

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Bianca Magela Melo Silva

JORNALISMO E HUMOR:  
NARRATIVAS ATREVIDAS NA *ESQUINA*

Belo Horizonte

2011

Bianca Magela Melo Silva

JORNALISMO E HUMOR:  
NARRATIVAS ATREVIDAS NA *ESQUINA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como parte final das exigências para obtenção do grau de Mestre.

Nível: Mestrado | Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea. Linha de Pesquisa: Meios e Produtos da Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Bruno Souza Leal

Belo Horizonte

Junho 2011

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do  
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFMG

Silva, Bianca Magela Melo

Jornalismo e humor: narrativas atrevidas na esquina [manuscrito] / Bianca Magela Melo Silva. - 2011.

180 p. : il.

Orientador: Bruno Souza Leal.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

1.Narrativa. 2.humor. 3.Jornalismo. 4.Revista piauí. I.Leal, Bruno Souza . II.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

“Jornalismo e humor: narrativas atrevidas na esquina”

Bianca Magela Melo Silva

Dissertação defendida e aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Bruno Souza Leal  
Orientador - FAFICH/UFMG



Prof. Dr. Elton Antunes  
FAFICH/UFMG



Prof. Dr. Márcio de Vasconcellos Serelle  
PUC-MG

Programa de Pós-graduação  
em Comunicação Social  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Belo Horizonte, 27 de junho de 2011

## AGRADECIMENTOS

Eu viveria infeliz e não conseguiria terminar a dissertação sem algumas pessoas que sempre estiveram por perto, na convivência direta ou na torcida. Assumo minha dependência do afeto deles. Agradeço muito:

Ao Re pela generosidade, amor, colo, fugas, segredos e planos.

Ao Bruno Leal por me jogar num poço desesperador, mas por me resgatar dele (depois de um tempo) com um sorriso aberto de incentivo. Sou grata também pelas leituras cuidadosas que ele fez; às boas energias que me seguem e à música, companheira que quebrou o marasmo e afastou o desânimo de muitos dias; à Capes pela bolsa; à minha mãe Luci pelas vibrações poderosas, a meu pai Zico e a Brunin e Breno por confiarem em mim; a Simão que ensina com aranhas e gatos; à boa e inspiradora brisa de Barra Grande; ao professor Elton Antunes pelos bons momentos de convívio como sua monitora e por participar da banca final; ao professor Márcio Serelle pela ajuda preciosa na banca de qualificação e por ter acolhido o convite para nova leitura, desta vez para a banca final; à querida Rosa primeiro pelo bom humor e depois pela força no início e no final do trabalho, com a leitura cuidadosa; às “meninas de abril” Ucha e Pri pelas trocas e muitas palavras de ânimo; à Júnia pela disposição e carinho; à Laurete pelo incentivo inicial; à Dani pela amizade e bom ouvido de sempre; à Cântia pelos empréstimos e doações; aos queridos Flávio, Ciribelli, João, Geovana, Murilo e Zirlene só por estarem sempre ali; ao Boaventura pelas caminhadas tortas e por me ensinar a deixar os livros sempre abertos – mesmo que eu esteja longe; ao Sílvio pelas agulhadas; ao professor Carlos Alberto Carvalho pelos apontamentos na banca de qualificação e por ter me incentivado a excluir uma parte chata do trabalho; aos colegas do grupo Narrativas do Real pelo período de convivência; ao professor José Carlos Reis, só por ter escrito um texto mostrando sua compreensão sobre conceitos básicos da obra de Paul Ricoeur. Sem ele, eu não teria entrado minimamente na obra do autor; e a Elaine e Tatiane pela delicadeza e boa vontade no que precisei com a secretaria da Pós-Graduação.

## RESUMO

Este trabalho investiga o encontro do humor com a narrativa jornalística, por meio da observação de textos da seção *esquina* da revista *piauí*. Partindo do jornalismo não-convencional publicado na seção, discutimos as conformações da atividade jornalística, a objetividade e os discursos de auto-legitimação dos meios noticiosos. O humor trouxe questionamentos a esse fazer, uma vez que sua presença significou flexibilização para o texto e para a idéia de verdade. A fim de saber do tipo de narrativa conformada pelo humor, ensaiamos sobre a tessitura da intriga em textos ficcionais e não-ficcionais, buscando compreender o circuito de onde emerge a obra e o sentido. Acompanhamos pensamentos que aproximam e afastam diferentes narrativas, mostrando a complexidade de se falar em dicotomias duras. Nos auxiliam nessa reflexão autores, como Paul Ricoeur, Wolfgang Iser e Thomas Pavel.

Palavras-chave: narrativa, jornalismo, humor, *esquina*

## ABSTRACT

This work investigates the meeting between humor and narrative journalistic, through the observation of texts from the section *esquina* of the *piauí* magazine. Beginning from the unconventional journalism published in that section, we discussed the arrangements in the journalism production process, objectivity and rhetoric of self-legitimation in the news media. The humor brought questions to that activity, as its presence meant flexibility to both text and the idea of truth. Interested in knowing the kind of narrative arranged by humor, we analysed the construction of the plot in fictional and non-fiction texts, trying to understand the path from where emerges the work and the sense. We followed thoughts that approach and keep away different narratives, showing how complex it is when talking about hard dichotomies. Support us in this reflection authors such as Paul Ricoeur, Wolfgang Iser and Thomas Pavel.

**Keywords:** narrative, journalism, humor, *esquina*

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	p. 10
CAPÍTULO I – AS NARRATIVAS DA ESQUINA.....	p. 15
1.1 Grandona, mista e engraçadinha.....	p. 18
1.1.2 O mundo na <i>esquina</i> e o mundo da <i>esquina</i> .....	p. 24
1.1.3 Deslocamentos.....	p. 29
1.1.4 Jornalismo sem medo de ficção .....	p. 30
CAPÍTULO II – O HUMOR E SUAS ARTIMANHAS.....	p. 38
2.1 Margeando o humor .....	p. 38
2.1.2 Nem tão cômico, nem tão trágico .....	p. 44
2.1.3 Encontro com a ironia.....	p. 49
2.1.4 Comunicação em comunidades discursivas .....	p. 55
2.2 Humor, instabilidade e jornalismo.....	p. 59
CAPÍTULO III – CONSTRUÇÃO NARRATIVA, APROPRIAÇÕES, LIMITES. p.63	
3.1. Narrativa como configuradora: a intriga e a mimese.....	p. 63
3.1.2 Paul Ricoeur e o jornalismo: aproximações.....	p.73
3.2 Pretensão à verdade .....	p. 78
3.2.1 Fingimentos que ligam real e imaginário .....	p. 81
3.3 Construtor de mundos, habitante de mundos .....	p. 88
3.4 Verdade e jornalismo com humor.....	p. 97
CAPÍTULO IV <i>ESQUINA</i> , HUMOR E NARRATIVA.....	p. 102
4.1 Percurso e vizinhança.....	p.102
4.1.2 Desnudamento próprio.....	p 105
4.1.3 Forma sem fórmula.....	p. 109
4.1.4 Humor e intencionalidade.....	p. 113
4.1.5 Terceiro tempo da narrativa e reconhecimento.....	p. 119
4.1.6 Particular e universal.....	p. 121
4.1.7 Absurdo e verdade.....	p. 125
4.1.8 Os humores e um exercício derradeiro.....	p. 131



CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	P. 140
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	p. 144
ANEXOS.....	p.149

## INTRODUÇÃO

A esquina é lugar do encontro, marcado ou não. Se muitos transitam por ela, a matemática das probabilidades pode resultar em choques inesperados ou surpreendentemente coincidentes a cada vez que alguém atravessa uma esquina. Espaço do acaso, portanto. Dali, a visão é sempre dupla. Caminhando por uma rua eu só vejo o fluxo dos que passam por ela, ainda que tenham pessoas indo na direção do início e do final da rua. Da esquina eu vejo o ângulo amplo de lados às vezes muito distintos, até chocantes um em relação ao outro. Posso ver os dois quase ao mesmo tempo. Por isso a esquina é o lugar ideal para se observar tipos, ver aparecer o mesmo e o diverso.

Um ângulo esquinado de rua, segundo o *Novíssimo Dicionário Urupês* (1971), é sinônimo de *facetado*. Esse ângulo, formado a partir de dois planos que se cortam, é *travessia* para a variedade de passantes. A confluência de fluxos leva à informalidade dos papos soltos, ao mesmo tempo em que se observa quem passa e que pode ou não se engajar na conversa. O que circula na esquina se expõe.

Uma rua sem esquinas não tem nenhuma graça. É diferente da estrada, onde se corre mais livre e cujas quebras são as placas indicativas das rotas. No campo também não há problema em dar voltas grandes, inventar atalhos que passam em terrenos alheios. Lá se convive bem com poucas esquinas. Mas esquina mesmo, cruzamento de ruas, é para a cidade. Uma rua sem esquina é como um imenso trilho de trem atravessado por passageiros em vagões de janelas fechadas. Enormes quarteirões sem uma esquina são claustrofóbicos. A esquina nos faz respirar. Eu poderia subir toda uma avenida extensa sem necessidade de sair dela, mas sem uma única esquina seria monótono e sufocante. Preciso ter a chance de virar, necessito saber que a cidade me chama para outros cantos. Quero ver o que acontece na outra mão, no quarteirão que estica e no próximo.

Ela é o joelho, a curvatura da cidade, um traço torto na linha árida. A esquina é a *dobra*. A chance para trocar o fluxo e a pulsação. Quem a ela chega pode alterar o percurso, ou pelo menos espiar a outra rota. E a *dobra*, como sinônimo de transição, quebra e abertura, traz a provocação de se ter que escolher para onde ir ou a quem seguir. Por isso, a esquina pode levar a desvios e devaneios. Só os homens sérios pensam que as esquinas simplesmente ajudam a encontrar os caminhos; e só eles afastariam o risco de contornar uma delas sem programação prévia.

Não será um dos maiores prazeres do visitante em uma cidade desconhecida ir desbravando as ruas e dobrando aleatoriamente as esquinas, intuitivamente, se deixando seduzir pelo que elas deixam entrever da via a que dão acesso? Um mapa tateado que vai se desenhando lentamente, em um conhecer mais afetivo do que lógico, guiado mais pela quebra do que pela reta.

Local de ampla passagem, quase nunca de fixação. Por não ser de ninguém é de todos, mas a posse não dura mais do que um curto pousar dos pés, enquanto olhos e mentes captam novas amplitudes. Numa esquina, o compromisso é momentâneo, circunstancial. E, no entanto, ela é o retrato mais vivo da circulação e do encontro desencontrado de pessoas. Ela é a pista do balé fantástico que nos permite trafegar no mundo de almas desconhecidas, a elas nos misturando sem que as diferenças se dissolvam. Odiando muitos sem querer matá-los; admirando outros sem lhes tocar. A travessia é quase um esbarrar, um aturar de corpos margeando corpos, inexplicavelmente desviando-se na hora certa.

*Travessia* e *dobra*, as manobras numa esquina envolvem uma multiplicidade de gente com endereços, intenções, ações, gostos, desejos e histórias tão variados que fica difícil pensar que tudo isso caiba em um ângulo reto de 90 graus, como em geral se esquadrinham as esquinas.

A palavra *esquina*<sup>1</sup> dá nome à seção da revista *piauí* que tomamos como objeto empírico nesta dissertação. A imagem que apresentamos da esquina como local de *travessia* – ponto de passagem e propiciadora de encontros múltiplos – reflete nosso olhar para a *esquina* e para o jornalismo de forma geral. Pois é o homem em seu vai e vem, em seu passeio à procura de ocupação e de sentido para suas ações que interessa ao jornalismo. As histórias que podem receber a atenção dos narradores do jornalismo estão por aí. A cada esquina o jornalista pode cruzar com a matéria da sua narrativa.

