendiam aonde ele queria chegar. Os três comeram sanduíches num restaurante da estrada, depois pararam num posto de gasolina, e o homem sempre naquela conversa esquisita, agora dizendo que tinha de passar num lugar ali, um ligeiro desvio, a gente ia seguir por dentro. Por dentro de onde? Ele não explicava direito e ia em frente. Entrou numa estrada estreita, completamente deserta, ainda bem que era dia, e de repente parou o carro. Só então as duas começaram a desconfiar de que ali havia coisa. Mas tinha um passarinho ferido numa ponte logo a diante e o homem desceu do carro, foi até lá. Recolheu o passarinho do chão, fez o passarinho voar, entrou no carro de novo. As meninas ficaram mais tranquilas: um homem que pára o carro para cuidar de um passarinho não pode ter más intenções. Seguiram viagem e ela começou a cochilar (SABINO, 1991, p. 26).

A descrição da cena da carona, vivenciada por Zélia e sua amiga, continua por mais sete parágrafos, os quais apresentam, além do ocorrido, algum diálogo que se passou no momento em questão, porém sem nenhum aprofundamento maior. Após acordar do cochilo, Zélia presenciou o motorista fazendo propostas “obscenas” (SABINO, 1991, p. 27) a sua amiga, ao que as garotas começaram a discutir com o homem, que chegou a apontar uma arma para elas. Segundo Sabino, Zélia, com sua retórica já evidente, convenceu o sujeito a seguir viagem com as duas, que passou a dirigir “boquiaberto” (SABINO, 1991, p. 27) depois de escutar o sermão de Zélia, deixando-as, sem tentar mais nada, na cidade mais próxima.

Descrições como essas, mais ou menos minuciosas, dependendo da situação, podem ser encontradas ao longo de toda a obra. Relatos detalhados do acontecimento, como os apresentados acima, são denominados por Lima (2009) de “cena presentificada da ação”. Já relatos mais superficiais de um fato são chamadas de “sumário ou exposição”. Estes

consistem em uma narração mais generalizada sobre algum assunto ou na exposição de uma série de eventos que abrangem um mesmo período de tempo e uma vasta quantidade de locais.

O sumário também pode ser identificado em *Zélia, uma paixão*. Recém-eleito presidente da República, Collor iniciou, ainda em janeiro, uma volta ao mundo com seus assessores. Em sete páginas, Sabino relata toda a volta ao mundo, destacando apenas um ou outro acontecimento ou diálogo de maior importância que se passou durante a viagem.

Era uma viagem de dezenove dias [...] Durante a longa viagem a Tóquio, foi repassando a lembrança das emoções vividas até ali. [...] Mal passaram por Nova York e seguiram para Washington de trem. [...] No vôo da Aeroflot de Tóquio a Moscou (um vôo bastante barulhento, comida de bordo detestável, poltronas apertadas, calor e frio se alternando, Collor teve outro momento de irritação. [...] Não gostou de Moscou [...] O único incidente até ali se deu em Berlim, durante a visita ao Muro [...] Na Itália pernoitaram em Roma. Na manhã seguinte seguiram com Marcos Coimbra para Turim [...] Em Paris hospedaram-se no Intercontinental. [...] Em Londres, Margareth Thatcher se dirigiu especialmente a ela durante o encontro que tiveram [...] No dia seguinte, em Lisboa, pôde confirmar o que já vinha intuindo desde o princípio da viagem [...] (SABINO, 1991, p. 114 – 120).

O sumário, ao contrário da cena, que prima pelo detalhamento da situação, apresenta apenas um resumo dos acontecimentos. Desta forma, o narrador tem a possibilidade de percorrer os mais variados lugares e épocas em poucas linhas, de modo a não cansar o leitor com fatos de menor importância, porém relevantes ao enredo da obra.

Tratando mais uma vez da utilização dos quatro preceitos propostos por Wolfe (apud PENA, 2006), pode-se perceber na obra, a presença também, do quarto elemento na construção textual de Sabino, que preocupou-se em registrar hábitos, roupas, gestos e outras características que representam simbolicamente a personagem principal. Tal tipo de descrição, a qual prioriza explorar traços da figura humana, de modo a realçar o protagonista da história, é chamada por Lima (2009) de prosopografia. Ao encontrar *Zélia* pela primeira vez, Sabino então a descreve:

Disse meu nome e me vi cumprimentando a Ministra *Zélia* Cardoso de Mello, que me estendeu a mão naquele jeito seu, mantendo-se a distância [...] Mesmo de roupa esporte, estava como sempre vestida com extremo bom gosto: calça comprida bege e blusa de seda cor de areia com *pois* preto (SABINO, 1991, p. 195).

Ao relatar outro encontro entre ele e *Zélia*, que há poucos dias se tornara ex-ministra da Economia, Sabino continua a descrever o comportamento, as ações e vestimentas da personagem, aspecto recorrente em construções textuais escritas por *new journalists* e jornalistas literários.

Zélia estava inteiramente à vontade, sem qualquer maquiagem, vestida num *jogging* mostarda e com mocassim marrom. [...] Já na sala, enquanto conversávamos, ficou longo tempo com ele [*um cachorro de pelúcia*] ao colo como se fosse uma criança (SABINO, 1991, p. 252, *grifo nosso*).

A maior e mais detalhada descrição da figura da ex-ministra feita pelo autor da obra aparece logo na primeira página do livro, começando pelo primeiro parágrafo de toda a obra, o qual traz os seguintes dizeres:

Uma aura de pureza, uma expressão de inocência infantil, principalmente quando crê que não está sendo observada. A menina que ela foi e que continua sendo. Sua seriedade não é de adulto: é de criança (SABINO, 1991, p. 7).

O autor continua a descrever a biografada, a qual é apresentada pela primeira vez ao público leitor:

Daí a impressão que costuma dar de arrogância, suficiência, pretensão. [...] Quando ao fundo ela se sente dócil e delicada. [...] O que ela própria não parece perceber é que sua integridade moral a faz vigilante, prevenida, desconfiada, impondo-lhe até certa compostura física. A elegância é sóbria e discreta, sem que o corte das roupas neutralize o contorno perfeito das pernas. É moderada nos gestos, ainda que os movimentos do corpo bem delineado e apenas aparentemente frágil tenham a elasticidade de quem anda a cavalo e pratica natação. Há nela qualquer coisa, a um tempo, de agreste e oriental. O olhar é suave, embora cauteloso. São doces seus olhos castanhos, tirantes a verde ao entardecer. Deles emana certa sensualidade felina. Raramente uma risada se abre no rosto encimado por cabelos louros e crespos, largo e poderoso como uma iluminura renascentista. Ela é contida até no sorrir (mesmo com o charme que lhe dá a ligeira separação entre os dentes da frente). As linhas angulosas da face e o tom meio morno da voz às vezes me fazem lembrar Clarisse Lispector. Ouvindo em silêncio, concentrada, lábios cerrados, zigomas angulosos, costuma, como Clarisse, assumir um ar precavido de loba à espreita. Cumprimenta as pessoas que não são de sua intimidade dando-lhes a mão com o braço estendido, como se quisesse mantê-las a distância. Com tudo isso, na verdade, o que ela procura disfarçar é a timidez de uma alma cândida. Sente-se vulnerável e raramente se expõe. Em compensação, quando baixa a guarda, é para valer (SABINO, 1991, p. 8, 9).

Pode-se perceber a quantidade de detalhes sobre a personalidade e sobre o físico de Zélia no trecho acima apresentado. Porém, este detalhamento não serve a aspectos meramente descritivos, como os presentes, por exemplo, nas fichas policiais que descrevem a figura de bandidos foragidos ou nos retratos falados. A descrição presente na obra vai além. Sabino não é nada objetivo em sua descrição. Zélia é apresentada ao leitor de maneira requintada, que beira a descrição de uma personagem fictícia que poderia muito bem ser a “mocinha” de qualquer história inventada.

Ao contrário do que prega a Teoria do Espelho, a qual defende que o profissional das redações deve ser uma máquina de repetição do real, tal qual uma câmera fotográfica, Sabino, ao descrever a biografada, mulher real, parece enxergá-la de uma maneira ímpar, possível apenas após demorada observação e reflexão acerca da personagem. Nota-se um cuidado com

as palavras a serem usadas, com a fluência do texto, com a poesia que se poderia adicionar a fria descrição da personagem. É evidente portanto, a preocupação do autor com o trato literário daquilo que é por ele exposto.

Essa preocupação é recorrente nos autores praticantes do jornalismo literário, que procuram escrever “textos para guardar” (VILAS BOAS, 2003, p. 11). Neles, memórias, conhecimento, imaginação e sentimentos são combinados para humanizar o que será exposto pela narrativa, pois “a frieza e o distanciamento são altamente nocivos” (VILAS BOAS, 2003, p. 14). Gay Talese (apud VILAS BOAS, 2003) adiciona a esse pensamento: “o modo distante com que os jornalistas em geral observam o mundo lhes rouba aquela experiência mais profunda que brota do envolvimento (TALESE apud VILAS BOAS, 2003, p. 14).

Além das inúmeras descrições que ajudam a compor o que constitui a figura de Zélia, a personagem principal da obra, é fato recorrente em *Zélia, uma paixão*, uma rápida descrição de qualquer personagem que venha a aparecer na história de vida da ex-ministra. Dentre tantas encontradas no enredo, selecionou-se algumas, para caráter ilustrativo. Sobre um amigo de Zélia que aparece na trama em apenas um único momento, Sabino escreve:

Chegou acompanhada de Robert Ballantine, jovem e simpático escocês radicado no Brasil, ex-marido de sua amiga Marina, que falava português correntemente: vindo a servir em nosso país como diplomata, abandonou a carreira para ficar morando aqui (SABINO, 1991, p. 230).

Ao tratar de Fernando Collor pela primeira vez, a pessoa que viria a ser uma das mais mencionadas no decorrer da obra, Sabino também apresenta o personagem ao leitor, descrevendo-o.

Certa manhã estava sozinha em sua sala, absorvida no trabalho, quando, ao erguer os olhos, deu com um homem ainda jovem, elegante, bonito, alto e desempenado, cara inocente de menino, cabelo de franjinha, nariz de ponta fina, sorriso também fino, que lhe estendia a mão, se apressando:
- Muito prazer, Fernando Collor.
Tudo nele era fino. A própria voz, cheia e viril, tinha tonalidade redonda, delicada, Os olhos brilhantes e inquiridores exprimiam autoconfiança. (SABINO, 1991, p. 76).

Por fim, ao mencionar Mauro, um ex-namorado de Zélia, mais uma vez, Sabino é criterioso quanto ao detalhamento dos personagens:

[...] Mauro. Médico ginecologista e obstetra, trinta anos mais velho, desquitado e com quatro filhos. [...] Era um homem forte, vistoso, gênero Clark Gable, “mulherengo como só ele”. [...] Mauro era conhecido até pela família dela como “conquistador” [...] (SABINO, 1991, p. 48, 49).

Dentre os quatro preceitos organizados por Tom Wolfe (apud PENA, 2006) no manifesto dos *new journalists*, além dos itens 1 e 4, já devidamente expostos e analisados, também

pode-se distinguir a presença do item 2 na obra de Fernando Sabino, o qual trata de registrar diálogos completos.

Lima (2009) apresenta que, no jornalismo literário, as histórias de vida geralmente aparecem na forma clássica da entrevista, a qual pode ser reproduzida integralmente, explicitando falas do entrevistado e do entrevistador, como depoimento direto, no qual o entrevistador não aparece, “ou ainda numa mescla em que se combinam essas modalidades de apresentação com narrativa em primeira ou terceira pessoa” (LIMA, 2009, p. 114). Sabino opta em seu texto pela terceira alternativa apontada por Lima (2009) descrevendo os diálogos entre ele e sua biografada, tanto na primeira, quanto na terceira pessoa.

Algumas das conversas entre biógrafo e biografada, as quais deram-se no momento em que o mesmo colhia informações para a feitura do livro, são expostas de maneira integral na obra, utilizando tanto a fala direta de ambos, representada pelo travessão, quanto a fala indireta, a qual é exposta por Sabino, em terceira pessoa. Este modo de escrita é, segundo Lima (2009), muito comum também nos livros-reportagem, uma das possibilidades mais exploradas pelo jornalismo literário.

- Como no caso do Garrincha – comento.
- É a terceira vez que você menciona esse caso.
- Mas sinto certo desalento no tom em que ela prossegue:
- Pode ser que eu seja idealista, ingênua ou idiota, mas acho que o que falta no Brasil é patriotismo mesmo. Falta espírito de solidariedade nas causas de interesse geral, acima dos interesses de cada um. Ninguém está pensando no Brasil ao longo ou mesmo médio prazo. Todo mundo está pensando em si próprio, em tirar proveito, e no prazo mais curto possível.
- Pergunto-lhe como conseguir, sem uma revolução, em plena vigência do regime democrático, com uma Constituição a obedecer, a indispensável unanimidade por parte da imprensa, do Congresso, dos militares, da Igreja, dos empresários [...]
- Vocês não estariam pretendendo fazer uma omelete sem ovos?
- Falo-lhe na minha convicção de que qualquer reforma profunda na estrutura econômica de nosso país teria de se fazer a partir da reforma agrária [...] Como nos países comunistas – para dar no que deu.
- E de minha parte dou por encerrada a petulância dessa minha rápida intervenção de advogado do diabo, quando ela informa que já em fevereiro as negociações com o Congresso eram bem sucedidas e conseguiram manter o controle da inflação.
- Eu dizia sempre que existe a disposição de consertar realmente o país, não se pode tomar meias medidas. E, em consequência, há de ter também a disposição de enfrentar sacrifícios [...] (SABINO, 1991, p. 207, 208).

Diálogos entre a biografada e diferentes personagens da obra, ocorridos em momentos de sua vida nos quais Sabino não esteve presente, também são relatados dessa mesma maneira. O diálogo por telefone entre a ex-ministra - que estava em Paris a espera do amante que tivera de voltar ao Brasil em plena lua de mel para, supostamente, fazer um tratamento dentário - e seu amigo Nelson, é apresentado aos leitores da mesma forma que foram expostas as conversas entre o autor e Zélia, utilizando falas diretas e indiretas para compor o texto.

[...] ela resolveu tirar a limpo a situação, ligando para Nelson, seu amigo leal. Sendo também amigo dele, certamente estava a par de tudo. Conseguiu localizá-lo em Belém do Pará:

- Nelson, o que está acontecendo?

Ele prometeu que, chegando ao Rio lhe mandaria notícias. [...] às duas horas da madrugada, é Nelson que lhe telefona:

- Almocei com ele. Conversamos durante três horas. A situação dele não é fácil.

Falou no que significava para o seu amigo viver aquele problema aos quarenta anos de casado, a mulher zelando por ele o tempo todo. Fora ela quem cuidara de sua mãe doente.

- Nelson, eu vou voltar.

- Não volte ainda, espere. Ele me disse quase chorando que você é a mulher da vida dele, sua alma gêmea. Seja paciente. Você vai se casar com um homem boníssimo, um homem maravilhoso, de caráter.

Contou-lhe ainda que ele havia dito que a mulher estava mal, muito mal, numa ilha em Manaus, teria de ir até lá para vê-la nem que fosse pela última vez, e só de lancha eram três horas até a ilha. Depois ele voltaria a Paris para se casar com ela, esperava oficializar isso breve, eram só mais uns dias de espera.

- Eu vou voltar – repetiu ela (SABINO, 1991, p. 259, 260).

Apesar de os quatro recursos básicos estabelecidos por Wolfe terem sido elaborados e utilizados pelos *new journalists*, o jornalismo literário praticado nos dias atuais também utiliza-se desses mesmos recursos, construindo e descrevendo o episódio cena a cena, escolhendo uma perspectiva e um ponto de vista para a apresentação dos fatos, aproveitando os diálogos entre entrevistador e entrevistado, dando voz aos personagens, detalhado ambientes e pessoas, entre outros.

Um fato peculiar interessante de se expor neste momento aconteceu com Sabino após o lançamento de *Zélia, uma paixão*. Por ter imergido tão profundamente na confecção da obra, acreditando em seu caráter esclarecedor, dedicando-se por mais de um mês à escrita da mesma e ter sido figura tão presente no próprio relato biográfico, Sabino teve de sofrer as consequências de apoiar Zélia de maneira tão explícita em um momento em que a ex-ministra era figura odiada pelo povo brasileiro, primeiramente, por ter-lhes tirado o próprio dinheiro, como muitos diziam, ao decretar o confisco das poupanças, e em segundo, por até o momento, não ter conseguido provar sua não-participação no Esquema PC, que indignara a sociedade.

O autor já consagrado no circuito literário brasileiro, não obteve a mesma sorte de Zélia, que conseguiu melhorar sua imagem depois de lançar sua biografia. Entretanto, por ter se disposto a redigir a história de vida da ex-ministra, Sabino transformou-se “num escritor maldito, associado à escória da classe política” (BLOCH, 2005).

Editoriais e críticas literárias encarregaram-se em difamar a imagem do autor. Até mesmo Manoel Francisco do Nascimento, dono do *Jornal do Brasil*, veículo para o qual Sabino trabalhou por 16 anos, e amigo íntimo do autor, veiculou um texto no periódico em que

expunha que “sua aposentadoria estará garantida graças a este novelão brega. De resto, não há grande novidade: todo mundo sabe que Fernando Sabino já desistiu, há muito, de ser escritor” (BLOCH, 2005, p. 28). A revista *Veja* também veiculou sua crítica a respeito de *Zélia, uma paixão* afirmando que a obra era “escandalosamente ruim” e cheia de clichês. (BLOCH, 2005, p. 28).

A revista *IstoÉ* também encarregou-se em menosprezar a obra de Sabino, dizendo que o que diferenciava o Brasil do mundo civilizado era o mesmo que fazia de Sabino um biógrafo sem pudor intelectual. Por último, Bloch (2005) apresenta a crítica veiculada pela *Folha de S. Paulo*, com conteúdo semelhante ao das publicações acima citadas.

Um amigo de Sabino que não quis se identificar chegou a confessar a Bloch (2005) que a repercussão do livro escrito por ele o magoou e castigou profundamente, de modo que o autor chegou a mencionar que se ele soubesse o que aconteceria, jamais teria escrito *Zélia, uma paixão*, livro que se arrependeu profundamente de ter escrito. No ano de 2000, em *e-mail* enviado à imprensa, *Zélia* lamentou a condenação de Sabino por ter escrito sua biografia, considerando-o uma vítima inocente (BLOCH, 2005).

Bloch (2005) colheu diversos relatos de familiares e amigos de Sabino, e todos reclamaram da ausência do autor em suas vidas após o ataque da imprensa à *Zélia, uma paixão*. Bloch até cita que, ao conversar com Jacques do Prado Brandão, amigo de infância e adolescência de Sabino, chegou a perceber lágrimas se formando nos olhos do entrevistado ao lembrar-se, saudosista, do tempo que Sabino o procurava para conversar. Lygia Marina, ex-mulher de Sabino, complementa que “Sabino ergueu uma muralha [...] foi a imprensa que acabou com ele. Ele foi condenado” (BLOCH, 2005, p. 33). Luiz Moraes, filho de Lygia, corrobora com a opinião da mãe e expõe:

E o livro destruiu o personagem Fernando Sabino diante da pátria, como uma paixão quando termina. Fernando entrou num pesadelo. Em *clippings* nacionais que recebíamos da editora era fácil ver a engrenagem da destruição funcionando. Passou a ser mal recebido nos lugares. Os convites sumiram. A confiança sumiu. O amor próprio ficou em frangalhos (BLOCH, 2005, p. 32).

Moraes ainda complementa que, para ele, Sabino fora pai, mãe, irmão e amigo, mas que distanciara-se de todos os parentes e amigos. Ele confessa:

[...] gostaria que fosse meu filho, para sentá-lo no colo e perguntar: o que está acontecendo com você? É como se estivesse inflamado por inteiro, ardido ao toque do mundo exterior. Sua secretária eletrônica não tem mais sua voz e quando recebo notícias suas, ele está sempre em algum outro lugar, inacessível (BLOCH, 2005, p. 35).

Pode ser percebido aqui, que Sabino foi largamente atingido pelas críticas sobre seu livro, talvez por expor-se no enredo tanto quanto a própria ex-ministra, tornando-se ainda mais vulnerável às críticas que chegavam de todas as partes do Brasil. Após anunciar no prólogo da obra, como já mencionado neste estudo, que “Zélia Maria Cardoso de Mello sou eu” (SABINO, 1991, p. 9), o autor mudou de opinião, arrependido, e declarou em entrevista datada de 1996, que “Zélia não sou eu, é ela própria” (BLOCH, 2005, p. 33).

4.1.4 Fatos e versões

Como já explicitado no item que trata dos definidores primários, a utilização de fonte única para a construção de uma notícia ou reportagem é usualmente encontrada no jornalismo diário. Temerosos da possibilidade de veicularem informações inverídicas provindas de fontes desconhecidas ou anônimas, por não disporem do devido tempo para uma pesquisa maior, ou por uma escolha dos próprios jornalistas, os definidores primários são os grandes protagonistas das matérias veiculadas nos meios de comunicação. Cremilda Medina (apud LIMA, 2009) ressalta que as matérias jornalísticas, na maioria das vezes, valem-se de uma fonte única e particular para legitimar o discurso, o que exime o jornalista de preocupar-se com a veracidade do relato, já que o mesmo não foi dito por ele, e sim por outra pessoa devidamente identificada.

No discurso de caráter biográfico tal fato ocorre também, com grande frequência. Este é um dos fatores que diferenciam as biografias da estrutura textual encontrada nas matérias do *new journalism*, as quais propunham uma maior diversidade de fontes. As obras biográficas tendem a optar pela versão do biografado acerca dos acontecimentos por ele apresentados, não deixando espaço para versões e opiniões controversas que poderiam comprometer a imagem do personagem principal da obra, além de culminar em um texto polifônico que se afastaria da proposta de formato biográfico tradicional.

Por se encontrarem em um patamar privilegiado na apuração dos fatos, os definidores primários têm o poder de manipular as informações por eles apresentadas e, conseqüentemente, distorcer a informação que será veiculada pelo profissional de comunicação. Segundo Pena (2005), a apresentação de fatos outros, de menor relevância,

podem significar uma tentativa da fonte de amenizar o impacto de informações que ela não gostaria de comentar. Isso significa que as fontes oficiais, ou definidores primários, são considerados tendenciosos, por terem interesses a preservar e fatos a ocultar. Como já exposto, o relato deste tipo de fonte coordena todo o desenrolar do texto por ser o termo de referência do escritor e das conclusões subsequentes.

Diante da lógica de priorização da versão dos fatos contados pelo definidor primário - possuidor de interesses próprios e fatos a ocultar -, que aqui aparece na figura de Zélia, a biografada, Sabino, em *Zélia, uma paixão* ignora, por exemplo, as acusações de corrupção que diziam respeito a Fernando Collor e a seu grupo, apesar de, em outras situações, dedicar páginas inteiras aos feitos administrativos do governo em questão. A obra tampouco trata, ou sequer cita, as acusações feitas à própria ex-ministra de participação no esquema de corrupção e tráfico de influência, apesar desses fatos serem de completa relevância e interesse dos leitores da obra.

Em depoimento oficial¹⁶ prestado à CPI de PC Farias, Zélia afirmou que jamais manteve qualquer tipo de relação com o controverso tesoureiro do governo Collor, Paulo César Farias, o qual teve seu nome diretamente ligado aos escândalos do governo. A ex-ministra disse ter sido apresentada a PC pelo então presidente e ademais, não se recordava de nenhum outro contato com o tesoureiro. Ela ainda complementou que Paulo César jamais exerceu qualquer tipo de influência sobre o ministério da Economia e sobre sua equipe.

Assim como consta no depoimento de Zélia, não presente na obra analisada, a biografia da ex-ministra aparenta tentar eximir a personagem de qualquer tipo de envolvimento com as acusações já mencionadas e, especificamente, com a figura de Paulo César Farias. Em 267 páginas de *Zélia, uma paixão*, o tesoureiro do governo Collor é citado em apenas dois pequenos períodos da obra.