Partindo da provocação que a palavra *esquina* traz, nos propomos a refletir sobre esse lugar de encontros. O primeiro é entre os elementos expostos na esquina – os habitantes do mundo travando suas relações. Depois há o que se dá quando um observador chega à esquina desejoso de transpor o que está solto e disperso para uma comunicação, visando interagir com um terceiro. Esse narrador monta sua imagem captando o que na esquina está disposto como acaso e inesperado. É um cruzamento mais desafiador, que parte do etéreo em direção ao registro.

---

<sup>1</sup>Para o nome da seção e o da revista usaremos as grafias *esquina* e *piauí*, seguindo a opção da publicação de escrevê-los sempre com letras minúsculas. A regra é a mesma para as demais seções.

A *esquina da piauí* é fortemente espaço de projeção da circulação de tipos e situações. A seção poderia ser definida como um conjunto de histórias curtas com abordagens não convencionais, nas quais os personagens são centrais. É uma coleção de relatos sortidos, curiosos e leves como um papo de esquina. Seu traço distintivo que recebeu muita atenção de nossa parte é a presença significativa do humor. Importante para dar o tom dos casos, ele colore todo o processo de construção, determinando as escolhas de composição, a postura dos narradores e abrindo espaço para a gaiatice e para os jogos de palavras e sentidos. É o humor, principalmente, que nos faz pensar na *esquina da piauí* como *dobra* também.

A condução dos assuntos, que teremos oportunidade de abordar, indica certa liberdade da narrativa, o que a destaca de muitos outros textos jornalísticos. A *esquina* apresenta-se como *dobra* na medida em que parece indicar mudança de paisagem e abertura de possibilidades. Transposto para a imagem de uma esquina concreta, poderíamos dizer que a da *piauí* ainda está no mesmo ambiente do que podemos chamar de jornalismo tradicional, na rua, no exterior, e nisso os dois compartilham procedimentos, discursos e o suporte – no caso, o meio tradicional revista. Mas a aposta é que trata-se de uma inflexão, uma saída do traço familiar para dobrar uma rua diferente. A nova abriga ambiguidade de sentidos, instabilidade e até ironia explícita para com o que é mais comum nos meios tradicionais, o que vale para a revista *piauí* como um todo.

Buscamos compreender como se dá o que nos parece uma *dobra*. E, sendo *dobra*, nos perguntamos o que a distinguiria do traço contínuo e até que ponto o ambiente compartilhado conserva certa irmandade entre as narrativas que “dobram” e as que parecem não fazê-lo. Em determinado momento, o próprio sentido de traço contínuo, que usamos aqui como contraponto, será questionado, diante das inúmeras possibilidades de se fazer jornalismo. O caminho escolhido para discutir essas inquietações foi primeiro olhar para a *esquina da piauí* e ver o que é possível captar da sua proposta. No capítulo I escrevemos sobre ela, evidenciando aspectos que parecem singularizá-la frente a outras publicações. A atenção se volta para as pistas que indicam os modos de construção do enunciado. Como falamos de diferença em relação a outras narrativas jornalísticas, buscamos autores que discutem as caracterizações do jornalismo, suas estratégias de legitimação junto ao público, sua insistência no discurso de objetividade, as maneiras de selecionar notícias e a dificuldade de delimitar uma noção única para jornalismo.

No Capítulo II, a busca foi por encontrar uma definição de humor que se aproximasse do que percebemos como prática no objeto empírico. Estudiosos, como Robert Escarpit (1972), Linda Hutcheon (2000), Lélia Parreira Duarte (2006) e Celestino de La Vega (1967) abordam a proximidade do humor com manifestações, como ironia, riso, cômico, deboche e escárnio. Diante de uma bibliografia diversa e extensa, escolhemos tatear o que foi possível priorizando o diálogo com pensamentos que tentam definir especificamente o humor. Dentro deste grupo, demos mais atenção a ideias que o tomam como um tipo de comunicação estabelecida entre pessoas que se entendem em uma espécie de jogo; e também a textos que refletem sobre a atitude de quem propõe ou está inserido na interação permeada pelo humor. A opinião que compartilhamos e estendemos para o humor que focamos é que ele é uma resposta e uma tomada de posição, não uma simples estratégia para adornar o resultado.

A narrativa, espaço para exibir e ler esses posicionamentos, é o foco do capítulo III. Para compreender o alcance e o significado da *dobra* que se apresenta, fomos atrás de saber como poderíamos interpretar, primeiro, a construção resultante do encontro entre observador e mundo. Procuramos refletir ainda sobre a diferenciação das narrativas, pois as que têm a citada inflexão, apresentam-se mais relaxadas para falar da vida, deixando, às vezes, dúvida sobre a correspondência entre elementos do texto com o que está fora dele. Buscamos apoio em Paul Ricoeur (1994 e 1995) de quem aproveitamos a noção de construção narrativa que leva a uma novidade, apesar de reportar ao que motiva a construção. Com ele, tentamos pôr o jornalismo em níveis de aproximação ou comparação com as escritas assumidamente ficcionais.

Ajudam-nos a ler as narrativas também Wolfgang Iser (1983), Thomas G. Pavel (1986) e Umberto Eco (2002), este com seus mundos possíveis narrativos. Cada um à sua maneira, esses autores nos mostram o quanto é complexo definir os campos ficcional e não-ficcional. Esse assunto entra em foco por ser o jornalismo reconhecidamente um relato sobre as ocorrências da realidade, inscrevendo-se comumente entre as narrativas não-ficcionais. E, no caso, por nos depararmos com uma narrativa que subverteria a lógica do discurso objetivo e isento. O receptor, com sua adesão aos acordos propostos e uma presença que não é apenas a de simples recebedor, ganha espaço cada vez maior.

No quarto e último capítulo, fazemos um percurso pelas *esquinas* da *piauí*, levando conosco os conceitos, idéias e problemas levantados nos outros capítulos. A leitura privilegiou os relatos nos quais o humor se faz presente e, entre estes, foram

escolhidos textos com diferentes abordagens. Um levantamento prévio com as *esquinas* nos mostrou recorrências e nos deu indicações sobre o tratamento dos assuntos na seção. Com os olhos nesse levantamento e no percurso teórico, o esforço feito foi inferir sobre o que vemos e sobre o que a seção pode nos dizer sobre o jornalismo. A partir da leitura das *esquinas*, pretendemos ensaiar sobre como jornalismo e humor convivem, que tipo de narrativa conformam e como ficam as classificações e a própria ideia de narrativa verdadeira após esse encontro na *dobra* da experiência compartilhada.

Em todo o caminho traçado, vamos tentar não perder de vista o objetivo de, a partir da leitura das *esquinas*, fazer outra mais ampla e, esperamos, consistente sobre a narrativa jornalística. É como se passássemos duas vezes na mesma esquina, e, a cada passagem, o horizonte que a *dobra* nos permite acessar fosse se mostrando à nossa observação.

## CAPITULO I – AS NARRATIVAS DA *ESQUINA*

O leitor que faz um passeio pela revista *piauí* parte da seção *chegada* e logo entra na *esquina*, publicada desde o lançamento em outubro de 2006 no mesmo espaço. É uma sequência em média com sete textos curtos, cada um com uma página, meia, ou algo próximo disso. Nosso recorte empírico considera as narrativas publicadas nos três primeiros anos da *piauí*, ou seja, até a edição número 36 (setembro de 2009), o que dá um total de 260 textos. Encontramos na *esquina* relatos curtos e recentes sobre festas, atividades, encontros inusitados, casais, políticos, pequenas decisões, urbanismo, alfinetadas e críticas, concursos, visitas oficiais e uma lista vasta e aberta de outros temas. O foco das narrativas na seção está, sobretudo, nos personagens. Entre eles, prevalecem os anônimos, gente desconhecida e sem fama.

Pela *esquina* da *piauí*, com suas travessias e dobras expressivas, circula uma pluralidade de perfis e leituras de possibilidades, quase sempre no ambiente urbano. Boa parte dos temas – ou enfoques – passariam transparentes aos olhos de muitos repórteres. Ali eles ganham condição de visibilidade, como o índio que joga copos cheios de água em políticos (*O copo e a flecha*. In *piauí* número 21, junho 2008, p. 14), o ateu que prega contra Deus e contra a imposição de sua imagem (*Sorria! O inferno não existe*. In *piauí* número 35, agosto 2009, p. 9), ou, ainda, as baianas evangélicas de Salvador, concorrentes das populares baianas vendedoras de acarajé. As primeiras se recusam a usar as vestes tradicionalmente associadas ao candomblé, dizendo-se vendedoras do *acarajé de Jesus*. (*Relato de uma guerra*. In *piauí* número 1, outubro 2006, p. 12).

Histórias envolvendo pessoas mais conhecidas, sobretudo políticos, também entram na seção, mesmo que em menor número. Nesses casos prevalecem leituras diferentes das usuais sobre eles, a exemplo do ex-presidente Itamar Franco que, à época sem força política, foi mostrado em postura melancólica e desesperançada (*Visita a um ex-presidente que perdeu a alma*. In *piauí* número 13, outubro 2007, p. 11), ou sobre as denúncias de que o político Paulo Maluf teria conta ilegal no exterior. O texto se fixa em um *haikai*, expressão usada em tom de brincadeira para se referir à frase repetida muitas vezes por Maluf e por seu assessor de imprensa – frase que deu título à *esquina*. O personagem do texto é o assessor, autor do que o narrador chama de “pérola da língua portuguesa” (...*Não tem nem nunca teve conta no exterior*. In *piauí* número 36, setembro 2009, p. 13).

Um dos *slogans* mais usados pela *piauí*, “a revista para quem gosta de ler”, traduz a tentativa de escrever valorizando a narrativa e o apuro da linguagem em atenção a um público que aprecia a leitura. O critério de qualidade do texto parece ser motivo de muita atenção por parte dos editores. O leitor pode, claro, gostar ou não do que lê, mas dificilmente encontrará textos carregados de clichês, repetições exageradas de termos, narrativas pesadas e de difícil leitura. Isso é regra na *esquina* e nas outras partes da revista. Além do cuidado, as narrativas têm certa graciosidade bem distante do tipo de texto jornalístico cuja construção é guiada por padrões editoriais que valorizam fórmulas pré-estabelecidas.

O modo particular de narrar as *esquinas*, que será alvo de observações mais atentas, é um dos motivos da escolha da seção como objeto de estudo. Outro é o fato de ela ser uma das únicas seções fixas da revista. A *esquina* mantém constância e identidade, o que permite um olhar mais sistemático para suas páginas. Ainda como motivador da nossa escolha, acreditamos que a seção seja representativa do perfil da *piauí*. Como as narrativas da *esquina* não têm assinatura, elas figuram como textos “da revista”. Segundo declaração do fundador e editor da revista, João Moreira Salles (em entrevista incluída no anexo da dissertação *piauí: brasilidade e memória no jogo discursivo contemporâneo*, de Pedro Varoni de Carvalho (2008)), não inserir assinaturas é uma aposta deles para destacar esta parte do restante, marcadamente autoral.

“Chegada, despedida e esquinas não são assinadas por que, digamos assim, representam o tom da revista. Como nossos textos são muito autorais, ou seja, não buscamos a padronização, é bom que a revista comece de forma mais serena, mais homogênea.” (p. 173).

A *esquina* não se quer autoral. Apenas no site da revista há o nome de quem escreveu as peças. Na publicação, os textos vêm anônimos. Como se um fantasma, talvez de papel, assombrasse e provocasse alguém e depois voltasse para seu lugar na página mensal. O próprio Salles disse<sup>2</sup> que a seção é muito editada e que é comum os textos voltarem mais de três vezes às mãos de quem fez a apuração. Sem o nome do responsável, a revista edita conforme o que acredita ser seu perfil.

---

<sup>2</sup>Em bate papo no Centro Universitário de Belo Horizonte após apresentação da pesquisa “Produtos comunicacionais contemporâneos e sistema de resposta social”, em 03 de novembro de 2009.



CAPIRINHA PARA PHDS

Uma tábua para americano nem um bolar deleito



As jarras de capirinha só duram o tempo de chegar às mãos. Cestinhos de plástico amarelo trazem...

MIG ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

rimente e veja como é desconfortável, que prole — e tem razão. Ela, revê-la, então...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

Alé ali, Caudin pensava seriamente em escapar do mundo. Administrar dois prole — e tem razão. Ela, revê-la, então...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

far árvores e hidros, e ultimamente desbar, cobrir que tem caçada para a biologia. Mas daí à medicina vai uma certa...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

MI ESCUTA QUE EU GRAMPO

As originaisidade de uma rádio pública de Brasília

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

Na quarta-feira, 1º de junho, o rádio de Brasília fez sua estreia no ar. O rádio na frequência 104,7 MHz...

Reunidos, os textos ganham um caráter de conjunto com certa uniformidade. Este aspecto é reforçado pela disposição da seção nas páginas. Os relatos, dispostos pela página em quatro colunas, são apresentados seguidamente, ou seja, para além dos títulos e alguns desenhos, não há elementos para quebrar o encadeamento das histórias. Não porque elas compõem uma só narrativa, mas porque as narrativas é que se agrupam como componentes de uma mesma esquina, posto de entrada da revista. Quase tudo o que o leitor vê são letras em uma grande mancha na página, já que também não são publicadas fotos nesta parte da revista. Há apenas ilustrações para alguns textos – uma ou duas por página e algumas capitulares em início de parágrafos (de duas a quatro por página). As ilustrações, de quadratura irregular, não quebram o ritmo do encadeamento das colunas, como provavelmente aconteceria se se tratassem de fotos. Por certo, visam dar mais leveza aos que “gostam de ler”.

À época do seu lançamento, a *piauí* publicou uma chamada de três páginas em outras revistas convidando o leitor a conhecer seu conteúdo. Uma das páginas trazia um texto de apresentação intitulado *piauí vem aí*<sup>3</sup>. Nela, a *esquina* foi assim descrita: “Matérias curtas, médias ou não muito grandes sobre fatos recentes (e seus protagonistas) das grandes cidades brasileiras.” A *esquina* seria tipicamente um conjunto de textos jornalísticos sobre o cotidiano, então. Mais ou menos. Apesar das especificações descritas, há ali qualquer coisa que remete a um mundo curioso e aberto demais, captado por um olhar particular. Vamos atrás das caracterizações da seção para ter uma noção mais precisa desse conjunto de textos que fala sobre o cotidiano, mas buscando um modo muito próprio de se relacionar com ele, o que repercute no narrar.

Temos uma indicação da proposta da *esquina* apreciando seus títulos. Dificilmente se sabe do que trata a narrativa pelo título, este nem sempre com verbo. Vejamos, por exemplo: “Barbatanas e pé de golás” (In *piauí* número 5, fevereiro 2007, p. 10) sobre duas baianas que faziam as camisas do então presidente Lula; “Alô, a goiaba está?” (In *piauí* número 11, agosto 2007, p. 15) sobre a criação da *Apelista* na cidade mineira de Cláudio, uma lista telefônica só com apelidos dos moradores; ou “Assim caminha a humanidade” (In *piauí* número 19, abril 2008, p. 10) sobre grupo que participou da *1ª Silly Walk Brasil*, uma caminhada onde todos os participantes têm que andar de forma não convencional, fazendo imitações ou inventando passos. Abaixo há

---

<sup>3</sup> Material no anexo deste trabalho

sempre um subtítulo, mas ele é igualmente cifrado. Pode dar indicação, mas não precisa nada. Na mesma edição, os subtítulos correspondentes aos títulos citados são: “Por que Lula não se arrisca a sair de casa sem o seu potente”; “Nome, RG, CPF e apelido, por favor”; “De maneira trôpega, claudicante e bocó de tudo”. Eles chamam mais para o mistério ou para a brincadeira do que para o conteúdo referencial.

Esse tratamento do que normalmente é o chamariz para o corpo do texto jornalístico é indicador de nova relação com os assuntos. Nos exemplos citados percebe-se um exercício com a linguagem que leva a chamadas engenhosas que nem sempre induzem explicitamente ao conteúdo. Os títulos e subtítulos convocam para o engraçado e o espirituoso, um sinal claro de que essas são as abordagens valorizadas no interior das narrativas.

### **1.1 Grandona, mista e engraçadinha**

A capa da revista *piauí* indica a tônica para toda a publicação, também no rastro do espirituoso mais do que no do referencial. Assim como os títulos das *esquinas*, as chamadas da capa não informam, mais brincam com as palavras. (Exemplos: “Sérgio Rosa e o mundo dos fundos”; “O salvador das onças”; “Os sungas-pretas de Copacabana”; “Pelada no palco”)<sup>4</sup>. Das edições analisadas, apenas seis tiveram foto na capa (em três delas suspeitamos de montagem). Nas restantes, foram ilustrações que, assim como as fotos, nada tinham a ver com o conteúdo interno da revista. Na edição número 36 (setembro de 2009), por exemplo, está a reprodução de uma imagem de Robert Crumb onde se vê um casal nu (Adão e Eva supostamente), a mulher embaixo com a boca aberta e o homem mostrando os dentes e agarrando-a por trás. Não há manchete. O texto mais destacado é o de letras antigas que apresenta a ilustração e a série de quadrinhos que virá dentro da revista e da qual o desenho da capa é parte: “O Gênesis segundo R. Crumb”.

A *piauí* busca sua identidade no conjunto heterogêneo, sem forçar ligações entre os assuntos. Dentro da edição 36 temos uma amostra da diversidade que entra no foco da revista. O miolo traz uma reportagem de sete páginas sobre intérpretes que acompanham autoridades ( *Fina Sintonia*, p. 26 ), outra sobre a *socialite* que gastou um

---

<sup>4</sup>Na ordem: *piauí* número 35, agosto 2009; *piauí* número 15, dezembro 2007; *piauí* número 8, maio 2007; e *piauí* número 26, novembro 2008)

dinheirão pra organizar a festa de 15 anos da filha na loja Daslu (*A diferenciada*, p. 34), uma ficção de Salman Rushdie (*No Sul*, p. 64), o diário do pizzaiolo italiano que foi ensinar os segredos da pizza a um grupo de norte-coreanos (*Na Coréia do Norte tudo começa em pizza*, p. 18) e trechos de cartas trocadas entre a poeta americana Elizabeth Bishop e seu amigo Robert Lowell, enquanto Bishop esteve no Brasil nos anos 1960 (“*Foi uma revolução rápida e bonita*”, p. 46).

*piauí* publica poesia, ensaio fotográfico, reportagens, perfis, ficção e muitos assuntos flutuantes. Sem editorias regulares, a publicação tem apenas algumas poucas seções que vêm em todas as edições – *esquina, chegada, quadrinhos, ficção, despedida*. A lista não é estática. A seção *diário*, por exemplo, foi fixa, desapareceu por um tempo e voltou. Já a *questões cinematográficas* não era e passou a ser. O restante é preenchido com conteúdo livre e seções que podem estar ou não na edição, como a *tipos brasileiros* e o *concurso literário*.

Em um traço singular, vemos em algumas edições textos ficcionais com personagens ou situações que poderiam ser reais, como é o caso do roteiro turístico para um destino inexistente, do horóscopo inventado, ou ainda da seção *PIAUÍ herald* na qual figuras, como o senador José Sarney e o empresário Eike Batista, se expressam pela voz de um narrador que cria situações imaginárias. Na apresentação *piauí vem aí* está escrito que “para dar conta de situações que estão além da narrativa jornalística”, *piauí* publicaria ficção. Mas, o que se referia a contos, poemas e trechos de livros, parece extrapolá-los em casos como os citados. Essa troça mais explícita está restrita a seções como as citadas. Nas outras que trazem assuntos em correspondência mais direta com o mundo real, embora notemos humor, percebemos na apuração da ocorrência critérios que são usuais no jornalismo. Eles permitem identificar as situações com referências, citações etc.

Na hora de relacionar os assuntos, a lógica também é própria. Há na *piauí* textos longos e autorais cortados por ilustrações, quadrinhos ou poemas sem nenhuma relação com a história. Em uma reportagem de sete páginas sobre a briga do casal Kirchner com a imprensa da Argentina, por exemplo, aparecem soltos em duas páginas cartuns sobre animais. Uma página é ocupada com a foto de um jornalista e em quatro há anúncios. (*Pantagruel, o pinguim e a presidente*. In *piauí* número 22, julho 2008, p.30).

---

<sup>5</sup> Material no anexo deste trabalho



Os editores da revista apostam na presença de muita letra sem desprestígio da imagem, como se vê nas grandes ilustrações, nas seções longas de quadrinhos ou nos ensaios fotográficos. De todo modo, há uma clara valorização do texto. São comuns as reportagens que ocupam sete páginas, geralmente apenas com uma foto e ilustrações ou anúncios espalhados. Os responsáveis avisaram que “suas reportagens, relatos e diários terminarão quando o assunto terminar, em vez de serem espremidos porque o espaço chegou ao fim.” (*piauí vem aí*)

Apesar de grandes, os textos não nos parecem enfadonhos, o que se explicaria um pouco pelo capricho com a escrita, e, como afirmam André Góes Mintz e Paulo Bernardo Vaz (2007), também pelo apuro na articulação dos dispositivos tipográficos. Os dois se dedicaram à análise de aspectos visuais da *piauí* e consideraram que ela propicia experiência de leitura diferenciada. A boa legibilidade identificada pelos pesquisadores está ligada a escolhas, como a recorrência a poucas fontes tipográficas, estas “modernamente elegantes”. *piauí* está longe da predominância da interatividade de cores e imagens em abundância, regra entre as revistas modernas. Mas, mesmo que algumas páginas sejam ocupadas apenas por textos, Mintz e Vaz consideram a diagramação equilibrada e *discreta*. O aspecto gráfico, apesar de muito importante, não é nosso foco direto e, portanto, julgamos válido reproduzir os argumentos dos pesquisadores a esse respeito:

“(…) observa-se, ao longo de toda a revista, sobretudo no corpo dos textos, uma contínua preocupação com o equilíbrio funcional da composição de suas páginas e com os princípios tipográficos de conforto e legibilidade necessários à leitura de seus textos extensos. Preocupação que se evidencia na escolha da tipografia, na extensão moderada das colunas, na uniformidade da mancha e relação equilibrada com as ilustrações – que em momento algum invadem o espaço do texto, deformando as colunas, fazendo-as incorporar as curvas da imagem.” (2007, p. 9)

O design tipográfico, segundo Mintz e Vaz, combina características dos primórdios da imprensa – como o texto em quatro colunas e em grandes concentrações na página – com as modernas fotos ou ilustrações rasgadas e em cores. Moderno também é o uso de aspectos dos meios virtuais, como o hábito de grafar o título das seções com minúsculas. De todo modo é uma visualidade, como eles disseram, centrada no texto que visaria um sujeito-leitor híbrido. “Em meio a uma profusão de leituras velozes, difusas e descartáveis, Piauí parece propor uma experiência silenciosa de duração.” (2007, p 4).