Haviam três com quem se relacionava bem: Cláudio Humberto da Rosa e Silva – tinham um passado em comum, ambos foram do Partidão, e ele costumava assumir na conversa um tom malicioso de que ela gostava; Paulo César Farias, o famoso PC, figura interessante, inteligente e, coincidência rara, ambos nasceram no dia 20 de setembro (a mesma coincidência em relação a João Maia – portanto não tão rara assim); o deputado Renan Calheiros, pela afinidade em relação aos problemas nacionais, e quem, por isso continuou estimado, mesmo depois que ele rompeu com o governo. Já Ministra, esteve com Paulo César apenas uma ou duas vezes – depois houve certo afastamento (SABINO, 1991, p. 92).

¹⁶ Fonte: *O Livro Negro da Corrupção: Relatório da CPI de P.C. Farias*.

Outros escândalos do governo, os quais não envolveram diretamente a figura de Zélia, foram mencionados e comentados na obra, talvez para evitar acusações da crítica de que o biógrafo teria ocultado informações que pudessem prejudicar a imagem da ex-ministra. Como exemplo pode-se citar alguns problemas graves que surgiram nas exportações de café, que teriam sido suspensas sem autorização. Após o conhecimento de Zélia a respeito do acontecido, Sabino logo comenta que a então ministra criou, de pronto, uma comissão de sindicância para apurar as irregularidades, mesmo estando no Japão à época.

Ao chegar ao Brasil, Zélia pediu a seus assessores para inteirá-la do caso. Ao reconhecer o nome de um amigo íntimo na lista de envolvidos, a ex-ministra “por pouco não teve um colapso. Era enorme sua decepção: semelhante procedimento poderia expô-la ao vexame de ver questionada a sua integridade moral” (SABINO, 1991, p. 213). Exatamente por tratar-se de seu amigo e essa informação poder prejudicá-la de alguma forma, quando explorada pela imprensa, Zélia optou por continuar com as investigações, levando-as “até as últimas conseqüências” (SABINO, 1991, p. 213).

Além de omissões sobre assuntos que a ex-ministra pode ter preferido não tratar em sua biografia, Sabino não dispõe de nenhum outro depoimento para a confecção da obra, senão da fala e da memória da própria biografada. Zélia então, além de definidor primário e fonte oficial, pode ser considerada também uma fonte primária, a qual possui vínculo direto com o acontecimento relatado, por ter presenciado todos os fatos relatados por ela.

Algumas biografias utilizam-se de várias fontes para reconstruir a vida do personagem principal, mas isso se dá com uma maior frequência nas chamadas biografias póstumas, nas quais o biografado encontra-se morto, o que não possibilita qualquer tipo contato direto entre escritor e personagem. Neste caso, parentes, amigos e inimigos são os que mais aparecem como fontes, além de documentos.

Nas biografias que tratam de personagens ainda vivos, o autor tem a possibilidade de optar, ou não, por entrevistar outras fontes senão o próprio biografado. Sabino preferiu não entrevistar quaisquer outras pessoas que pudessem exercer papel de fonte, explicitando essa escolha no antepenúltimo parágrafo da obra.

Baseei-me fielmente nas informações de viva voz ou escritas que ela me forneceu, e submeti o resultado final à sua aprovação. Não ouvi ninguém mais além dela, a não ser ocasionalmente dois ou três amigos seus, mais pelo prazer de conhecê-los e conversar sobre ela. Restringi-me a Zélia: trata-se de sua vida – esta é sua versão, que só a engrandece e que procurei respeitar. Outros participantes talvez tenham versões diversas, igualmente respeitáveis (SABINO, 1991, p. 267).

O trecho acima pode ser considerado por muitos uma confissão do próprio autor de que seu texto é tendencioso, porém, tal passagem deve ser interpretada como uma tentativa de Sabino de estabelecer uma relação honesta para com seu leitor, visto que ao declarar seu posicionamento a favor de Zélia, redigindo uma biografia que “só a engrandece” o autor não esconde a admiração que sente pela ex-ministra, não defendendo, em momento algum, a falácia de que seu relato é objetivo e reproduz fielmente a realidade.

Elaborar uma biografia que tem por objetivo principal engrandecer o protagonista não deve ser uma iniciativa condenável. Como expõe Maria Helena Werneck (apud PENA, 2004), as obras biográficas têm a possibilidade de renovar os modelos de textos propostos até o momento. Assim, o biógrafo pode assumir em sua obra, angulações que vão da poética do elogio ao compromisso primário com os fatos históricos. Ele pode optar, por exemplo, por tratar de assuntos religiosos e morais, por apresentar uma construção textual objetiva, pela utilização de recursos literários, pelo ritual de elogio ou quaisquer outras opções e combinações possíveis.

A imparcialidade não é exigida ou esperada nos textos escritos sob a perspectiva do jornalismo literário e do subgênero biografias. Portanto, permite-se a utilização de pontos de vista, que podem defender, condenar, ou apenas apresentar determinada situação. É importante porém, que o autor, diante de sua subjetividade, explicita o ponto de vista a ser exposto aquilo que se pretende. Lima (2009) acredita ser essencial essa explicitação do foco narrativo, pois a clareza de objetivos e a sinceridade do autor para com seu leitor são importantes ao se construir uma relação entre as partes.

Dulcília Buitoni (apud LIMA, 2009) enriquece a discussão aqui apresentada ao alinhar quatro modelos possíveis de obras biográficas. As primeiras citadas pela autora são as autobiografias, publicações nas quais o biografado fala por si só, ou é auxiliado por um *ghost-writer*, que apenas organiza no corpo do texto, aquilo que o biografado relata. É possível também confeccionar biografias baseando-se em entrevistas biográficas, nas quais o escritor é ouvinte e narra o que foi a ele relatado em terceira pessoa, com a possibilidade de interferência nos relatos. A fonte complementar de pesquisa figura a terceira possibilidade biográfica. Esta utiliza as histórias de vida como um meio de complementação de coleta de dados. A quarta e última possibilidade é o suporte de pesquisa, no qual as biografias funcionam como um suporte que elucida o contexto social e histórico e as relações sociais do momento histórico que deseja-se retratar.

Zélia, uma paixão pode ser classificada como pertencente ao segundo modelo de fazer biográfico pois atende todos os quesitos concernentes a ele. O autor baseia-se em entrevistas com a biografada para a colheita de informações e confecção da obra, a qual é apresentada ao leitor na terceira pessoa e encontra-se repleta de comentários do autor - fato aceitável neste tipo específico de biografias -, que como devidamente analisado, insere-se no enredo, participando ativamente da história de vida da biografada, tal qual fosse um dos personagens.

Em contraste com a subjetividade autoral, que põe em questionamento a veracidade daquilo que se relata, Lima (2009) compara o jornalismo literário à literatura, por se assemelharem no seguinte fator: ambos visam apresentar uma realidade (fictícia ou factual) de maneira estética, agradável ao leitor. Por utilizar-se então de um tratamento literário nas obras, fato que diferencia o jornalismo literário dos demais formatos de veiculação de informação, o autor deve, em casos específicos, combinar o que é relatado pela narrativa com certa documentação, de modo a legitimar suas palavras, diminuindo a apreensão do leitor em estar diante de um texto inventado. Talvez então, para tentar conferir alguma legitimidade ao que é descrito por *Zélia*, citações de periódicos apareçam esporadicamente em trechos da obra, conferindo ao relato da biografada um *status* de verdade.

Porém, Pena (2004) adverte que mesmo mediante documentação, jamais poder-se-á representar um biografado de maneira exata, pois tudo que é escrito pelos biógrafos não passa de pontos de vista, jamais a totalidade. O autor de obras biográficas pode até assumir que privilegia determinadas fontes, acontecimentos ou pontos de vista, mas esses privilégios são aleatórios, pois dependem da memória e dos interesses do biografado e das demais fontes, caso utilizadas.

Sobre as citações de jornais e revistas que são expostas na obra para caráter legitimador, pode-se citar que Sabino explica, por exemplo, que três meses após *Zélia* tornar-se ministra da Economia e implantar o Plano Collor no país, o índice inflacionário aumentou ligeiramente, ao que logo noticiou a *Folha de S. Paulo*: “Inflação volta e chega a 3,29 por cento” (SABINO, 1991, p. 146). Alguns dias depois, a *Folha* novamente noticiou: “Amadorismo da Equipe irrita Collor” (SABINO, 1991, p. 148). Logo em seguida, em conversa com Sabino, *Zélia* lamenta ao comentar que essas manchetes, assim como outras que apareceram na imprensa, fizeram muito mal às esperanças do povo, já tão fragilizadas devido a crise econômica.

Entretanto, fora o caráter legitimador da exposição de passagens da imprensa diária a respeito da vida pública de Zélia, Sabino parece citar todos esses periódicos para retratar também a grande invasão de privacidade sofrida pela ex-ministra, que deu-se a partir do momento em que, em entrevista ao programa da jornalista Marília Gabriela, na *Bandeirantes*, comentou estar se relacionando com alguém que não poderia ser mencionado.

A declaração de Zélia, “a figura mais fascinante surgida na nossa vida pública nos últimos trinta anos” (SABINO, 1991, p. 196), a mulher que conseguiu o feito de ter reunido a maior soma de poderes do país, depois do presidente da República, que fazia questão de assumir uma postura formal e distante perante jornalistas, imprensa e colegas de trabalho, revelou à população brasileira, naquele momento, seu lado humano, feminino e frágil, ao admitir estar apaixonada e ao afirmar que seu amado não poderia ser revelado.

A esfinge simplesmente não tinha segredo, nem era esfinge: era uma mulher de corpo e alma, capaz de amar e de sofrer, um ser humano como todos nós. E nisto residia o seu fascínio (SABINO, 1991, p. 265).

A exposição da faceta humanizada da ex-ministra possibilitou à população, que a via como figura mítica e inacessível, assim como uma esfinge, sentir-se mais próxima da figura de Zélia e a envolver-se com ela. Essa declaração da ex-ministra modificou tudo o que seria explorado pela mídia ao que concernia a sua pessoa que, segundo Sabino, levou ao novo governo, o lado humano que tanto faltava. O autor cita que Zélia revolucionou a política brasileira ao mostrar que era feita “da mesma argila de todos nós, pobres mortais” (SABINO, 1991, p. 266).

Paixão, poder e intrigas sempre habitaram o imaginário coletivo brasileiro, que a partir das palavras da ex-ministra, fora atiçado. Pena (2004) explica que a mídia influencia diariamente este imaginário, que não somente preocupa-se com questões intelectuais, mas principalmente com questões emocionais. Por que Zélia, jovem, bonita e solteira, livre e desimpedida portanto, não poderia revelar a identidade de seu amado? Foi a partir desse questionamento que os veículos de comunicação de massa passaram a especular incessantemente quem seria o misterioso homem que conquistou o coração da mulher mais influente do Brasil e, para isso, invadiram a vida privada da ex-ministra de maneira arbitrária.

Em um dado momento, após grande assédio dos veículos de comunicação, estes acabaram por descobrir a identidade do homem com quem Zélia se relacionava, e a partir de então, “O caso de amor de Zélia passou a ser o assunto mais comentado pela imprensa” (SABINO, 1991, p. 176), fato que passou a irritá-la.

- Não merecia tanta notícia de jornal. Notícia é a dívida externa, é a luta contra os cartéis, é a luta para derrubar os preços, é o saneamento financeiro do setor público. Ela tinha consciência de que sua privacidade era assim invadida por se tratar de uma mulher. Outras figuras do Governo, sendo homens, podiam ter lá seus casos amorosos, alguns capazes de constituir matérias de escândalo, e no entanto eram poupados pela imprensa com um silêncio discreto e conivente. Sem ser militante feminista, poderia ver naquilo uma causa em defesa da mulher brasileira. Como Ministra de Estado, ela cumpria com zelo e diligência seu dever profissional, chegava a sacrificar-se de tanto empenho pela causa pública – em que afetava os interesses da nação o que ela fazia ou deixava de fazer nas horas livres de sua vida pessoal?” (SABINO, 1991, p. 176, 177).

Em seguida, em um dos poucos momentos da obra em que o autor dispõe de outras fontes além de Zélia e dos materiais por ela escritos (diários, cartas e poemas), Sabino expõe citações de jornais e revistas a respeito do relacionamento amoroso polêmico entre Zélia e o então ministro da Justiça, Bernardo Cabral, mais velho e casado. O caso entre os dois, apesar de ter sido escondido pelo casal, fora descoberto pela imprensa, a qual noticiou o fato e passou a perseguir a ex-ministra até mesmo em viagens internacionais.