A diferenciação se estende ao tamanho maior do que o tradicional, 35 x 26 cm, próximo ao formato tablóide, e ao papel usado, o *pólen soft*, especialmente pensado. Segundo informação da contracapa de caderneta promocional da revista, o papel, desenvolvido pela Suzano Papel e Celulose e editora Companhia das Letras, permite leitura mais confortável. A *piauí* seria a única revista brasileira a usá-lo.

Mintz e Vaz (2007) notaram semelhanças entre a *piauí* e a revista norte-americana *The New Yorker*, criada há mais de 80 anos, a exemplo de: “rico tratamento da narrativa jornalística empregada; projeto gráfico discreto, com *grid* simples e austeridade tipográfica; ênfase no conteúdo textual; uso criterioso de estímulos visuais; e perfil editorial variado, apesar da referida e reconhecida ênfase no jornalismo cultural.” (p. 3). Conforme depoimento de João Moreira Salles, publicada no site [comunique-se.com.br](http://comunique-se.com.br), houve sim influência da revista norte-americana, apesar de não ter sido a única.

“Quando a revista saiu, surgiu essa história que a *piauí* era a versão brasileira da *New Yorker*, o que considero um equívoco. Eu sou um leitor da *New Yorker* e tive influência. Cheguei a conversar com editores da revista americana. Mas a *New Yorker* trabalha com uma coisa que é quase uma exclusividade do jornalismo norte-americano e anglo-saxão: o texto longo de não-ficção. Não temos o talento para isso nem a tradição. A *piauí* não tenta ser o *Pasquim*, não tenta ser a *Realidade* e não tenta ser a *Veja*, mas teve influência de todos eles, sem dúvida. A *piauí* é uma revista de hoje, tentando entender o seu tempo.” (2007)

De fato há semelhanças. Inclusive a *piauí* costuma publicar traduções de textos da revista norte-americana, assim como divulga trechos de livros ainda inéditos no Brasil, o que favorece o acesso a bons temas. No entanto, prevalecem conteúdo e personalidade próprios. A página no início da revista que apresenta os responsáveis pelo conteúdo naquele mês traz nomes conhecidos de funcionários, mas também relação de colaboradores dos mais variados perfis – estudantes, jornalistas, artistas, fotógrafos, arquitetos, cartunistas etc<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>Segundo informações no *site* <http://revistapiaui.estadao.com.br> (acessado em 08 de abril de 2011), a redação tem 26 pessoas fixas, incluindo o próprio Salles que é o editor mais frequente das *esquinas*, sendo substituído apenas quando não pode estar na redação no Rio de Janeiro (segundo informação do setor de Marketing). Principal porta-voz da *piauí* em eventos e entrevistas, ele é reconhecido também em seus trabalhos como documentarista. São dele os filmes *Notícias de uma Guerra Particular*, *Nelson Freire*, *Entreatos* e *Santiago*. Sobretudo este último apresenta um traço que pode ter sido transposto para a revista: uma preocupação com a estética traduzida em problematização da forma que no filme se mostra em uma autocrítica do diretor.

A proposta de João Moreira Salles e de sua equipe teve adesão significativa. Longe, claro, dos vultosos 1,2 milhão de exemplares impressos a cada edição semanal da revista de maior circulação do país, a *Veja*, a *piauí*, com seus 54.600 exemplares, supera a tiragem de revistas mensais que tratam de diversidade e cultura, como a *Bravo* (44.330) e a *Trip* (35 mil)<sup>7</sup>. Desde o primeiro número, a *piauí* é impressa e distribuída pela Editora Abril, a principal entre as editoras de revistas do país. Todo o processamento das informações e montagem da revista é feito por editora criada especialmente para o fim, a Alvinegra. Suas páginas exibem anúncios dos principais financiadores das maiores publicações brasileiras: mineradoras, bancos, estatais, companhias telefônicas e empresas de moda.

Visual da capa da revista:



Revista *piauí* número 33, junho 2009

<sup>7</sup>Dados do Instituto Verificador de Circulação (IVC) colhidos em 28 de fevereiro de 2011. A tiragem exata da *Veja* referente à última semana de dezembro de 2010 foi de 1.214.169 exemplares. A das outras revistas, que são mensais, referem-se a novembro de 2010.

# MAIS FEIA DO MUNDO

um arquão, como um goteiro intrinsecamente vital de um mundo doado às fúrias da vida da alta política.

Quando dava ascerchia sinistra por um amigo Luigi Colicciardi, em 8 de dezembro de 1970, Magagnoli estava casado com Marzetta de Luigi Coricciardi há oito anos. Sabia-se mais de sua vida entremontada do que de seu casamento, apesar de Marzetta tê-lo se-  
 portado ao fim da vida e ter tido quatro filhos e duas filhas. Na última carta esboçada que Marzetta lhe escreveu, ela reinvenia pedindo-lhe que "se lembre de voltar para casa".

O príncipe Magagnoli admitiu que era mais fácil executar fora de casa. "Quando estive em Firenze vivo entre o bodega de Donato del Corneo e La Riccia, um me chama de 'o chato do bodega' e a outra de 'vibada da casa'. La Riccia - ou La Riccia - era uma dama de alto coturno cuja casa Magagnoli frequentava com assiduidade. Coricciardi, ela atendia os 'beats de vida' - era o que hoje se chama de 'garota de programa'. La Riccia apareceu no noticiário em seu dia de festa de 1960. Magagnoli chegou a ser processado pela autarquia florentina por se acostumar à Riccia. Por conta de sua infâmica, Livorno foi a acusação.

"Além de ter um gosto por prostituição de todos os tipos, Magagnoli parece ter mantido uma relação com o marido de fora para a qual vivia", escreveu o jornalista recente biógrafo Michael White. Ele fita um amante apaixonado, caprichoso e volúvel, a despeito de ter sido, enquanto teórico e político da política internacional racional.

Sua primeira amante chamava-se Luciana e viveu a corte de Luís de França. Ela se apelidou carinhosamente de Janna. O caso teria começado depois de ele conhecer Marzetta, mas existem referências à ela nove anos depois de casado. Nessa carta a Francesca Vettori, em 1974, ao falar de outro amante, Magagnoli descreve que não economiza detalhes: "Com uma cultura libérrima, foi refinado, inteligente, tanto na sua maneira quanto na sua circunferência, que não tirou e praguei por ela nunca sendo tão graciosa quanto ela merecia".

Sua mais querida e mais querida amante foi uma cantora (e também cantora famosa, BarbaraUFFONI) italiana. Era sua amante, se tornou o casamento: e um amigo próximo: "Riches está

em Roma, se você puder lhe prestar algum serviço, eu recuso, porque ela é minha amiga".

Costava tanto de Barletta que escreveu duas vezes de novo especialmente para ela. A Mandragora e Cinto Barbera em uma celebridade. E correu cantava nos intervalos entre os atos, acabou dando uma celebridade à Magagnoli - uma fama póstuma é o reconhecimento supérfluo que teve em vida.

Nas peças, Magagnoli retrata casamentos defasados, esvaziados de amor. São consórcios sobre tráfego. Na Mandragora, Callimaco, um jovem de Florence, planeja deixar com Luciana, a mulher mais bonita daquela época. Magagnoli o marido de Luciana não desistia a vida por os tempos como antes. No outro tempo, Nicomaco vai de amor por sua filha albino, a Clara que dá nome à peça. Silba do primeiro marido de sua amante, Sofronia - filha tradicional, no dia do marido.

Magagnoli não tinha filhos e quanto à filha humana, no prólogo de Clizia, ele diz: "Todos, e principalmente os jovens, se dedicam com o respeito das velhas, com a honestidade dos amigos, com o respeito de um paiado, com a gratidão dos parentes, com a assistência dos pobres, em ambientes de amor, de amizade, de gratidão - e com a redutida confiança que se pode depositar nos outros".

Como a novela de Elvira de "Aldilà", na definição do historiador inglês John Higham, autor de Magagnoli e a Itália do Barroco, ele "perbeira" as palavras da carne. "Machado com o não era considerado por Magagnoli, sem pelo seu amigo mais próximo, como parte necessária do casamento", escreveu Hale.

Quando um dos melhores amigos de Magagnoli, Vettori, pediu conselhos a respeito de um caso anônimo, Magagnoli foi explícito:

Leitandolo que se sente de Anzo me encorajou, me obrigou a lhe dizer quanto tenho ligado com ele próprio. De fato, eu e ele não dormi o que ele gosta e temo perseguido por cultura e arte, ilustre e glorioso, desde que ele me convocou mais vezes do que eu poderia arrombar: e para ter: primeiro, teve a certeza, sempre calado, por se obter e dizer: "Vá em frente, Anzo, seja meu amigo, não há de ser como aqueles que, a não ser por amor, se acobertam mal, e não há de ser seu nome".

Valdos dos biólogos se perturbam ao ler "Aldilà" de Magagnoli. Ele não Magagnoli é uma coisa a história do que com o amor propriamente dito. Ou,

outra coisa que enviar informem sobre a guerra - mas não há guerra.

Sem ter o que fazer, escrever, copiar, escrever, conselheira do autógrafo florentino e cortar um amigo. Em meio ao mês, enquanto um suspeito com economia feita durante a guerra: "o caso" de revese uma "bella actione".

Em resposta, Magagnoli lhe descreve uma passagem inacreditável que teve em Roma. Coricciardi em "Caribida corrigida" acabou acidentalmente com a "bella actione" que lhe levou a escrever. A "bella actione" tem frange e se converte a ser uma "bella actione" que corre que ele provate.

O redito é tão oculto: o livro que, apesar, alguns magagnolistas temiam, aliada sobre sua velocidade. Roberto Roldán, autor da mais famosa biografia de Donatoni, afirma que é "inverosimilmente verídico". E reconhece: "A descrição dos detalhes é freqüentemente para ser verossímil, demonstrando realista para ser mais".

Apesar disso, Roldán não transcreve a carta em seu livro. Só a cita biografia de Michael White (2010), mas um bom pedaço de carta. Outros biógrafos, romancistas e críticos de livros.

Os detalhes do acontecido foram por ele. Se não há uma prova sensível, não prova. Em certo a sorte de Magagnoli, no Lombardi, a fim de entregar ao imperador Maximiliano a seguir a guerra dos 40 mil heróis que os florentinos. Ele, largando a guerra, disse a conquista da cidade de Pisa. Chegou, pagou a uma soma e o resultado foi tanto o leuaram um pouco acima, a Verano, de

pele menos, do que se estive de hoje por amar na sociedade ocidental. Assim, o caso casual não em aconteceu na Firenze e na Roma macarrônica. O nome Vettori, quando se desloque, nome caiu em 1515: "Nada me delicia mais do que pensar em todos".

O casamento, igualmente, deu lugar à família Borgia, no qual viviam a esbriada. E Magagnoli, ardiloso, teve presença de espírito para captar a sua vida a sua inteligência - política. Funcionário público, contemporâneo da desorganização florentina, escreveu sobre ela. E se Borgia acabaram encunando na história do mundo o adjetivo magagnolista, não tempo em que artimanhas políticas e corrupção sexual caracterizaram os papas.

Adams mais famosa da época era Lucretia Borgia. Nascida em 1490, quando Magagnoli tinha 11 anos, era filha ilegítima do Papa Alexandre VI, nascido Rodrigo Borgia. E irmã de César Borgia, a principal personagem de O Príncipe. Mas não para os filhos ilegítimos de seu contemporâneo. Lucretia era considerada desleal. Ao longo, sua fama, desde menina, unida à atenção de todos os homens. A colossais a revista de cabelos "com de amor" e os elos "de um anel castilho". Foi considerada a mulher mais bela de Roma. Si pode ser ela a personagem central de Mandragora.

Na primavera de 1509, Magagnoli recebeu uma missão de amor e de agente de informação. Estava em Florence quando mandaram pagar dois cobras e partir a galopar para Mantova, no Lombardi, a fim de entregar ao imperador Maximiliano a seguir a guerra dos 40 mil heróis que os florentinos. Ele, largando a guerra, disse a conquista da cidade de Pisa. Chegou, pagou a uma soma e o resultado foi tanto o leuaram um pouco acima, a Verano, de



**POMBA**  
No teu peito de contralto,  
No andar mecânico,  
Canta e sai,  
Chego e recado.

As duas páginas são da revista *piáu*, número 33, junho 2009

quadrinhos POR Daniel Galvão e Rafael Contreras

**CACHALOTE**  
PARTE UM  
**TULLIO & VITA**

por Daniel Galvão e Rafael Contreras

É ele.

TULLIO BEAT!

TROUXE UM PRESENTE PARA MINHA PRINCESA!

ENCONTREI NA LOJINHA DA FÁTIMA, AGORA QUE ESTÁ EM A COR QUE ELA GOSTA.

ORÇADADA TULLIO.

58



### 1.1.2 O mundo na *esquina* e o mundo da *esquina*

*piauí* nos diz direta e indiretamente que deseja contar boas histórias. Elas estão mais no registro do curioso do que no da tematização. Em busca de indicação do que pode funcionar como critérios de seleção, especialmente para a *esquina*, vimos fracassar a tentativa de catalogar por assunto os textos da seção de interesse. Política, meio ambiente, economia, esportes e cultura, que dão nomes a editoriais de muitas publicações, estão presentes na *esquina*, mas longe de qualquer sentido de tematização. A seção traz histórias sobre o cotidiano, independentemente do tema. Também os assuntos *do momento* não são a preferência ali. Apesar de os relatos partirem de abordagens e situações recentes, a *esquina* não vai atrás das *últimas* ou das quase *obrigatórias*, ou seja, dos assuntos que norteiam o grosso da imprensa.

A maior liberdade na seleção de notícias é comum para o restante da revista, também a ponto de a edição de julho de 2009 (número 34) trazer na capa a frase bem humorada “Exclusivo! Nenhuma linha sobre Michael Jackson”, um mês depois da morte do cantor. A escolha de não acompanhar a pauta comum está explicitamente exposta no *slogan* “sem pressa de chegar primeiro às últimas”. Nem a pauta geral, nem uma efeméride, nem sugestões das assessorias de imprensa parecem funcionar como critérios principais para dizer o que será noticiado na seção.

Nas construções, a *esquina* deixa aparecer sutilmente algumas preferências, como o cinema e as figuras desprezadas, mas coerentes em sua aparente loucura; e mostra também antipatias, como para com os temas política e *high society*, os principais alvos dos textos de riso mais ácido, mas isso ainda não compõe um retrato da seleção de notícias<sup>8</sup>. Em manifestações, como “**piauí** procurará com afinco novos assuntos: o Brasil não é feito apenas de corrupção e violência” (*piauí vem aí*), os responsáveis insinuam que não querem parecer a imprensa tradicional. Marcam a diferença, mas não deixam de falar de fatos recentes, ou a partir de um presente contextualizado. Na revista como um todo, algumas seções são especialmente marcadas pelo que seria o atual compartilhado (com boa parte da imprensa), como a *chegada* e a *despedida*, com textos que dão boas-vindas e adeus a situações e personagens de notícias recentes; e a *PIAUI*

---

<sup>8</sup>De um total de 33 textos que identificamos em nossa contagem como de “humor ácido”, 48% eram sobre política e 12% sobre *high society*. O levantamento completo está no anexo deste trabalho.

*herald* que faz uma espécie de paródia<sup>9</sup> a partir do noticiário, focando, principalmente, políticos e celebridades; ou alguns perfis, como os dos candidatos à presidência da República. No entanto, não são a maioria e não guiam a escolha geral de assuntos.

Muitos autores se dedicaram ao tema da seleção de notícias, tarefa que assume uma dimensão crucial no jornalismo. Eles almejam saber como, em um conjunto vasto de ocorrências, se escolhe as que serão tema da próxima edição, em que seção e com que destaque e investimento. Para isso são avaliados os critérios de noticiabilidade, ou um conjunto de elementos que vão agir na definição do que pode se tornar notícia. Eles são muitos e estão pulverizados no processo, na visão de Gislene Silva (2005):

“(...) compreendendo noticiabilidade como todo e qualquer fato potencialmente capaz de agir no processo da produção da notícia, desde características do fato, julgamentos pessoais do jornalista, cultura profissional da categoria, condições favorecedoras ou limitantes da empresa de mídia, qualidade do material (imagem e texto), relação com as fontes e com o público, fatores éticos e ainda circunstâncias históricas, políticas, econômicas e sociais”. (p 96)

No artigo *Para pensar critérios de noticiabilidade*, ela aponta a presença de um componente cultural importante no processo de escolha das notícias. Tradicionalmente existe uma relação de assuntos que apresentam-se como noticiáveis e um grupo de critérios que conduziriam o jornalista na hora de preparar cada edição. Interessada em saber o que leva, na prática, o jornalista a definir os assuntos como noticiáveis, Gislene Silva aposta que as notícias se formam em três instâncias diferentes. A primeira é a *origem do fato* onde se definiria qual é o seu valor-notícia, ou seja, a relevância do que se vê para que se possa classificá-lo como notícia a ser disseminada. É o primeiro contato do jornalista com a ocorrência. Aí já existe um elenco deles tradicionalmente reconhecidos na imprensa.

Depois vem o *tratamento*: antes de virar notícia, os fatos selecionados como noticiáveis em um primeiro contato vão ser submetidos a aspectos da organização jornalística, como perfil editorial, qualidade do material, prazo de fechamento e critérios de hierarquia – atrelados ao restante do material disponível. A hierarquização adotada define se o assunto será eleito para a capa, pé da página, seção de destaque ou simplesmente ficar fora da edição.

---

<sup>9</sup>Paródia, conforme o *Novíssimo dicionário ilustrado Urupês* (1971) é imitação burlesca de qualquer coisa; e o burlesco é ridículo, zombeteiro, o que provoca riso ou a galhofa.

O terceiro conjunto de critérios de noticiabilidade é visualizado no que Silva nomeia de *visão dos fatos*. Neste caso, a noticiabilidade se pauta na ética e na compreensão do que é o jornalismo, orientada por conceitos como os citados pela autora: verdade, interesse público, imparcialidade e objetividade. Silva não tira da seleção primária, ou do contato com o que ela nomeia de fato, sua importância, mas também não limita a ela a definição do que será notícia e de como esta será tratada na edição. Apenas observamos que a autora não problematiza a noção tradicional de fato como coisa dada, e nem se detém em explicações sobre o que seria um fato jornalístico, o que poderia gerar críticas. Ela define valores-notícia como “características do fato em si, em sua origem” e esse ponto pode provocar interpretações traiçoeiras. Reforçamos que considerar valor-notícia como atributo dos fatos não significa dizer que há fatos que naturalmente são notícias. Se eles são notícia é porque alguém assim os considera, e é isso que a própria autora diz em outros momentos, quando se refere às construções sociais e culturais.

De qualquer maneira, no que nos interessa mais, os valores-notícia indicariam a relevância que a ocorrência tem para se tornar notícia em determinada publicação, sempre considerando que esse contato inicial já é direcionado por outros fatores e se dá junto com as ações de tratamento e visão dos fatos. Baseado em outros autores, Silva apresentou uma relação de *macro-valores-notícia* ou pré-requisitos tradicionalmente usados para as seleções jornalísticas. São eles *atualidade (novidade)*, *importância*, *interesse*, *negativismo*, *imprevisibilidade*, *coletividade* e *repercussão* (p. 103). A autora não faz separações por perfil de publicação, mas se refere ao que é prática mais comum no jornalismo.

Parte desta lista não se aplica como regra para o conjunto de textos da *esquina*, como os critérios de *negativismo*, *coletividade* e *repercussão*. Eles podem se fazer presentes eventualmente, mas não nos parece que sejam critérios de busca por assuntos. Os outros até se aplicam, mas relativizando o significado de cada termo. Como é uma lista geral de valores-notícia, acreditamos que a flexibilização vá ocorrer para qualquer publicação que não seja de informação geral, como as direcionadas ou segmentadas.

O valor-notícia *atualidade* é mais fácil de vislumbrar na *esquina*. Embora, como vimos, não sejam seguidas as informações da pauta geral, o que é veiculado na seção não deixa de ser atual. *Imprevisibilidade* é marca que se nota muitas vezes, já que as abordagens, a vida e a ação dos personagens podem surpreender o leitor por não serem convencionais. *Importante* e *interessante* já são difíceis de definir, uma vez que um

texto como *Deputado não resiste a oncinha*, sobre a coletora de assinaturas da Câmara dos Deputados Janileny Vieira e suas estratégias para fazer os deputados assinarem documentos (In *piauí* número 34, julho 2009, p. 12) talvez seja desinteressante e desimportante para muitas revistas. Na *piauí*, o referido assunto abriu a *esquina* daquele mês em um texto de três colunas com uma grande ilustração.

Parece-nos haver uma diferença entre a *piauí* e boa parte das publicações em relação à aplicação dos critérios de *interessante* e *importante*. Até poderíamos raciocinar que são balizadores abertos e imprecisos, mas ainda é pertinente falar em diferença porque a coincidência de uma *pauta geral*, como citamos, tem a ver com a eleição dos mesmos fatos que seriam interessantes e importantes em muitas publicações. Essa escolha se relaciona com os outros valores-notícia, como *negativismo*, *coletividade* e *repercussão*, justamente os que parecem não ter muito peso em uma seção como a *esquina*.

A distinção pode ser estendida para as outras instâncias nas quais se conformariam as notícias – o tratamento e a visão dos fatos (Silva, 2005). O perfil editorial e os critérios de hierarquia defendidos pela própria *piauí* e ainda o que ela considera jornalismo e interesse do seu público conduzem à sua especificidade. Alguns fatores citados por Gislene Silva para nortear a visão dos fatos, como interesse público, imparcialidade e objetividade parecem não importar muito à *piauí* ou, pelo menos, não como predominante e não da forma categórica citada pela pesquisadora. Em nossos levantamentos com textos da revista, anúncios de autopromoção e entrevistas dos editores, esses termos não foram citados. Vejamos como os próprios responsáveis pela revista se referiram ao seu amplo campo de cobertura:

“Cobrirá [a *piauí*] qualquer assunto que uma reportagem possa tornar interessante. Vale tudo: esporte, medicina, odontologia, política, cultura, a picante vida sexual do porco espinho, religião, numismática, urbanismo, filosofia, as agruras do Palmeiras, do marxismo e do Botafogo, turismo, telemarketing, zoologia.” (*piauí* vem aí)

Chama a atenção o uso particularizado da palavra interessante, num sentido que não pode, claro, ser universal. Parece que só quem aceita se engajar no texto da revista vai entender esse “interessante”, próprio de quem tem a intenção de se situar longe do consenso de outras publicações. Mas é o interessante, ainda que peculiar, que define se o assunto vai ser coberto pela *piauí*.

Na *esquina*, o importante e o interessante eleitos se deixam ver em outras escolhas. Um traço da seleção de assuntos na seção é especialmente expressivo: predominam os personagens que chamamos de pitorescos, termo, segundo o *Novíssimo Dicionário Urupês* (1971), referente ao “que merece ser pintado; recreativo, original, cintilante.” Do nosso recorte de 260 esquinas, em pelo menos 60% delas foi expressiva a presença do tipo pitoresco<sup>10</sup>. Consideramos na contagem apenas o que nos pareceu explícito e predominantemente pitoresco. Tomamos como tal pessoa, gesto ou situação destoante da média, inusitados como acontecimento ou personagem. Não tem a ver com a novidade muito valorizada no jornalismo em geral. O pitoresco da *esquina* não se apresenta sob a forma de *furos* jornalísticos, e sim como estranheza – e, mesmo, aspectos estranhos de alguém de quem já se sabe muito a respeito.