O que era vivido no mais sigiloso recolhimento, a portas fechadas – *huis clos*, como na peça de Sartre -, tornara-se matéria de comentários maliciosos pela imprensa ou de boca em boca, como se sua vida íntima fosse um picante espetáculo teatral em exibição num palco, para deleite da platéia de todo o Brasil (SABINO, 1991, p. 180).

Antes de terminar a história de perseguição de Zélia pela imprensa, cabem aqui algumas considerações a respeito do que Sabino expôs na fala acima. Ao comparar a vida de Zélia veiculada pelos meios de comunicação a um espetáculo teatral em exibição, o autor toca em um dos pontos críticos da imprensa: a espetacularização dos fatos. Pena (2004) explana que na mídia de massas, a chave para a veiculação de um fato e a venda do mesmo é a transformação dele em espetáculo. “A realidade é projetada pela imagem e pela palavra de forma teatralizada [...] onde os cortes e as sequências de planos são orientados pelo critério da supervalorização” (PENA, 2004, p. 44).

Para que a vida íntima de Zélia pudesse ser notícia, foi necessário que milhares de brasileiros passassem a se interessar por ela, e não somente por seus feitos públicos. O romance proibido entre ela e o ex-ministro da Justiça foi então explorado pela mídia tal qual uma novela. Em artigo, Aramis Millarch afirma que, passado o fervor do escândalo amoroso, ao ler a biografia de Zélia, Augusto Mazzagão chegou a propor a Sabino, a compra dos direitos autorais da obra para ser televisionada em uma novela no México.

Zélia criticou arduamente em sua obra biográfica, a postura da imprensa ao que concerne a cobertura de seu romance com Bernardo Cabral, porém ela própria, ao relatar detalhes de seu relacionamento para Sabino, o faz explorar essa mesma situação em mais de 100 das 267

páginas da obra. Entretanto, os motivos para expor seu relacionamento amoroso, neste momento, são outros.

Segundo Bloch (2005), a própria biografada foi quem fez questão de evidenciar tais fatos em sua biografia, por vingança e *marketing*. Uma Zélia abandonada em outro país, decepcionada com as atitudes de seu ex-amante, deixou de lado sua própria dignidade e fez questão de publicar tudo que Bernardo Cabral a fez passar durante o período em que estiveram juntos, sabendo que suas revelações venderiam mais livros e poderiam afetar a imagem pública do ex-ministro, já demitido por Fernando Collor à época do lançamento da obra. Aramis Millarch compartilha da opinião de Bloch (2005) sobre os motivos de se explorar tanto o relacionamento de Zélia e Bernardo Cabral. O articulista afirma que o livro era compreendido por muitos como um ato de:

[...] vingança ao cinquentão que após “seduzi-la” e prometer casamento em clima de Conto de Fadas - na Paris dos sonhos de todas as adolescentes - deixou-a numa solidão em um hotel de categoria muito menor do que os cinco estrelas a qual estava acostumada a freqüentar em seus tempos de poder - é um dos aspectos mais [...] comentados no ti-ti-ti de todas as rodas [...] (*Estado do Paraná*, 1991).

Essa atitude de Zélia, que decidiu expor seu conturbado relacionamento de maneira detalhada, rendeu resultados. Bloch (2005) explana que meios de comunicação de todos os estilos exploraram a fundo a obra escrita por Sabino. Millarch complementa: “Não se fala há duas semanas em outra coisa: o livro da Zélia” (*Estado do Paraná*, 1991). O jornalista ainda expõe o relato de Carlos Alberto, um dos donos da editora que publicou a obra, afirmando que “Tudo que se fala – e não tem sido pouco – sobre *Zélia, uma paixão* se traduz em maior interesse popular” (*Estado do Paraná*, 1991).

Voltando a tratar da atuação da imprensa na cobertura do relacionamento entre Zélia e Bernardo Cabral, em um dado momento, este decidiu ir se consultar com um médico em Nova York. Tendo de ir ao Chile em missão oficial, Zélia aproveitou a saída do país para ir encontrar-se com ele no fim de semana que viria. Porém, apesar da discrição, Sabino explana que a viagem de Zélia não passou despercebida. A revista *Veja*, segundo o autor, dedicou uma matéria de capa à ex-ministra, que trazia especulações sobre sua vida amorosa.

Ao ter uma briga com o amante ainda em Nova York, Zélia voltou sozinha para o Brasil. No dia seguinte, Sabino expõe a manchete da *Folha de S. Paulo*: “o amor se converteu em amizade” (SABINO, 1991, p. 178). Ao perguntar-se como o romance, assim como o rompimento chegou ao conhecimento da imprensa, Zélia descobriu que foram seus amigos,

pressionados, que se encarregaram de divulgar tais informações aos meios de comunicação, pois não concordavam com o relacionamento.

Apresentando mais uma publicação periódica, Sabino cita um colunista do *Jornal do Brasil*, o qual “chegou a fazer uma insinuação mais grave”. Segundo o autor da obra, o jornalista havia afirmado que Zélia tinha voado clandestinamente do Chile a Nova York para realizar um aborto. O jornal ainda chegou a declarar que enquanto Zélia abortava, Bernardo Cabral passeava de mãos dadas com sua esposa em uma das ruas da cidade.

Além de ter apresentado na obra pesadas acusações da imprensa a respeito do comportamento de Zélia, Sabino parece dispor os fatos de modo a tentar fazer de Zélia uma vítima inocente dos ataques da mídia. Como a própria ex-ministra havia comentado, em que interessava ao país a sua vida íntima? Após ferozes ataques da imprensa, Sabino descreve uma Zélia deprimida, que sentia-se “cercada e impotente” (SABINO, 1991, 179), aos moldes de um herói diante dos ataques de inimigos.

A exposição de citações de periódicos na obra auxilia o autor também, a construir uma aura heroica em torno da biografada, questão que será melhor detalhada no próximo item. Diante de todas as passagens da imprensa veiculadas à época, Sabino desqualifica o teor de grande parte delas ao afirmar que as histórias contadas pelas publicações poderiam ser reais, mas também inventadas.

Sua história, contada de todas as formas, verdadeiras ou inventadas, sua foto nos jornais e revistas em todos os ângulos – era como se ela estivesse vivendo a cada dia novo capítulo de uma fotonovela romântica e sentimental” (SABINO, 1991, p. 180).

Porém, assim como Sabino questiona a veracidade do que foi exposto pela mídia sobre o romance de Zélia, o leitor de uma obra biográfica pode se perguntar também: “Será que posso confiar nas informações presentes neste livro?” As biografias são textos baseados na memória dos entrevistados, e Pena (2004) adverte que a maior parte dos testemunhos, por serem referentes à memória, estão suscetíveis à imaginação do entrevistado, consciente ou inconscientemente, pois o ato de lembrar não reconstrói o acontecimento, ele apenas o tenta, pois não há como tratar da memória ignorando o esquecimento.

O que fazer então? Assumir a vulnerabilidade ou evitar a hesitação? Como Luiz Vianna Filho, devemos aceitar que biografia não é um relato coerente e seguro? Ou, como Janet Malcom, devemos rejeitar qualquer dúvida sobre o trabalho biográfico, sob pena de sermos execrados pelos leitores? (PENA, 2004, p. 55).

Pena (2004) explana que essas perguntas estão longe de serem respondidas devido às múltiplas possibilidades narrativas que podem ser utilizadas pelos biógrafos, fato que impossibilita a elaboração de respostas unilaterais e totalizadoras. O que o autor propõe então, é que o biógrafo assumira os caminhos e opções escolhidos por ele ao confeccionar a obra, de modo a deixar a encargo de seus leitores o julgamento do que é verídico e do que é fictício, caso haja necessidade.

Sabino parece estar consciente deste impasse ao esclarecer, em *Zélia, uma paixão*, que o conteúdo presente na obra não seria um retrato fiel da vida de Zélia, e sim um relato inspirado em sua vida. O autor ainda complementa aos leitores, e a própria biografada: “Expliquei-lhe ainda que [...] teria de ser fiel ao original, mas concebido através da inspiração do artista” (SABINO, 1991, p. 253), e para finalizar, completa: “Ela entendeu e aceitou” (SABINO, 1991, p. 253).

Para ilustrar as fases vividas por Zélia, além de passagens de matérias veiculadas pelos meios de comunicação de massa, o autor apenas expõe, ao longo da obra, extratos do diário pessoal da biografada e algumas cartas que a personagem escreveu aos amantes com os quais se relacionou ao longo de sua vida, o que não deixa de ser, mais uma vez, sua própria memória e seus próprios pensamentos e opiniões.

Começou a escrever um diário: “SP 6/2/88 – Eu sempre quis escrever um diário, sempre quis escrever a minha vida, as minhas idéias. Sempre adiei, nunca consegui. Quem sabe agora eu o faça” (SABINO, 1991, p.74).

Apesar de dispor apenas do material outorgado por Zélia para a escrita da obra, Sabino reconstrói alguns diálogos entre a biografada e outros personagens que fizeram parte da vida da ex-ministra. Estes diálogos, mais uma vez, foram relatados exclusivamente pela biografada.

Telefonou-lhe imediatamente
- Recebi o seu cartão – falou, em inglês.
Ele retrucou, bem-humorado, também em inglês:
- Recebi o seu primeiro.
- Eu quero te conhecer – ela disse apenas (SABINO, 1991, p. 86).

Como anteriormente exposto, o *new journalism* inovou ao expor em suas matérias e obras, diálogos entre jornalista e personagem, que atuavam como um importante diferencial diante dos demais textos jornalísticos. Porém, poucos eram aqueles que acreditavam na veracidade destes diálogos, pois tamanha precisão só poderia ser resultado de criação ficcional. Os editores de jornais mais conservadores então, negavam-se a veicular matérias de jornalismo literário sob a acusação de este gênero compor personagens e cenas (LIMA, 2009).

Tom Wolfe (apud LIMA, 2009) refutava todas as acusações do tipo, afirmando que os que criticavam as matérias o faziam porque estavam aquém da mentalidade necessária para conceber um jornalismo com tal nível de precisão. Em complemento a este pensamento, Berner (apud LIMA, 2009) aponta que o jornalismo literário, apenas por ser diferente do produzido cotidianamente pela imprensa, não é menos verdadeiro que este, e pode, claramente, representar a realidade de maneira mais precisa do que as formas tradicionais de redação informativa.

Em *Zélia, uma paixão* Sabino conduz, e deixa claro na obra, um diálogo interativo e sem amarras entre ele e sua biografada, permitindo uma flexibilidade de assuntos, o que lhe rendeu a oportunidade de moldar um perfil da mesma, ancorado em dois eixos principais: o Ministério da Economia no governo Collor e os amores de Zélia. A face pública da ex-ministra é abordada, assim como aspectos da sua intimidade amorosa. Fora o aspecto amoroso, já tão conhecido e explorado pela imprensa, a vida privada de Zélia, seu cotidiano, dia a dia e rotina, seu relacionamento com amigos, inimigos, empregados e parentes, entre outros, foi muito pouco explorado ou sequer mencionado na biografia, o que demonstra uma clara opção editorial por essas duas facetas da ex-ministra, facetas essas as que mais interessavam à imprensa e aos consumidores de notícias à época.

Pode-se presumir então que Sabino atuou mais uma vez como *gatekeeper*, o jornalista responsável por decidir o que será e o que não será veiculado no periódico para o qual trabalha. Ao perceber a preferência do público leitor pelos dois assuntos acima mencionados, o autor selecionou os fatos mais importantes acerca desses temas e ignorou outros, ou tratou de maneira mais superficial, aqueles que poderiam atrair menos a atenção do leitor.

Este fato fica claro para Bloch, o qual explica que as “ginásticas amorosas da czarina da economia” (BLOCH, 2005, p. 24) eram o foco principal do livro. “Das 267 páginas, 143 eram dedicadas ao relacionamento de Zélia com o ex-ministro Bernardo Cabral” (BLOCH, 2005, p. 26). O autor ainda continua no parágrafo seguinte: “Poucos queriam saber que, na infância, Zélia teve uma galinha chamada Codeco, que sua primeira fantasia de Carnaval foi de tirolesa, que vestira batas coloridas na sua fase *hippie* ou que militara no PCB. O que interessava era a paixão e o poder, ao som de *Bésame mucho*” (BLOCH, 2005, p. 26).