Pelas *esquinas* circulam excêntricos, distraídos, desmedidos, como um sujeito que leva muitíssimo a sério seus direitos de consumidor e reclama de coisas mínimas, esmiúça leis e prega que outros façam o mesmo. (*Chato, não*. In *piauí*, número 36, setembro 2009, p.16). Também há casos em que a situação é mais pitoresca do que um personagem, como o leilão de abelhas-rainhas no sul do País (*O leilão onde fizemos um bom negócio*. In *piauí*, número 10, julho 2007, p.10).

Os personagens não estão escondidos em comunidades isoladas, no sertão profundo ou na Amazônia perdida. Estão por aí nos lugares de grande circulação de pessoas. Como dito na introdução desta dissertação, as esquinas são próprias das cidades. Os locais prioritários são os mesmos com visibilidade na grande imprensa. Levantamento<sup>11</sup> com as 36 primeiras edições mostra que quase metade dos textos da *esquina* tratam de ocorrências que se deram nas capitais São Paulo e Rio de Janeiro. Mudam, no entanto, os enfoques, afirmando-se uma nova forma de descobrir as cidades, de se relacionar com elas e seus habitantes. No dia do aniversário de São Paulo, por exemplo, a escolha foi por acompanhar o sócio de Pelé que deixou o desemprego para ganhar a vida fingindo ser o ex-jogador. (*Whoopy Goldberg descobriu Pelé*. In *piauí* número 6, março 2007, p. 11). Em outro exemplo, enquanto a prefeitura do Rio de Janeiro decide o que fazer com o prédio de um velho hotel, a revista nos conta da rotina do ex-cabo do exército que vive em uma casa que improvisou juntando onze das antigas cabines de vestir do hotel. (*Onze casinhas engraçadas*. In *piauí* 34, julho 2009, p. 13).

---

<sup>10</sup> e <sup>11</sup> Levantamentos no anexo deste trabalho. Sobre a sede das ocorrências, do total de 260 esquinas, 22,6% tiveram como sede a cidade de São Paulo e 21,5%, o Rio de Janeiro.

### 1.1.3 Deslocamentos

Na dissertação intitulada *piauí, brasilidade e memória no jogo discursivo contemporâneo* (2008), Pedro Henrique Varoni de Carvalho afirma que a entrada da revista no mercado é um acontecimento discursivo que rompe com práticas de leitura convencionais. É acontecimento “na medida em que ela [a *piauí*] traz um deslocamento no discurso predominante na imprensa brasileira, valorizando aspectos como o texto e a reportagem mais elaborada, propondo um novo olhar sobre o cotidiano.” (p. 35). No trabalho, com abordagem centrada na Análise do Discurso derivada de Michel Pêcheux, ele caracteriza a *piauí* como narrativa de resistência propositora de outro tempo-lugar. A resistência se mostraria na escolha de temas, no estilo da linguagem, na diagramação e em outras características que singularizam a *piauí* frente a publicações atuais.

Para alcançar o que seria esse deslocamento citado por Varoni, relacionado, a nosso ver, ao escrutínio de tipos e situações pitorescas, uma das estratégias é o posicionamento do narrador da *esquina*. Quase sempre o vemos bem próximo do assunto narrado, como no seguinte trecho:

“É sábado à tarde num apartamento da Tijuca, bairro de classe média do Rio de Janeiro. O engenheiro naval Cláudio Carvalho, de 53 anos, assiste ao filme *Demência 13* (...). Já na primeira cena, de caneta na mão, ele encontra razões para sair anotando com fúria de grafômano: Louise, John, greedy, heart attack, dump in the lake.” (*Demência 13 é médio*. In *piauí* número 33, junho 2009, p. 12)

A apresentação do engenheiro cinéfilo dá conhecimento ao leitor das anotações feitas por ele e do presumido momento em que elas foram registradas. É muito comum, por exemplo, caracterização completa de uma cena incluindo ações mínimas de um participante, como o fato de ele levantar o braço ou de batucar na mesa. No levantamento que fizemos com 260 *esquinas*, distribuídas nas 36 edições que compreendem nosso recorte empírico, identificamos que em 70% dos textos o narrador está perto do ocorrido, o que pode nos dar indicação sobre o tipo de abordagem e até do texto<sup>12</sup>. Há sim reprodução de falas e citação de dados, mas, no recorte feito, é a descrição partindo da observação próxima que dá a tônica da maioria dos relatos.

---

<sup>12</sup>Levantamento completo no anexo deste trabalho

O narrador, que Yves Reuter (2002) (assim como outros teóricos da literatura e a narratologia) vê como uma construção textual, ou uma figura que conduz a leitura, mas, ao mesmo tempo, existe em função dela, pode propor diferentes formas de decodificação dependendo de como se apresenta e de que posição de observação assume. A perspectiva do narrador articulada à maneira escolhida de narrar é determinante do tipo de comunicação que se estabelece. Reuter fala de uma combinação na qual o narrador não é personagem da história que conta e se apóia na visão de uma personagem para tecer sua narrativa. Trata-se do *narrador heterodiegético* com a *perspectiva passando pela personagem*, arranjo narrativo que, acreditamos, é predominante na *esquina* e que foi assim descrito pelo autor: “alternam-se os momentos em que o narrador diz o que sente ou percebe e os momentos em que se tem a sensação de se saber, sem mediação, o que se passa no próprio interior da personagem.” (p. 78)

Um narrador próximo e íntimo pode dizer melhor do que observa e se posicionar na perspectiva do campo de visão de um determinado personagem. Pode também, e isto não é raro, construir-se tomando liberdades com o assunto, o que reflete no texto. Por exemplo, inferir sobre o que seria a percepção do personagem no ambiente, parecido com o que um autor de ficção faria com suas criações: “Bruna percebeu o olhar desconfiado da senhora que vendia velas na entrada. (...) Carlos entrou na igreja atrás de Bruna, fingindo não notar o rapaz com a camiseta de basquete na porta.” (*Delação premiada*. In *piauí* número 27, dezembro 2008, p. 17). O narrador ultrapassa a descrição distante e infere que Bruna *percebeu* o olhar desconfiado e que Carlos *fingiu* não ver o rapaz.

Reuter afirmou mesmo que na combinação citada, a psicologia dos personagens por vezes faz-se notar pela proximidade, o que pode ser uma estratégia para captar o interesse do leitor e criar uma identificação com o universo daquele personagem. Dependendo da situação, diz o autor, o efeito pode ser um choque também, quando trata-se de um personagem caracterizado como louco, por exemplo.

#### **1.1.4 Jornalismo sem medo de ficção**

As narrativas da *esquina* são instigantes na medida em que escapam às classificações. O que ali leva a um texto com personalidade, nem sempre remete para estratégias que seriam distintas do que é comum no jornalismo em geral. É possível que a diferenciação surja da maneira de executar as estratégias e da forma como se olha para

o mundo. Vejamos, por exemplo, o caso da descrição. Característica forte na *esquina*, relacionada com a mencionada proximidade do narrador, ela é uma das marcas mais notórias em todas as narrativas realistas, inclusive na jornalística, conforme nos diz Cristina Ponte, autora de *Para entender as notícias* (2005).

“Como o realismo literário, o jornalismo sustenta-se na sua capacidade de descrever. Para Jean François Tétu, no jornalismo a descrição não opera como um ornamento ou uma pausa entre elementos decisivos do texto mas como elemento constitutivo de uma ilusão de real, de “ter estado lá”.” (p. 48)

Conforme a citação, a descrição teria a função de agir na construção da ilusão de real dessas narrativas. Como os jornalistas são narradores de uma história que é uma leitura diante de situações visadas, a descrição de detalhes das cenas se tornaria legitimadora daquela apropriação de fatos pela narrativa. Sem dar resposta, Cristina Ponte questiona se esta ilusão da realidade hoje é menos consciente do que na época áurea do realismo. Ou seja, pode ser que os jornalistas usem o recurso da descrição intencionalmente procurando justamente credibilidade para o que contam.

Concordamos que na *esquina* as descrições não são simples ornamentos, e também acreditamos que elas podem sim ser tomadas como construtoras da ilusão de real. Só não nos parece que seja esta a principal função da descrição nessas narrativas. Não percebemos na *esquina* a aspiração de apresentar provas garantidoras de que as coisas se deram tal como narradas, interesse que parece guiar o jornalismo citado por Cristina Ponte, quando este quer mostrar que esteve “lá”.

Há uma diferença importante na forma da descrição na *piauí* e no chamado jornalismo de referência ou padrão. Apresenta-se a nós como distintas uma descrição do tipo comum no jornalismo, como o fato de policiais terem encontrado, sob um grande fundo falso de mala com estampas do exército, 50 pedras de crack embaladas em papel de presente, e uma outra descrição, que chamamos de permissiva: quando o narrador se dá o direito de ficar tão próximo do personagem retratado que às vezes parece chegar a pensar junto com ele. Esse segundo tipo acaba contribuindo para formatar a narrativa da *esquina*, que marca-se muito pela maneira como aparecem as pessoas retratadas, seu ambiente e suposto modo de conceber a vida e reagir a estímulos.

Neste caso, a descrição seria mais elemento de composição, que evidencia a intimidade geradora de uma narrativa particularizada. O relato da visita de três piauienses ao Rio de Janeiro, em busca de compradores para a opala, uma pedra



preciosa abundante na região deles, é apresentado com detalhamento de cenas. O texto mostra os passos e reações do trio em incursão pelo evento de moda *Fashion Rio* e depois em visita a uma joalheria.

“Sepúlveda se espantou. A pedra não lhe trouxe outra coisa, senão sorte. (...) Enquanto Sepúlveda e Moraes derrubavam o mito, Souza, que levava a esposa, chamou-a num canto, enfiou a mão na bolsa dela, sacou dali um objeto e com ele em punho avançou na direção do grupo. Solene mas discretamente, espetou-o na blusa da gemóloga da H. Stern. Era um broche de opala no formato do Piauí.” (*Os agentes da Suíça piauiense*. In *piauí* número 5, fevereiro 2007, p. 11)

Apostamos que a descrição serve aqui para buscar um efeito que está além da ilusão de real – apesar de não eliminá-la. Uma das maneiras de alcançá-lo parece ser esse recurso de descrever gestos selecionadíssimos. Como quando a câmera chega muito perto de uma cena que se deseja realçar, aumentando a relevância de determinadas ações e, dependendo do contexto, provocando reações mais fortes no receptor. No exemplo, a descrição do gesto *solene*, mas *discreto* do personagem que, depois de um pequeno suspense criado no texto, *espetou* um broche na blusa da representante de uma grande joalheria, é preparação para o fecho engenhoso: “E foi assim que três agentes da Suíça piauiense fincaram uma opala no seio da maior joalheria brasileira.”

As descrições são aproveitadas, da mesma forma como o que de mais peculiar têm as falas dos personagens. No exemplo dos visitantes nordestinos, os moradores do interior do Piauí falaram sobre a quantidade de montanhas que cercam a cidade onde eles vivem e um deles usou a expressão “Suíça piauiense”, esta incorporada ao texto e ao título. Juntando descrições, citações e observações, os narradores das *esquinas* fazem jogos mais leves com as palavras, a exemplo de “Castanheiros largou a competição há dois anos, quando recebeu a segunda ponte de safena (Seu coração bate mais forte por Johann Sebastian Bach).” (*O Ziriguidum de Rachmaninoff*. In *piauí* número 29, fevereiro 2009, p. 10). Ou “Tirou da bolsa meia dúzia de caixas de remédio e, em voz alta, começou a ler as bulas. O queixo coletivo da platéia caiu.” (*Quase parando*. In *piauí* número 22, julho 2008, p. 9).