A liberdade de diálogo entre biógrafo e biografado, e até mesmo entre repórter e entrevistado pode resultar em uma descoberta de universos até então desconhecidos por esses profissionais que tentam captar o maior número de informações possíveis para a confecção da

obra. Ao tratar dessa liberdade de diálogo utilizada pelos jornalistas literários, Lima (2009) apresenta um episódio que veio a se tornar bastante comum dentro do gênero.

Paul Theroux entrevista Jorge Luiz Borges [...] Em seu apartamento, Borges pede a Theroux que lhe leia poemas de Kipling e a entrevista se transforma numa conversa solta, culta, entre dois amigos, descortinando-se, subjacente ao diálogo, as preferências do argentino pela cultura anglo-saxã, seu interesse pelas sagas islandesas, seus antepassados, a lembrança da escravidão negra na Argentina de sua infância, sua certeza de que vingança é uma coisa fútil. O espaço para interação que leva o entrevistado a reconhecer, no final: “Sim, acho que você e eu concordamos em muitas coisas, não? Eh?” (LIMA, 2009, p. 114).

A humanização dos personagens é outra característica própria das narrativas jornalísticas literárias. Nessas publicações, as pessoas são o eixo central da narrativa, são elas quem permitem ao autor explorar qualquer tema ou fato. Essa técnica de escrita humanizada evita estereótipos e visa retratar os seres humanos em toda sua complexidade, realçando tanto virtudes, quanto defeitos. As pessoas entrevistadas pelos jornalistas literários não figuram meras fontes de informação, mas sim personagens e protagonistas de histórias. “Onde há pessoa humana, pode haver uma história maravilhosa a ser contada” (LIMA, 2009, p. 361).

Como pode ser percebido, Lima (2009) é um grande entusiasta da entrevista no jornalismo literário. Ele acredita que ela, utilizada da maneira correta, desponta como uma forma de expressão, tanto do entrevistador, quanto do entrevistado, pois é dotada de “individualidade, força, tensão, drama, esclarecimento, emoção, razão, beleza” (LIMA, 2009, p. 107). O jornalista literário, acredita o autor, atinge a excelência ao dominar as técnicas de entrevista, pois assim torna-se “tecedor invisível da realidade, que salta, vívida, das páginas para o coração, a mente e todo o aparato receptivo do leitor” (LIMA, 2009, p. 107).

4.1.5 A heroização do biografado

É importante rememorar que as estruturas narrativas de caráter biográfico se dispõem a não contrapor a versão de seu biografado, o definidor primário, já discutido anteriormente. A não contraposição do que é relatado ocorre, pois outra característica muito comum dessas construções textuais é a utilização de um artifício que aqui será denominado de heroização do personagem principal. “É claro que os conceitos relacionados ao herói estarão presentes no discurso, afinal, se o indivíduo se dispôs a escrever a própria história, sua existência só pode

ter sido excepcional” (PENA, 2004). Sabino acredita que a existência de Zélia seja excepcional e mereça ser divulgada, tratando a ex-ministra da economia como uma heroína nacional. Este fato é explicitado de forma direta, em um período da obra: "Resolvo interpelar a principal heroína da história" (SABINO, 1991, p. 205).

A heroização do personagem principal também pode ser encontrada, com facilidade, nas páginas dos jornais, das revistas e nos noticiários televisivos e radiofônicos. Em meio a uma enorme gama de possibilidades de notícias, os jornalistas têm de selecionar os acontecimentos que eles julgam extraordinários o bastante para ocuparem um espaço tão disputado nos veículos comunicacionais. Deste modo, o bombeiro que resgatou os sobreviventes do ataque às Torres Gêmeas, a mãe que foi assassinada por esconder seu filho dos traficantes que o procuravam, o faxineiro que devolveu milhares de reais encontrados em mala perdida, os mineiros que sobreviveram meses soterrados, e muitos outros cidadãos comuns, são tratados pela mídia como heróis cotidianamente, pois, incontestavelmente, a espetacularização da vida vende.

Pena (2004) contextualiza que na Grécia antiga, a ideia do herói estava ligada a dois conceitos específicos: o da *areté* (virtude) e o da *timé* (honra). A *areté* trata-se da essência extraordinária do herói, das habilidades e atitudes que o mesmo possui que o distinguem das outras pessoas. A presença da *areté* em sua composição autoriza o herói, não apenas a lutar por seu povo, mas a representá-lo, pois ele acredita ter uma missão a cumprir, acredita ser o possuidor da responsabilidade de sacrificar-se em vista de um propósito maior.

A presença de uma missão a cumprir, assim como nos textos épicos¹⁷, é usualmente encontrada na composição de biografias, e pode, muitas vezes, ser identificada já no próprio título da obra. “Carlos Lacerda batizou a sua de *Rosas e pedras do meu caminho*. Samuel Wainer escreveu: *Minha razão de viver*. Adolf Hitler pariu *Minha Luta*” (PENA, 2004, p. 36). Em se tratando de *Zélia, uma paixão*, o título da obra não explicita o artifício de heroização do biografado, porém a utilização de tal mecanismo pode ser constatada ao longo da leitura das páginas do livro.

O sacrifício sobrenatural que a diferencia dos demais mortais (HELAL apud PENA, 2004) apresenta-se durante todo o capítulo *XVIII*, o qual detalha as precárias condições vividas, principalmente por Zélia, e por sua equipe, nos dias que antecederam a posse presidencial e consequente apresentação do Plano Collor à população brasileira. “Os dias que

¹⁷ Narrativa que apresenta um episódio heróico da história de um povo.

antecederam a posse do Presidente foram febris para Zélia e sua equipe” (SABINO, 1991, p. 130). Algumas páginas depois, Sabino ainda complementa: “[...] ao fim, tudo aquilo a deixava abstraída como uma sonâmbula” (SABINO, 1991, p. 134).

Chegada a data da posse presidencial, Zélia, que passara dias trancada com sua equipe em um hotel, elaborando as diretrizes econômicas do país no governo Collor, partiu para a maratona de cerimônias, transmissão de cargos, discursos e demais solenidades que dão início a um novo governo. Sobre a ocasião, escreve Sabino:

O cansaço não impediu que ela ofusasse os demais membros do novo Governo com sua elegância [...] Ao voltar à Academia de Tênis [*hotel*] às nove da noite, exausta, teve a surpresa de ver que os amigos haviam inventado uma festinha extra em sua homenagem. [...] Enquanto a festa continuava lá embaixo, Zélia e seus companheiros, metidos numa salinha [...] ainda davam os últimos retoques no plano. Eram duas da manhã quando se deu a desgraça: o computador que haviam pedido emprestado entrou em colapso e apagou toda a medida provisória da reforma monetária. [...] Ibrahim e Luiz Eduardo se entreolhavam, aparvalhados. Os demais não sabiam se riam ou se choravam. Uns entravam em desespero, outros, embora baratinados, pediam calma (SABINO, 1991, p. 134, 135, *grifo nosso*).

Continuando a dura saga da personagem principal nos dias que se seguiram, o autor escreve:

[...] Zélia dormiu apenas cinquenta minutos naquela madrugada. Às cinco e vinte tomou um banho, às seis se reuniu com Carlos Chiarelli, Ministro da Educação, para informá-lo sobre o plano. Às sete teve uma reunião ministerial. Em seguida, sem ao menos tomar café da manhã, começou a receber jornalistas, empresários, gente de toda espécie pedindo explicações. Às três horas da tarde, sem ter almoçado, enfrentou com o resto da equipe uma entrevista coletiva em que a nota dominante parecia ser a estafa de todos eles. A imprensa não perdoou a confusa apresentação oficial do plano feita pela televisão por Zélia [...] Não perdoaram a equipe, trabalhando dia e noite, em condições precárias. Com um computador emprestado, sem assistência jurídica adequada, sem contar com a colaboração de praticamente nenhum especialista de outras áreas [...] E ainda assim tentando salvar o país [...] No sábado e no domingo, por determinação do próprio Presidente, os economistas tentaram se reabilitar, numa verdadeira maratona de programas de televisão [...] (SABINO, 1991, p. 136, 137).

Ao final dos dias de sacrifício pessoal pelo “bem maior”, Sabino cita alguns comentários ouvidos pela personagem acerca de seu incrível desempenho durante os dias que se passaram. José Simão chegou a comparar Zélia à mártir francesa Joana D'Arc, que no século XIII, morreu queimada na fogueira, condenada por tomar partido dos ingleses durante a Guerra Civil francesa. Em 1920, Joana D'Arc foi canonizada pela Igreja Católica, tornando-se, além de heroína e símbolo de uma nação, uma santa.

[...] calorosamente saudada pelo apresentador Eliakim Araújo, da TV Manchete:
- Ministra, passei o dia vendo a senhora em sucessivos programas de televisão. Queremos cumprimentá-la pelo seu espírito público.
- Nem o capitão Marcel teria fôlego para tanto. [...]

José Simão, da *Folha de S. Paulo*, assim se referiu à sua *performance* naqueles dias: “Juro que no último domingo à noite eu já estava morrendo de pena dessa nossa rainha das telas [...] Bombardearam tanto essa mulher, durante quatro dias ininterruptos, que quando ela entrou no ar em *Crítica e Autocrítica*, pela Bandeirantes, eu pensei que estava vendo um *close* da Joana D'Arc entre chamas. Delirante e febril. [...] Essa mulher não dorme, não come, não vai ao banheiro?!” (SABINO, 1991, p. 137,138).

Após transcrição do comentário de José Simão, o qual comparou a ex-ministra a Joana D'Arc - mulher, mártir, heroína e santa -, a construção da aura heróica da biografada, e até mesmo de sua santidade, neste caso, continua explicitamente até a penúltima página das 267 de *Zélia, uma paixão*. Sabino termina um dos últimos parágrafos do livro com a seguinte menção: “Zélia, cheia de graça, bendita entre as mulheres” (SABINO, 1991, p. 266).

A mulher conhecida por todos como “cheia de graça, bendita entre as mulheres” é a Santa Maria, mãe de Jesus Cristo. De acordo com a *Bíblia*, um anjo dirigiu-se a ela com estas palavras, por a mesma ser, dentre todas as mulheres do mundo, a única digna de carregar o filho de Deus no ventre. Fica claro, em *Zélia, uma paixão*, e também no próprio lançamento do livro, que será mencionado mais adiante neste mesmo capítulo, que o autor teve a intenção de comparar a magnitude de uma personagem como a mãe do filho de Deus com a mãe do Plano Collor.

Assim como Santa Maria abdicou a própria vida que iria começar a construir junto ao seu futuro esposo, José, para atender ao pedido de Deus de cuidar do filho Dele, que viria ao mundo para salvar os homens de seus pecados, Zélia abdicou de sua vida particular para tentar salvar os homens das “garras” da inflação, a qual subia diariamente a níveis cada vez mais alarmantes. Assim como Maria foi, em um primeiro momento, julgada e condenada por todos que a conheciam, por ter engravidado antes de se casar, e de alguém que não era o seu noivo, Zélia também foi julgada e condenada por todos por ter se relacionado amorosa e sexualmente com um homem casado, mais velho, e colega de Ministério.

Ainda descrevendo a atribulada vida de Zélia nos primeiros dias de Plano Collor, Sabino discorre que a aplicação das medidas elaboradas pela ex-ministra representaram uma “avalanche de trabalho para o ministério da Economia” (SABINO, 1991, p. 142) visto a enorme quantidade de problemas que apareceram. O gabinete de Zélia foi transformado no “Muro das Lamentações” (SABINO, 1991, p. 142), onde surgiam, diariamente, centenas de queixas. Além de todos esses problemas, a biografada ainda tinha de aguentar “o Presidente telefonando-lhe vinte vezes por dia para saber o que se fez e o que não se fez” (SABINO, 1991, p. 142).

Expondo mais uma vez comentários exaltantes sobre a atuação da mesma dentro do Ministério, Sabino transcreve uma fala de Mário Amarato, que compara Zélia a um maestro de uma orquestra: “- Ela é discreta, competente, e tem demonstrado clareza e determinação. Foi preparada uma partitura e ela vai regê-la” (SABINO, 1991, p. 143).