Outra boa diferenciação é reflexo da já citada preferência por tomar o ponto de vista do personagem. Na *esquina* não vemos a preocupação comum no jornalismo de ouvir *o outro lado*. Em muitos textos publicados, as informações aparecem como relatos de personagens, sem compromisso de incluir mais falas, a exemplo de *O púcaro*

*búlgaro* (In *piauí* número 1, outubro 2006, p.14): sobre o homem que, mesmo após a falência do grupo em que trabalhava, continuou prestando serviços, agora como escrutinador dos arquivos em busca de dados que possam ajudar outros ex-funcionários. Fala da ação dele, da massa falida e da história sem ouvir ninguém da empresa.

O texto focado é desafiante, uma vez que se aproxima e se afasta do jornalismo tradicional em diferentes medidas. Sendo uma revista com periodicidade marcada e oferta de assinaturas e espaços publicitários, ela aborda o mesmo que as outras publicações: pessoas, pensamentos e situações que fazem sentido para nosso tempo. E não faz isso sem compromisso com a matéria-prima da narrativa. *piauí* tem suas regras para tratar os fatos. Assumindo-se como “revista de reportagens”, a auto-apresentação *piauí vem aí* afirma que a revista “levará em conta que a informação vem antes do comentário e que a opinião precisa dos fatos. Apurará com rigor e escreverá com clareza.”

Pegando o exemplo da *esquina*, praticamente todos os personagens citados são identificados, ainda que seja pelo apelido ou apenas pelo primeiro nome. Também é dito onde se deu a ocorrência<sup>13</sup>. A data nem sempre está lá, mas há indicações de que são apurações recentes, mesmo que se refiram a casos antigos. São indicações do tipo idade do personagem ou o tempo entre o fato narrado e a data da escrita, todas características também caras ao jornalismo tradicional.

Não precisamos, e nem podemos, negar o jornalístico nas *esquinas*. Pelo que observamos, reconhecemos, no entanto, que há ali um algo mais, refletido no modo peculiar de narrar que estamos tentamos delinear. Quanto à expressão “jornalismo tradicional”, preferimos usá-la no lugar de simplesmente empregar o termo jornalismo, já que há muitas formas de fazer jornalismo. Nossa proposta modesta vai mais na direção de saber o que é característico em nosso objeto empírico do que de exaltá-lo como único. Identificamos nele originalidade e criatividade, mas não é nosso interesse fazer comparações para dizer de qualquer sentido de exclusividade.

Quando assinalamos jornalismo tradicional estamos nos referindo àquele que é caracterizado pelos discursos, normas e ideais que mantêm uma identidade com o modelo de reportar introduzido por jornalistas norte-americanos e britânicos, entre meados do século XIX e início do XX, com a proposta de separar os fatos das opiniões

---

<sup>13</sup>Levantamento a esse respeito no anexo deste trabalho. Das 260 *esquinas* lidas, em apenas 5% não houve identificação dos personagens; e em 7,30% o local não foi definido, mas por serem assuntos *nacionais* ou não localizados.

(Cristina Ponte, 2005). A regra: na forma indicada para narrar o que se lê como fato, a escrita deve ser ordenada logicamente, apresentando primeiro aquilo tido como mais importante. E, sobretudo, opiniões e interpretações ficam para textos opinativos.

Para o jornalismo que se conformou gradualmente a partir daí importam os fatos narrados com isenção e objetividade.

“Foi, portanto, a matriz da notícia anglo-americana que se instituiu como cultura profissional e como sua ideologia. O jornalismo reivindica que é objectivo porque é registo de factos verificados e apresentados de forma neutra, separados de comentário. O inquérito mínimo para a notícia (*quem, o quê, onde, quando*) e a regra da “pirâmide invertida” definem o essencial da informação condensado no lead, seguindo-se os detalhes e explicações.” (Ponte, 2005, p. 55, grifos da autora)

O modelo de notícia referido “institucionalizou um conjunto de regras de escrita, interiorizadas pelos jornalistas como cultura profissional (texto curto, seco, directo)” (Ponte, p. 54), bem diferente da imprensa panfletária antes predominante. Contra o romantismo e o classicismo, expressões de vida idealizadas, entra a narrativa que visa mostrar ao homem o mundo real. O discurso que muitas publicações fazem a respeito do jornalismo que desenvolvem vai no sentido de se guiarem pela isenção e pela objetividade. Ainda que falando para interessados em escrever para revistas, Marília Scalzo (2003) não deixa de recomendar a objetividade: “Para qualquer jornalista, perseguir a precisão, objetividade e a isenção é tarefa de todos os dias, mesmo sabendo que a objetividade, a neutralidade e a verdade absolutas não existem.” (p. 81). Ela afirma que não devem transparecer adesões ou paixões, ao mesmo tempo em que reconhece ser impossível chegar à neutralidade total.

E, se os manuais e slogans de diferentes publicações ainda se referem a um ideal de ser isento, em expressões do tipo “compromisso com a verdade”, os questionamentos vão justamente para a prática concreta, cotidiana, do jornalismo, pois ela, sem dúvida, é muito mais ampla do que o discurso que se faz a seu respeito.

Parece-nos que apenas o jornalismo praticado longe do modelo dominante, aqui chamado de *tradicional*, poderia fugir dessa sombra objetiva que, a nosso ver, endurece a ideia a respeito do jornalismo, insistindo na separação a que Cristina Ponte se referiu entre fatos e opiniões, buscando uma pureza que já se sabe de antemão impossível. Temos, no entanto, que concordar com Elizabeth S. Bird e Robert W. Dardenne (1999) quando eles dizem que nem tudo que se vê no jornalismo são textos rápidos e

padronizados de notícias rotineiras. Eles se interessam em compreender a natureza das notícias por meio da construção narrativa. Em *Mito, registo e 'estórias': explorando as qualidades narrativas das notícias*, os autores observam que narrativas detalhadas e menos formatadas, as “estórias de interesse humano” estão presentes também, mesmo em meios mais convencionais. A diferença, afirmam, é que elas não são valorizadas.

Na lógica de Bird e Dardenne, essas *estórias* são associadas às *soft news*, o tipo de notícia tida como de entretenimento ou divertida. Para os assuntos sérios, informativos e factuais, a preferência é para o formato *registo*. Trata-se do texto frio e direto que segue o padrão com lide e pretensa objetividade: “Desenvolveu-se a percepção de que o registo era a verdadeira forma de informar, enquanto a “estória” era simplesmente diversão, e no jornalismo as duas tornaram-se distintas, tanto na forma como no conteúdo da dicotomia *hard/soft*.” (p. 270, grifo dos autores).

É um engano, dizem os teóricos, pensar que, devido ao formato direto e seco, os *registos*, ao contrário das *estórias*, se limitariam a registrar a realidade. Inclusive o *registo* é um perpetuador de mitos, assim como as *estórias* podem ser. Eles acreditam ainda que os *registos* nem sempre são a melhor opção para informar, uma vez que as pessoas respondem melhor a uma *estória* com foco no humano e com narrativa cuidadosa. Sabendo disto, os jornalistas sentem necessidade de “humanizar” o relato, conforme expressão dos autores, mas Bird e Dardenne enxergam uma espécie de impasse na relação dos jornalistas com as *estórias*.

“Os jornalistas encontram-se incomodamente repartidos entre o que eles consideram dois ideais impossíveis – as exigências de “realidade”, que consideram alcançável através de estratégias objectivas, e as exigências da narratividade. Defrontam um paradoxo: quanto mais “objectivos” forem, mais ilegíveis se tornam, e quanto melhores contadores de “estórias” forem melhor resposta terão dos seus leitores, embora aqui os jornalistas tenham receio de trair os seus ideais.” (1999, p. 273)

O receio de trair os ideais é o medo de se aproximar da ficção: “(...) os jornalistas sabem que os acontecimentos parecem mais reais aos leitores quando são relatados em forma de “estória”; quando assim é, estes dão por si a afundar-se na lama da “ficção” e a puxarem os cintos de segurança da objectividade e do facto”. (Bird e Dardenne, p. 277). Pelo medo de cair na ficção, o jornalismo se põe em uma zona de conflito, buscando afirmar-se em uma posição de difícil sustentação. As *estórias* têm em sua constituição a assunção de um ponto de vista e escolhas narrativas, o que se

apresentaria como incompatível com a objetividade. No *registro*, essas personalidades estão disfarçadas em uma fórmula prévia, apesar de não serem apagadas.

Narrativas como a *esquina* levam à reflexão sobre esse ponto de tensão no jornalismo, advindo da tentativa de fazer separações categóricas, inclusive entre ficção e não-ficção. Ao que parece ser uma questão geral para a imprensa informativa, a resposta da revista *piauí* é não se esforçar para separar demais as coisas, sem o medo de se aproximar do que poderia ser tomado como ficção. A narrativa e o discurso a respeito de si não se costumam como estruturas blindadas na tentativa de desviar as interpretações indesejadas, como é comum. O que tem espaço na *esquina* é justamente a *estória* com exposição da força da construção e dos posicionamentos estrategicamente escolhidos.

Sem esse medo, *piauí*, e especialmente a *esquina*, transita tranquilamente pelo campo do não-sério, aí entendido como não oficial e sem pretensões “objetivas”. Desse relaxamento aparece uma abertura no tratamento dos temas e na forma de exibí-los. Quando nos referimos, ao longo deste texto, ao espirituoso, ao permissivo, ao jogo de palavras e ideias, não falamos de outra coisa diferente do elemento que se apresentou em nossa leitura como o mais expressivo traço da *esquina*: **o humor**. Colado às histórias pitorescas e à provocação de um enunciado que deseja fazer graça, o humor apresenta-se como possível elo entre as histórias contadas naquele espaço.

De antemão, vemos o humor como um elemento que apresenta leitura própria do mundo ao receptor, leitura baseada na vida corriqueira, mas capaz de nos fazer enxergar uma paisagem nova, a *dobra* citada na introdução desta dissertação. Com a opção de narrar com humor, o relato acaba vindo com um despojamento que reflete na linguagem utilizada. O jornalismo publicado na seção *esquina* dá mostras de um narrador que ironiza o enunciado sério, tomando liberdades com ele e com os homens que o proferem. Por não temer cair na ficção, é possível balançar o que se diz, prestar atenção a detalhes e tomar liberdades com o personagem, construir, enfim, uma narrativa que por ser *estória* tenta se disfarçar.

O levantamento que fizemos com os relatos das 36 primeiras edições identificou brincadeiras com a linguagem que poderiam ser humor em 70% dos textos<sup>14</sup>. Destas, apenas 13% tinham certo cunho agressivo. Predominou a gaiatice leve, em tom às vezes ingênuo, rindo do personagem e com ele também. Como o relato sobre três moradores de Porto Alegre que dedicam o tempo livre a escrever cartas e crônicas para enviar a

---

<sup>14</sup> Levantamento completo no anexo

jornais, revistas e instituições respondendo a todo tipo de chamado e criticando o que acham que não vai bem. (*Missivistas contumazes*, In *piauí*, número 9, junho 2007, p. 12). Ou o do candidato à prefeitura de Curitiba que tem vergonha de falar em público e diz que a derrota é boa para não ter que fazer discurso de posse. (*Branqueou...*, In *piauí* número 25, outubro 2008, p. 14).