Sem descanso, o autor estende-se ao relatar mais fatos que pudessem ilustrar o trabalho árduo realizado pela ex-ministra nas primeiras semanas de governo Collor. Em apenas dois dias, Zélia discursou na 31ª Assembleia Anual do Banco Internacional de Desenvolvimento (BID), realizada na cidade de Montreal, no Canadá, encontrou-se com o então primeiro-ministro do país. Voou para Washington, nos Estados Unidos, para encontrar-se com a representante comercial do governo norte-americano, reuniu-se, às nove horas da manhã, com o secretário do tesouro americano, almoçou com o diretor-gerente do Fundo Monetário Internacional (FMI), encontrou-se com dirigentes de bancos do Japão, com o presidente do BID, com o presidente do Banco Mundial e com o presidente do Banco Central dos Estados Unidos.

Após rápida, porém extensa jornada internacional, logo que chegou ao Brasil, Zélia teve de se encontrar com empresários e industriais dos setores de máquinas e equipamentos, petroquímicos, autopeças, bens de capital, informática e indústria eletrônica “numa tensa reunião” (SABINO, 1991, p. 145). Os participantes da mesa saíram de lá frustrados, mas Zélia era implacável quanto àquilo que havia estabelecido para o país. “Tinha de ‘vencer e vencer’, como havia dito: não sabia perder” (SABINO, 1991, p. 146).

Era terrível a pressão que Zélia e sua equipe vinham recebendo [...] havia para ela múltiplas tarefas a enfrentar ao mesmo tempo e em várias frentes. Tinha de administrar dia a dia o Ministério com todo seu complexo de secretarias, departamentos e instituições financeiras. Tinha de negociar passo a passo o plano junto ao Congresso, obtendo aprovação de medidas já em vigor e ainda em discussão. Tinha mil e uma providências a tomar, principalmente na área do Banco Central. Algumas prefeituras em vários Estados vinham encontrando maneiras fraudulentas de desbloquear cruzados (SABINO, 1991, p. 148).

Em todos os trechos aqui transcritos, pode-se notar que Fernando Sabino persistiu em construir uma aura heróica em torno da figura de Zélia, o que continua a ocorrer, sutilmente, no decorrer do texto, como pode ser verificado no período que se segue: “E, entre o interesse nacional e um interesse pessoal, decidiria sempre pelo interesse nacional – era o que ela insistia em repetir” (SABINO, 1991 p. 164). Segundo Pena (2004), em sua missão, o herói entrega-se a um propósito maior e a um destino glorificado - aqui explicitado pela escolha do interesse nacional em detrimento do pessoal.

Em complemento à *areté*, já discutida aqui, apresenta-se, na figura do herói, a *timé*, que está ligada à honra e à moral, à capacidade de reconhecimento dos erros e das derrotas. Exemplifica Pena (2004), baseando-se em *Iliada*¹⁸: “Quando Agamêmnon toma Briseida de Aquiles, este se retira da Guerra de Tróia, pois foi ferido em sua *timé*. ‘(...) Agamêmnon o despojou do público reconhecimento de sua superioridade, tomando-lhe Briseida” (PENA, 2004, p. 35).

A personagem Zélia retratada pela obra também dispõe, em seu íntimo, da *timé*, como pode ser comprovado no início do capítulo *XXVIII*, quando o autor discorre sobre o pedido de demissão da ex-ministra. Ao entregar a carta demissional ao presidente Collor, “a reação dele foi de surpresa: disse que não era aquela carta que esperava dela e se recusou a recebê-la. Mesmo obrigado a conceder a demissão, já que o pedido era irrevogável” (SABINO, 1991, p. 235).

Em seguida, o autor justifica o pedido de demissão da biografada, explicitando o valor de sua escolha em afastar-se do cargo:

Havia razões para demitir-se, a começar pelas de ordem estratégica. Naqueles dias de maio entrara, como se diz hoje em dia, em rota de colisão com a República das Alagoas [...] A Ministra passou um bilhete para o General Agenor, presente à reunião, informando-o que não aprovaria algo de cuja existência nem sequer sabia. [...] Suas palavras não foram bem recebidas pelos Governadores. [...] No sábado confidenciou a um amigo:

- Vou sair do governo. [...] Na viagem de jatinho para Brasília, domingo à noite, já estava disposta a se demitir. Na manhã seguinte, chamou um por um da sua equipe e comunicou a sua decisão:

- Podemos até superar esta crise, mas logo surgirá outra. [...]

Fizera o que lhe cabia, enquanto lutava contra a inflação e pela estabilização de nossa Economia. Não tinha condições de lutar com as mesmas armas do novo inimigo [...] Saindo de campo, pensava ela, dava ao Presidente espaço para, a seu tempo e modo, ele próprio acú-lo e implodi-lo. [...] Mesmo não fazendo muita fé, ela esperava ainda que alguma coisa se salvasse” (SABINO, 1991, p. 236 – 239).

O trecho acima retrata a *timé* existente em Zélia. Ao perceber que não mais conseguiria realizar aquilo que havia proposto ao povo que ela representava, a ex-ministra destituiu-se de um dos cargos de maior poder no Brasil. Assim como Aquiles reconheceu a vitória de Agamêmnon, seu inimigo, afastando-se da guerra, Zélia reconheceu a vitória dos inimigos que a circundavam, afastando-se do governo.

Porém para ser considerado um herói, além de possuir *areté* e *timé*, o sujeito deve se sagrar figura proeminente entre seu povo, por ser o melhor entre seus pares e aquele que os representa (PENA, 2004). Voltando a exemplificar tais características que compõem o herói clássico, Pena (2006) utiliza-se mais uma vez da *Iliada*, explicando que, após retirar-se do

¹⁸ Poema épico grego, escrito por Homero no século VIII a.C., que narra o último ano da Guerra de Troia.

campo de batalha, ainda no primeiro canto da obra, Aquiles retorna apenas no décimo oitavo canto. O afastamento do personagem do círculo social serve de “tempo ritual para que se prepare o retorno do herói” (PENA, 2006, p. 179).

Depois de cumprido o tempo de afastamento, Aquiles retorna à guerra, e sobre o que se sucede a volta do mesmo, Pena (2004) discorre:

Quando volta ao campo de batalha, não está sozinho, mas escudado por toda a cultura aquéia. [...] Aquiles carrega, entre as cenas da vida aquéia, os arquétipos que constituem o inconsciente coletivo de seu povo. Este reconhece o herói, enaltece-o e leva-o à *kléos*, ou seja, à glória (PENA, 2004, p. 35).

Mesmo tendo sido “destituído do poder” por Agamêmnon, pela tomada de sua amada Briseida e, por consequência, ter admitido sua inferioridade perante o mesmo, se retirando da guerra, a população aqueia reconhece Aquiles como herói, o apóia, glorifica e mitifica. A “derrota” seguida de redenção apoiada pelo povo pode ser identificada em *Zélia, uma paixão*. Após ter renunciado, por acreditar que não mais conseguiria contribuir pela melhora do país, segundo Sabino, a ex-ministra recebeu diversas manifestações de carinho e compreensão originadas da população brasileira e até mesmo do dirigente da nação.

Durante a cerimônia de transmissão do cargo, o Presidente Collor, em sua saudação, deixou passar outra sutil referência de condescendente compreensão [...] - Vossa Excelência revelou que é possível ser firme e até dura, sem abdicar de ser humana. E ao cumprimentá-la, em despedida, fez-lhe um afetuoso afago na cabeça (SABINO, 1991, p. 243).

Ainda procurando explicitar o apoio recebido por Zélia em seus últimos instantes de poder, discorre Sabino:

Um amigo meu, ex-colega do novo Ministro da Economia, resolveu comparecer à sua posse. E me conta que durante a cerimônia, quando chegou a vez de Zélia discursar, vendo a figura exemplar daquela mulher com voz a um tempo macia e firme se despedindo do Governo, começou a sentir um estranho aperto na garganta. Logo seus olhos umedeciam e ele se viu envolvido numa onda de incontrolável emoção. Procurou disfarçar, para não ser notado pelos outros homens ao redor, erectos e imóveis, que acompanhavam tudo atentamente. Mas percebeu que vários deles tinham os olhos molhados. O mesmo acontecia no grupo da imprensa, do outro lado – repórteres, fotógrafos, pessoal da televisão: todos comovidos, quase às lágrimas. O próprio Presidente estava visivelmente perturbado. Não conseguindo se conter, meu amigo abriu caminho e saiu do recinto, procurando o toalete. Encontrou outro homem nas mesmas condições, debruçado na pia e enxugando os olhos. (SABINO, 1991, p. 245, 246).

Neste mesmo instante, a ex-ministra também chorava. Sua foto com lágrimas nos olhos foi publicada em jornais do Brasil inteiro. Sabino conta que Zélia recebeu centenas de cartas comovidas com sua renúncia, vindas dos mais variados cantos do país. O autor escreve:

Suas palavras [de Ana Luiza Cunha, 16 anos, moradora do Rio de Janeiro, em carta] exprimiam o que ia naquele instante no coração de milhares de jovens – o temor de que terminasse ali a esperança de melhorar o Brasil: “Aprendi que nesta vida a gente pode até abrir mão de um cargo de Ministra para não abrir mão daquilo que acreditamos, daquilo que achamos justo. Você me ensinou a amar a minha terra, que um dia vai ser governada pela minha geração, pelos meus filhos. Você acendeu em mim o patriotismo, a vontade de fazer alguma coisa pelo Brasil. Vai ser difícil de esquecer, Zélia” (SABINO, 1991, p. 246, *grifo nosso*).

Para continuar o que foi pretendido ao longo de toda a obra, enaltecer a figura de Zélia, torná-la uma heroína nacional, como devidamente exposto acima, Sabino conta que a ex-ministra foi homenageada até mesmo por um programa de televisão, como expresso no trecho que se segue.

Creio ser dispensável explicar o que vem a ser a *Escolinha do Professor Raimundo*, programa humorístico de Chico Anysio pela TV Globo, com um dos mais altos índices de audiência em todo o Brasil. (SABINO, 1991, p. 247).

A ministra, durante seu curto mandato e grande exposição, teve-se representada satiricamente pela atriz Nádia Maria, que compunha a personagem Célia Caridosa de Mello. A atriz finaliza o cômico discurso da personagem, no episódio do dia em questão, com os dizeres: “O povo é só” (SABINO, 1991, p. 248). Chico Anysio, que representava o Professor Raimundo, conduz então Célia à porta com os seguintes dizeres: “A vida é isto: uma eterna troca. Saem uns, entram outros” (SABINO, 1991, p. 248).

Em seguida, o professor abre a porta da sala de aula e deixa entrar uma nova pessoa no recinto: Zélia Maria Cardoso de Mello, que há um dia, ainda era ministra da Economia do Governo Collor. Escreve o biógrafo:

Ela é calorosamente aplaudida por toda a classe, onde se vêem vários artistas conhecidos, nos seus trajes cômicos, satirizando diferentes figuras típicas do nosso povo. Em voz serena, ela se dirige a eles e ao seu mestre:
 - Eu queria lhe agradecer, professor, por esta oportunidade de vir aqui tentar explicar alguma coisa que tentei explicar durante todo o tempo e não consegui. Concordo com a Célia: o povo é só. O povo é só e sem voz. É difícil escutar a voz do povo. Mas não é difícil imaginar o que o povo está sentindo. Está passando dificuldades, eu sei. O povo não é só um detalhe. Recebe salário baixo, mora mal, tem dificuldade para pôr o filho na escola, gasta horas e horas no trabalho. Mas isso é resultado de anos e anos de desmando, de arbitrariedade, de administração errada. E leva tempo para a gente poder consertar tudo isso. Tentei explicar isso o tempo todo, o esforço que nós estávamos fazendo para mudar essa situação. Mas acredito, continuo acreditando que a gente pode mudar. E quem sabe aqui eu consigo ajudar de alguma forma, consigo explicar isso. Consigo explicar todas essas dificuldades e consigo continuar ajudando o meu país. E consigo fazer cada vez mais com que a voz do povo seja escutada. Porque hoje só a voz das elites é escutada. E quando eles vêem que o país está mudando, que se quer mudar o país, eles atacam e nós temos que nos defender. Mas eu continuo otimista, professor. Para lembrar uma frase do pai de Fernando Sabino, por quem tenho uma grande admiração: no fim tudo dá certo. Se não deu certo, é porque ainda não chegou ao fim. (SABINO, 1991, p. 248, 249).

Segundo Sabino, durante a fala de Zélia, a classe ficou visivelmente emocionada. Grande Otelo parecia segurar o choro, Nádia Maria deixou-se levar pelas lágrimas. Neste mesmo instante, o Professor Raimundo, claramente sensibilizado, abraça Zélia e diz: “Espero que este abraço seja recebido como um abraço do país” (SABINO, 1991, p. 249). Sabino ainda registra que, a esses dias, “verdadeira onda de comoção percorreu este país” (SABINO, 1991, p. 249).

Ao analisar a gravação do episódio em questão, esta grande comoção relatada pelo autor da biografia, por parte dos atores que atuavam em *Escolinha do Professor Raimundo*, não pôde ser constatada por este estudo. Realmente houve um silêncio respeitoso enquanto a ex-ministra proferia suas palavras, porém o ato todo pareceu frio e comedido. Enquanto Zélia discursava, por exemplo, uma das alunas da classe ficava se abanando, como se não estivesse interessada no que a ex-ministra tinha a dizer.

Ao focar o rosto dos atores mais consagrados do programa, pode-se perceber grande seriedade e compenetração por parte dos mesmos, porém nenhum sinal de comoção foi encontrado. Ao contrário do que afirma Sabino, a atriz Nádia Maria não chorou, ela sequer foi filmada pelas câmeras após a ex-ministra ter adentrado a sala de aula fictícia. Zélia também aparentou seriedade e austeridade e não pareceu se emocionar durante ou mesmo depois de seu discurso.

Sabino relata na obra que “foi por um golpe de sorte” (SABINO, 1991, p. 250) que Chico Anysio conseguiu levar ao programa a versão original de Célia Caridosa de Mello. Coincidentemente, o humorista estava em São Paulo (cidade onde Zélia se encontrava) e “discou o número de telefone que alguém havia lhe dado. Para seu pasmo, a própria ex-Ministra atendeu” (SABINO, 1991, p. 250). Por telefone, Chico e Zélia combinaram tudo e a ex-ministra, imediatamente, embarcou em um jato fretado para o Rio de Janeiro, cidade onde o programa era gravado. Apesar do fato de que o episódio que iria ao ar no dia em questão já tivesse sido gravado, “mobilizados” (SABINO, 1991, p. 250), os atores e a equipe do programa voltaram ao estúdio para aguardar a chegada de Zélia e seu pronunciamento.

A ida de Zélia ao programa pode ter sido colocada como um “golpe de sorte” pelo autor da obra exatamente para engrandecer essa trajetória heroica que o mesmo tentou conferir à vida da biografada até então, como se tudo conspirasse a favor da redenção da ex-ministra. Contudo, após ter sido abandonada por seu amante, Bernardo Cabral, Zélia passou a se relacionar com o próprio Chico Anysio, com quem se casou e teve dois filhos.

A grande questão, portanto, é: Zélia conheceu e começou a se relacionar com o humorista a partir do dia em que compareceu às gravações de *Escolinha do Professor Raimundo* e, realmente, o encontro entre os dois deu-se exatamente como explanado por Sabino, ou Chico já a conhecia, já tinha seu telefone, a considerava uma amiga e, portanto, convidou-a oportunamente a aparecer no programa? Ou mesmo: será que não foi a própria ex-ministra que, por ser amiga de Chico, pediu para discursar ali? Essas questões não serão esclarecidas neste estudo, entretanto, achou-se necessário adicionar tais questionamentos para provocar uma reflexão acerca do acontecido, não apresentando apenas uma versão do fato: a de Sabino.

Após dirigir-se à nação brasileira por intermédio de um programa de cunho humorístico, certamente houve críticas à ex-ministra: “uma figura pública de sua categoria aparecer num programa cômico de tão baixo nível! [...] Ela preferiu aparecer no mais popular e plebeu dos programas humorísticos” (SABINO, 1991, p. 250).

Desclassificando os comentários desfavoráveis a respeito da participação de Zélia no programa de Chico Anysio, Sabino enaltece a coragem de sua biografada, justificando a atitude tão criticada da ex-ministra, e fazendo de sua aparição em *Escolinha do Professor Raimundo*, o gesto que faria de Zélia uma verdadeira representante de seu povo:

Somente um momento de extraordinária inspiração levaria alguma figura de tamanho prestígio na nossa vida pública a correr candidamente o risco de se expor ao ridículo [...] intuindo que estaria falando diretamente ao coração de nosso povo. (SABINO, 1991, p. 250).

O ato final de consagração de Zélia como uma heroína dá-se, porém, fora da trama biográfica. Pena (2004) demonstra que, em *Iliada*, Homero preparou a volta de Aquiles sob o pretexto da morte de seu melhor amigo, Pátroclo. O herói reaparece na batalha com uma nova armadura, que agora, não serve apenas para defendê-lo, mas simboliza a sua glorificação. Assim como Homero, Sabino prepara a volta de Zélia sob o pretexto de sua biografia, que é a sua nova arma de combate, o instrumento com o qual ela se defende, e se glorifica.

Este fato explicita-se já na primeira página da obra, quando escreve o autor: “Zélia, uma paixão: das pessoas por ela, dela pelo Brasil. [...] Desde muito jovem, confessa-me ela, impôs a si mesma uma decisão: haveria de vencer” (SABINO, 1991, p. 7, 8).

Conta Aramis Millarch (*Estado do Paraná*, 1991), em 26 de outubro de 1991, que há duas semanas do lançamento de *Zélia, uma paixão*, o país não comentava outro assunto senão da vida da ex-ministra da Economia. “Nunca um livro foi tão comentado, discutido, xingado” (*Estado do Paraná*, 1991). As três primeiras edições da obra, que somavam trinta mil

exemplares, se esgotaram em questão de horas após o lançamento, e mesmo com enormes lavas, a editora que produzira o livro à época não conseguia atender todas as encomendas que chegavam à empresa.

Arnaldo Bloch (2005), em *Fernando Sabino: Reencontro*, ressalta que dois dias após o lançamento, *Zélia, uma paixão* foi o livro mais vendido do país, e em dois meses, já havia se tornado um *best-seller*, com cem mil exemplares vendidos. A obra chegou à marca de 240 mil impressões na época da recessão e da poupança congelada pela personagem principal.

Lançado em 17 de outubro de 1991, na sede da Editora Record, no Rio de Janeiro, Sabino e a ex-ministra deram uma entrevista coletiva a cinquenta jornalistas a respeito de *Zélia, uma paixão*. O autor explicita claramente seu desejo de sagrar Zélia uma heroína nacional em sua fala de abertura da coletiva, quando proferiu os seguintes dizeres: “Não acredito em Deus Collor, mas sou devoto de Nossa Senhora Zélia Maria Cardoso de Mello. Depois deste livro, ela vai continuar a viver e eu vou me recolher à minha insignificância” (BLOCH, 2005, p. 25).

Bloch demonstra a impressão que teve de Sabino no dia em questão: um biógrafo deslumbrado pela biografada, e a biografada deslumbrada consigo própria. A convivência com Zélia “virara a cabeça” de Sabino, seduzido por aquela mulher que esbanjava mistério e poder. Houve comentários de que a sedução exercida pela biografada ultrapassou os limites profissionais. “Independentemente de ter ido ou não às vias de fato, Fernando teria se apaixonado por Zélia” (BLOCH, 2005, p. 30).

A paixão e o poder retratados na obra que, de acordo com Bloch (2005), possuía ares de folhetim, deram ibope. Revistas e jornais dos dias que se seguiram exibiram inúmeros comentários, reportagens, enquetes e notas explorando a opinião da população brasileira e de celebridades a respeito dos episódios de vida retratados em *Zélia, uma paixão*. Em pesquisa divulgada pelo Instituto Gerp, publicada no jornal *O Dia*, 96,9% dos entrevistados da classe “C”, declaravam conhecer o enredo da obra.

O programa da Rede Globo, *Fantástico*, exibido aos domingos, desde o ano de 1973, com o emblema “a sua revista eletrônica, que trás as melhores reportagens para você¹⁹”, chegou a exibir trechos da obra, dramatizados por Paulo José e Alexia Dechamps. (BLOCH, 2005).

¹⁹ Fonte: www.fantastico.globo.com

Até mesmo a classe política entrou no debate e no “estranho espetáculo que se instalou nos meios de comunicação” (BLOCH, 2005, p. 26). Em reportagem publicada no jornal *O Globo*, em novembro de 1991, o líder do Partido dos Trabalhadores (PT) José Genoíno externou sua opinião sobre a ex-ministra, afirmando que após a leitura do livro, a admiração que sentia pela personagem aumentara, devido à sua grande coragem. César Maia e Delfim Netto, entre outras personalidades políticas, também declararam suas opiniões em outros veículos de comunicação do Brasil.

A cantora Nana Caymmi, a jornalista Lillian Witte Fibe e a escritora Danuza Leão também opinaram sobre a vida de Zélia, todas condenando a atitude da biografada de tornar pública suas experiências amorosas e sexuais. Ao que Zélia mais tarde responderia:

A minha vida pessoal foi explorada na mídia em todos os gêneros: matérias, piadas, chacotas, paródias, insinuações. [...] A condução da política econômica não foi afetada em nenhum momento pela minha experiência pessoal de uma relação amorosa” (SABINO, 2001, p. 624).

Jorge Amado defende biógrafo e biografada citando o episódio da repercussão negativa da obra e as constantes críticas à mesma em seu livro *Navegação de Cabotagem*, afirmando que os que condenam *Zélia, uma Paixão* são “gentalha”.

Não foram razões literárias, discordâncias estéticas que ditaram a opinião dos críticos. (...) Aliás, alguns dos articulistas escreveram horrores do livro, do autor e da biografada, declarando ao mesmo tempo que por precaução não haviam lido ‘Zélia, uma Paixão’. Boa crítica é isso, se querem saber, o resto é bobagem, atraso de uns pobres diabos por aí (JORGE AMADO apud SABINO, 2001, p. 624).

Poderia-se citar aqui, muitos outros episódios favoráveis e desfavoráveis ao lançamento do livro, à postura de Zélia e a seus feitos enquanto ministra e como mulher. “A paçoca do maniqueísmo contemplava Zélia, que saía da polêmica como mulher ousada e pioneira” (BLOCH, 2005, p. 27). Até mesmo então esposa de Fernando Sabino, Lygia Marina, confessou o sucesso do empreendimento de seu marido:

Naquele momento Zélia era o máximo, uma campeã. Pequenininha, frágil, num papel daquela importância. Inteligente, chiquíssima. Ficou todo mundo de quatro. O Fernando babou, e como ele tantos outros, até Darcy Ribeiro. E eu me incluo entre as maiores fãs. Naquela época eu ainda achava que o Brasil tinha jeito e que desde que nós todos ajudássemos tudo ia melhorar [...]” (BLOCH, 2005, p. 30).

A própria ex-ministra declarou, em artigo divulgado na imprensa (apud SABINO, 2001) que ela não quis esperar a história repor as verdades escondidas por quem a criticava. “Quero a verdade agora, porque não se trata apenas de minha reputação pessoal. Trata-se também da atuação da equipe que liderei, trata-se da minha conduta no Ministério da Economia” (SABINO, 2001, p. 623).

Após exposição dos fatos, pode-se constatar que a obra escrita por Sabino, neste contexto, não é apenas uma simples construção biográfica, ela serviu, acima de tudo, para retificar a imagem anteriormente construída pelo imaginário popular e pela imprensa, conhecida e tão criticada pela população. O apoio dos meios de comunicação às causas do livro, como exposto, e principalmente da Rede Globo, fez com que Zélia, com sua biografia de grande repercussão, derrotasse seus inimigos, escudada por uma armadura forjada de maneira quase indestrutível, fixando-se como heroína nacional e figura mítica perante a sociedade. Um último ato heroico figura-se aqui, em declaração de Zélia após lançamento do livro sobre sua vida:

Não me arrependo de nada do que fiz. Só lamento não ter podido fazer mais em equidade e justiça para o povo brasileiro. Acima de tudo me orgulho de, por ter sofrido muito, ter aprendido muito. E me orgulho de nunca ter perdido a integridade. Nem o ideal (SABINO, 2001, p. 624).

Essa técnica de heroização do personagem principal, presente em *Zélia, uma paixão* e na grande maioria das obras biográficas, também é utilizada como um modelo de escrita do jornalismo literário em outros de seus subgêneros. Nas aulas ministradas por Lima nas escolas de jornalismo nas quais atua, o autor incentiva a redação de histórias de vida baseadas em uma estruturação mitológica grega, como a apresentada por Pena (2006). Vilas Boas (2003) acredita que Lima tenha sido um dos primeiros estudiosos brasileiros a discutir a “jornada do herói” no âmbito jornalístico, principalmente em livros-reportagem, seu principal objeto de estudo, e em perfis.

Em suas construções textuais, os alunos de Lima são incumbidos a escrever narrativas jornalísticas dentro dos seguintes parâmetros: o protagonista deve, primeiramente, ser apresentado ao leitor em seu cotidiano. Em um segundo momento ele é chamado à aventura, que figura o momento em que o herói rompe com a rotina. Após perceber as dificuldades, o herói deve recusar o chamado ou hesitar em aceitá-lo. O terceiro momento é composto pela fase de testes, período no qual o protagonista passa por crises e desafios. Na ação seguinte o herói deve refletir sobre todas as dificuldades enfrentadas por ele. O quinto ato é o de recompensa, no qual o objetivo inicial do herói é finalmente alcançado. Por fim, após sucesso, o sexto e último momento é denominado de retorno, quando o herói retorna ao seu cotidiano.

Essa “jornada” proposta pelo professor se assemelha à exposta por este estudo. Na primeira parte de *Zélia, uma paixão*, Sabino apresenta ao leitor a biografada em seu cotidiano, ilustrado pelos períodos da infância, adolescência e fase adulta, até o momento em que conhece Fernando Collor. Ao ser chamada por ele para se tornar a nova ministra da Economia

do Brasil, Zélia hesita e pensa em recusar o convite: “Ela ainda estava em dúvida: ora queria, ora não queria – daí a sua angústia” (SABINO, 1991, p. 114). Algumas páginas depois, ainda fica clara a dúvida de Zélia quanto ao seu futuro no ministério:

Voltou a envolver-se em dúvidas e apreensões: cada vez que lhe ocorria o que a esperava, tinha ímpetos de desistir ali mesmo. [...] não tenho saco pra conversa mole, o poder não me atrai, não gosto de bajulação nem badalação, não sou puxa-saco, só falo o que for preciso, falo o essencial, tenho de encontrar um jeito de sair dessa (SABINO, 1991, p. 117).

A fase de testes figura o momento em que Zélia, à frente do ministério, teve de enfrentar toda a população brasileira ao elaborar, apresentar e justificar o Plano Collor e suas consequências, passando por momentos de sacrifício, como já comentados, que se estendem até o momento em que a personagem percebe “sinas de uma trama para desestabilizar a sua equipe junto à presidência” (SABINO, 1991, p. 227). A quarta fase, composta pelo momento de reflexão iniciou-se nos vários momentos em que Zélia pensara em abdicar do cargo de ministra.

Zélia levou o pedido de demissão para apresentá-lo na audiência de segunda-feira. [...] A reação de Collor foi paradoxal, como sempre: - Mas que é isso, ora que bobagem, imagine, nem pensar numa coisa dessas. E ali mesmo rasgou a carta (SABINO, 1991, p. 149).

Tal fase continuou a ocorrer até o término da da confecção de sua biografia. Ao recordar passagens de sua vida e relatá-las ao biógrafo, Zélia certamente deve ter exercido reflexões acerca de sua trajetória ao longo da vida, assim como no ministério e em sua vida amorosa, entre outros.

O quinto ato, referente à recompensa, passa-se somente após o lançamento do livro, depois do qual Zélia conseguiu reverter sua situação diante da população, sendo considerada por muitos que leram a biografia, uma mulher à frente de seu tempo e heroína nacional. O sexto ato, de volta ao cotidiano, dá-se após diminuída a repercussão da obra e findas as investigações sobre os escândalos envolvendo figuras do governo Collor. Atualmente, Zélia Maria Cardoso de Mello é lembrada por poucos. Vivendo nos Estados Unidos já por muitos anos, a ex-ministra é sócia de uma empresa de contabilidade do país e raramente é procurada pela imprensa ou até mesmo reconhecida quando visita o Brasil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trazendo a foco as devidas conexões como o jornalismo, torna-se evidente explicitar as relações entre este e as biografias que a partir do que foi exposto, pode encaixar-se no modo de fazer jornalístico protagonizado pelo jornalismo literário. A incorporação por parte das biografias, de procedimentos operacionais oriundos do jornalismo, como a de coleta de dados, redação e edição dos fatos, as caracteriza parte integrante deste universo. As biografias escritas por jornalistas são, portanto, um subgênero do jornalismo, por terem introjetado elementos procedentes de tal prática, fato verificado durante toda análise de *Zélia, uma paixão*.

O jornalismo literário, como exposto ao longo de todo o estudo, tem como uma de suas marcas principais, a humanização dos personagens, a qual evita estereótipos e preconceitos; a presença da figura do jornalista dentro do texto, que é autorizado a expressar opiniões pessoais e a escolher um ponto de vista diante do que é narrado, entre outros. Nessas construções textuais as pessoas não são tratadas como meras fontes de informação, elas protagonizam as histórias narradas, assim como quem as relata (o jornalista), caminhando ao lado do leitor por uma trajetória única e diferenciada.

Como jornalista, Sabino poderia lançar um livro que tratasse especificamente da atuação de Zélia enquanto ministra da Economia, apresentando dados técnicos em uma linguagem mais elaborada e especializada, que atingiria economistas, administradores, políticos e pessoas com interesses afins. Para tanto, o autor poderia apenas entrevistar a biografada e os membros de sua equipe, coletando os dados necessários para a confecção do texto final. O autor, neste caso, trabalharia como um repórter comum, mediador das informações colhidas, que apenas as organizaria dentro do texto de maneira mais atraente.

O autor poderia também optar por escrever uma obra mais abrangente, que relatasse não somente os feitos de Zélia enquanto ministra, como também suas impressões sobre a vida

pública e o governo Collor, nos moldes das “páginas amarelas²⁰” da revista *Veja*, a qual traria as opiniões de Zélia como personalidade pública e entendedora do assunto abordado. Neste caso, Sabino restringiria-se mais uma vez a atuar como um repórter convencional, entrevistando a ex-ministra com perguntas preestabelecidas, em um diálogo formal e distante.

Também poderia ser produzida uma biografia na primeira pessoa, como se a própria Zélia tivesse escrito o texto. Neste caso, Sabino atuaria como um *ghost writer*²¹ e não poderia aparecer enquanto autor no texto. Outra opção seria também a confecção de uma biografia em seu modo mais tradicional, que colheria relatos da biografada e de pessoas ligadas a ela, como os pais, irmãos, parentes, amigos, inimigos, adversários, entre outros. Os fatos relatados nesta obra deveriam estar devidamente documentados, para legitimação do texto. Biografias nestes moldes são geralmente escritas por professores universitários e historiadores.

Apesar de todas essas opções, e muitas outras que poderiam ser mencionadas aqui, Sabino optou por escrever uma biografia diferente. *Zélia, uma paixão* está longe de ser um livro factual por excelência, representação fiel da vida de Zélia. Pelo contrário, o autor faz questão de mencionar, dentro da obra, que o livro é apenas inspirado em sua vida. A narrativa não está presa à face pública da biografada e guia os leitores da obra para dentro da própria intimidade da ex-ministra, apresentando “dados da realidade complementados pela imaginação, e com tratamento literário, como se ela fosse um pouco personagem de um livro de ficção” (SABINO, 1991, p. 252).

O autor comenta em um dos últimos momentos da obra, que ao ter escolhido essa abordagem narrativa, ele teve de explicar à Zélia suas consequências, com as quais a ex-ministra concordou. “Expliquei-lhe que seria como alguém que se dispusesse a fazer o seu retrato, não como um fotógrafo, mas como um pintor: teria de ser fiel ao original, mas concebido através da inspiração do artista” (SABINO, 1991, p. 253).

Essa afirmação proveniente do próprio autor consegue compilar e autenticar o que foi pretendido e proposto neste estudo. Diante de toda a teoria aqui apresentada, combinada ao relato final de Sabino, pode-se afirmar precisamente que *Zélia, uma paixão* é uma peça pertencente ao jornalismo literário, pois além de ter sido pensada e escrita por um jornalista e ficcionista, ela dispõe durante todo o enredo, de características presentes no gênero que não podem ser ignoradas ou sequer questionadas.

²⁰ Seção da revista *Veja* reservada a entrevistas no estilo pingue-pongue, com personalidades da vida pública ou especialistas em algum assunto em alta na sociedade.

²¹ Autor fantasma.

A obra trata explicitamente de fatos, porém de maneira literária, liberta dos moldes preestabelecidos pelo jornalismo noticioso e também pelas obras biográficas tradicionais, que não podem se dar ao direito de percorrer caminhos que permeiam a ficção, a imaginação e a subjetividade, tanto autoral, como a do personagem.

Este estudo não teve como objetivo propor um novo modelo de fazer biográfico. Ele apenas tratou de sublinhar alguns aspectos e considerações usualmente encontrados em tais construções textuais, presentes também no jornalismo literário, por meio da análise da obra biográfica *Zélia, uma paixão*, com o intuito de apresentar aos profissionais do jornalismo uma alternativa à prática cotidiana que, de acordo com Lima (2009), segue calcada em uma visão clássica de mundo e em um rigoroso determinismo, apresentando acontecimentos lineares com causas e efeitos concretos, o que não traz benefício algum ao jornalismo, pois “no momento em que o jornalismo se limita à factualidade restrita, está apreendendo um aspecto muito diminuto da realidade” (LIMA, 2009, p. 321).

Bourdieu (apud TRAQUINA, 2004) afirma que os jornalistas usam óculos que enxergam certas coisas e ignoram outras, devido aos procedimentos de redação e narração dos fatos e pela profissionalização da classe. O jornalismo é condicionado pela obsessão em responder a tudo de relevante que acontece no mundo. Contudo, Traquina (2004) explica que as notícias são muito mais do que o puro acontecimento, pois são protagonizadas por seres humanos, que também merecem destaque.

O jornalismo não deve ser, necessariamente, um campo fechado, e deve, sempre que possível, renovar os instrumentos com os quais trabalha para a leitura e representação da realidade. Apesar de não ser uma tarefa fácil, por requerer habilidades do jornalista nem sempre tão bem desenvolvidas, que precisa de tato para escolher um biografado que atraia o leitor, para escolher as fontes de informação a serem utilizadas na obra, para reunir uma grande quantidade de fatos e informações importantes para o enredo da obra, para lidar com memórias difusas e imprecisas, com a subjetividade dos relatos colhidos, com a própria subjetividade, e principalmente para atuar como um *gatekeeper* e selecionar certos acontecimentos em detrimento de outros, de modo a produzir uma biografia interessante ao leitor e ao mercado editorial.

A confecção de biografias por jornalistas é uma alternativa e deve ser considerada como tal pelos profissionais que não se contentam com a prática cotidiana, e *Zélia, uma paixão*

serve de exemplo para confirmar que é possível essa prática jornalística dentro do jornalismo literário, e não somente da literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLOCH, Arnaldo. **Fernando Sabino: Reencontro**. Rio de Janeiro: Relume, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: FERREIRA; AMADO. **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- CAPOTE, Truman. **A Sangue Frio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- LAGE, Nilson. **A Reportagem: Teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas: O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Barueri: Manoele, 2009.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e jornalismo: A saga dos cães perdidos**. São Paulo: Hacker Editores, 2000.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MILLARCH, Aramis. Um encontro (des)marcado pela paixão de Zélia, Fernando e poder temporário. **Estado do Paraná**, Paraná, 26 de outubro de 1991.
- PENA, Felipe; prefácio Muniz Sodré. **Teoria da Biografia Sem Fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- PENA, Felipe. **Teoria do Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. **Biografias em Fractais: Múltiplas idetidades em redes flexíveis e inesgotáveis**. Sem ano de depósito. Artigo. PUC-Rio.
- _____. **O Jornalismo Literário como gênero e conceito**. Sem ano de depósito. Artigo. PUC-Rio.
- SABINO, Fernando, **Zélia, uma paixão**. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- _____. **Livro Aberto: Páginas soltas ao longo do tempo**. Rio de Janeiro, Record, 2001.
- SODRÉ, Muniz. **A Narração do Fato: Notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: Por que as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2004. Vol. 1.
- VILAS BOAS, Sergio. **Perfis e como escrevê-los**. São Paulo: Summus, 2003.