No anúncio de divulgação da então nova revista, o *slogan* simples se transforma em “uma revista para quem gosta de ler, de rir e de pensar” (*piauí* vem aí) e na cartilha para anunciantes a *piauí* é apresentada como “uma revista **mensal** de jornalismo, ideias e humor” (Apresentação para anunciantes, p. 2, grifo deles)<sup>15</sup>. É desta maneira que a publicação convoca seus leitores, a quem ela quer fazer, não só ler, mas também pensar e rir. No que passaremos a tratar no próximo capítulo veremos que o humor pode ser entendido como uma forma de pensamento, um modo de chamar a atenção para algo que nem sempre se nota, um caminho para abordar a própria existência. Por meio do humor se cria uma relação especial entre alguém que pensa diferente da maioria e envia uma mensagem sutil ao seu receptor.

Assim como na *esquina*, o humor está presente na *piauí* sem que cubra a totalidade das narrativas, quer na seção, quer na revista de modo geral. Em todo caso, a intenção do gracejo é verificada no uso de comparativos, na descrição física demorada do personagem ou dos seus gestos, no reforço de falas curiosas, nos jogos de palavras ou na apresentação de algo tão diferente que chame a atenção e cause riso. Considerando sua presença e força nos textos que temos como foco, passemos à compreensão do que pode significar o humor na narrativa e do tipo de interação que ele provoca.

---

<sup>15</sup> Apresentação no anexo deste trabalho

## CAPÍTULO II – O HUMOR E SUAS ARTIMANHAS

### 2.1 Margeando o humor

Humor é palavra latina usada há muitos séculos, conforme informa o francês Robert Escarpit (1972). Em *L'humour*, um tratado que especula sobre sua origem e determinação, ele conta que o termo chegou ao século XVIII sem uma definição forte e precisa, considerando as modificações de significação ao longo do tempo e das culturas. Foi assim até que a *Encyclopaedia Britannica* de 1771 decidiu incluir um verbete tratando de definir o que seria o humor, explicação que se aproxima, em parte, do uso que damos hoje.

A enciclopédia dos ingleses fixou: “Humour: see Fluid. Humour: see Wit” (Escarpit, p.6). Expondo a dúvida sobre a significação, o livro remete para dois sinônimos aproximativos. Robert Escarpit explica que eles pertencem a famílias semânticas muito distintas:

“O sinônimo *fluido* se refere à história da *palavra*, já que *humor* é originamente uma *humeur*, quer dizer, um fluido. O sinônimo *wit* se desinteressa da palavra, mas se refere à coisa, ao fenômeno e ele encontra uma relação lógica com um fenômeno semelhante, o *wit* que nós traduzimos aproximativamente por “espírito”.” (Escarpit, 1972, p.6, grifos do autor)<sup>16</sup>

Fluido (*fluid*), e seu equivalente *humeur* em francês, seriam relativos à disposição do humor humano, ao temperamento. Já *wit*, associado a *humour*, determinaria a representação que graceja a partir de uma situação ou pessoa. Em português a palavra é sempre humor. Os dois equivalentes de fato são bem distintos, mas não deixa de ser coerente pensar o humor como afetação do corpo e do espírito, sem precisão de qual pesaria mais na definição.

Pode-se dizer que fluido era o significado *arcaico* para humor (ou *humeur*). Ele deriva da teoria médica dos *humeurs*<sup>17</sup>, criada por Hipócrates de Cós na Grécia antiga.

---

<sup>16</sup>Tradução nossa para: “Le synonyme *fluid* se réfère à l’histoire du *mot*, puisque a *humour* est originellement une *humeur*, c’est-à-dire un fluide. Le synonyme *wit* se désintéresse du mot, mais se réfère à la *chose*, au phénomène, et lui trouve un rapport logique avec un phénomène parent, le *wit*, que nous traduisons approximativement par “esprit”.”

<sup>17</sup>Para saber mais sobre a teoria médica dos humores ver, sobretudo, a primeira parte de Escarpit (1972); e Minois (2003) nos subtítulos que tratam do humor, espalhados no livro.

O estudioso grego distinguiu quatro humores do corpo ou quatro temperamentos fundamentais de todo homem, ligados à regulação orgânica do corpo e à circulação de fluidos, como sangue e bílis. Um dos temperamentos era relacionado ao fogo, outro à terra, outro ao ar e o último à água. Desenvolvimentos desta teoria levaram ao entendimento de que a predominância anormal no organismo de um dos humores (ou fluidos) era a causa de males. Dependendo da equação de fluidos em cada pessoa, teríamos tipos humanos afetados, como os coléricos, os melancólicos e os apáticos.

O humor médico é físico e involuntário. A desarmonia emerge como uma doença sem prevenção. Os fluidos são o que de mais vital há no organismo, mas, como são líquidos, moldam-se e modificam-se constantemente nos caminhos do corpo humano. É possível que o que hoje é nomeado de humor carregue um pouco da significação dos fluidos, pois o personagem de humor apresenta-se geralmente como um descompensado, alguém ligeiramente divergente da maioria.

No verbete da *Encyclopaedia Britannica*, o que mais chama a atenção dos estudiosos é a palavra *wit* como sinônimo de humor. Formalmente é uma associação nova. Escarpit (1972) diz que ela é o marco de uma reflexão consciente que dá o pontapé para um inventário sobre o que seria o humor. O *wit*<sup>18</sup> pode ser definido como a agilidade intelectual, a consciência intencionada, a presença de autoria, a frieza e o distanciamento, em contraponto ao naturalmente livre e incontrolável (Escarpit).

Não foi por acaso que os ingleses deram corpo à associação. À época, informa o também francês Georges Minois, autor de *História do riso e do escárnio* (2003), havia uma valorização da arte humorística naquele país e apareciam tratados sobre o humor *moderno*. Frisamos o moderno porque não se pode dizer que não existissem manifestações que se poderia chamar humor antes. Mas a disseminação da estética humorística inglesa foi vigorosa a ponto de se falar em humor inglês, expressão que Minois e Escarpit não gostam de ver generalizada como se fosse esta a única matriz do humor.

Minois ressalva que registrar a palavra não significa criar o humor, este bem mais antigo. Muito antes da definição formal dos ingleses, obras, como *Don Quijote*, publicada na Espanha no início do século XVII, já trariam uma postura diferenciada da comédia ou da sátira predominantes até então. Da mesma forma, parte dos escritos de

---

<sup>18</sup>A associação de *wit* com espírito é feita aqui em conformidade com os autores usados para tratar desse aspecto: Minois (2003) e Escarpit (1972). Em diferentes contextos, o termo *wit* pode ter mais significações, como juízo, capacidade, aptidão, sabedoria, entre outros.



Shakespeare, cuja produção se localiza entre o fim do século XVI e início do XVII está próximo deste *novo* humor. Aí já estaria a marca do *wit*. E também na ironia romântica que se desenvolvia na Alemanha, como veremos mais à frente. O que os ingleses fizeram, afirma Minois, foi registrar e dar uma conformidade à forma de expressão que se multiplicava em seu território e o fizeram cunhando no humor a marca do *wit*.

A definição eleita pelos ingleses para falar do humor na literatura é particularizada pelo caráter consciente e estético. Ele é muito diferente do *fluid*. “Agora [na concepção inglesa do século XVIII] ele é uma atitude voluntária e consciente, uma espécie de filosofia de vida baseada no distanciamento.” (Minois, 2003, p. 423). Conforme leitura de Escarpit (1972), o *wit* pode ser visto em ação no texto como a habilidade de fazer relações de ideias, acionando a imaginação e apresentando uma conexão de assuntos, de forma agradável de se fruir.

Não é incomum ouvir que o humorista é um espirituoso, mas não nos esqueçamos que na concepção dos ingleses, espirituoso se aproxima da ação intelectual e calculista. A partir da relação feita entre humor e *wit*, a consciência intencionada que propõe um jogo e cria uma ilusão ou brincadeira não abandonou o humor. Mas, apesar do reconhecimento da marca forte do *wit*, sua apresentação como sinônimo do humor não é unanimidade. Há, segundo Escarpit, um embate entre intelectualistas e afetivistas – duas maneiras de conceber a natureza do humor.

Escarpit nega de antemão que o humor seja só resultado do intelecto. Caso fosse assim, diz, o que estaria em causa seria apenas a ação sempre consciente do humorista e seu poder de fazer os outros rirem. Há, sim, um mecanismo estratégico e intelectual em ação, mas de nada valerá se não houver envolvimento afetivo e o que autor chamou de tolerância do receptor para com a história e o personagem do humor. É preciso conquistar a confiança do outro e isto ocorre por meio do afeto mútuo criado ao redor da situação humorada. Do lado do público, o jogo proposto depende da inteligência do receptor na mesma medida que precisa do seu envolvimento pessoal para aceitar as regras e relaxar diante do que vê.

Alguns anos antes da definição da *Encyclopaedia Britannica*, no mesmo país, Joseph Addison<sup>19</sup> apresentou sua leitura para o humor. Em texto de 1711, afirma o autor que, apesar de haver na época muitos que se denominavam *homens de humor*, não se

---

<sup>19</sup>ADDISON, Joseph. The Spectator, número 35, 10 abril de 1711. In *The spectator: essays*. V. 1. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd, 1950. p. 104-107.

sabia exatamente o que era e até onde ia o humor. Addison parte de duas certezas. Primeiro acredita que quem se diz íntimo do humor não o conhece e provavelmente estaria praticando outra coisa. Sua outra assertiva sugere que a associação do humor apenas com o *nonsense* – o absurdo – é enganosa.

Incluindo-se entre os que não detinham terminologia para precisar o que seria o humor, ele abordou-o construindo uma alegoria e encaixando o humor aí como se se tratasse de uma pessoa: “A Verdade foi a fundadora da família e gerou o Bom Senso. O Bom Senso foi pai do *Wit*. Este casou-se com uma dama de uma ascendência colateral chamada Alegria. Do casamento surgiu o Humor (1950, p. 105).”<sup>20</sup> Neto do Bom Senso e bisneto da Verdade, o Humor seria filho do Espírito e da Alegria, oscilando entre a herança materna e a paterna. Foi por ter pais tão diferentes, um marcado pela mente e pela gravidade, e a outra pelo impulso do coração e pela desenvoltura, que o filho saiu-se com um temperamento instável. Malemolente, ele pode tomar ares despojados ou solenes; brincar ou aparentar seriedade. A mãe Alegria é mais propensa ao sentimento. Já o pai, o Espírito é comandado pelo raciocínio. (p. 105)

De novo o *wit* cola-se ao humor, desta vez como seu progenitor. No entanto, o espírito não está só, pois há uma promessa de herança forte por parte da Alegria, a mãe vibrante e afetiva, cuja presença não se pode reduzir. Afirmando que o *wit* não age solitário, Robert Escarpit (1972) resolve a questão dizendo que, sendo o humor filho do espírito, “o humor é o espírito com alguma coisa a mais” (p. 41)<sup>21</sup>. Para dizer que todo humorista é pessoa de espírito, o que não significa que basta ter espírito para ser humorista.

O humor iria além do *wit*, na visão de Escarpit. Utilizando-se de estratégias nos campos afetivo e intelectual, ele superaria um simples estilo manifesto no enunciado para se constituir em uma arte de existir. Assim o autor interpreta a presença do humor no mundo. O humorista é visto por Escarpit como aquele que constantemente age fora das regras do grupo, ignorando as evidências sociais. Sua visão espirituosa vislumbra contrapontos, absurdos e o leva a agir intencionalmente apresentando ao interlocutor nova maneira de ler o homem e seus movimentos. Em uma das definições que atribui ao

---

<sup>20</sup>Tradução nossa para: “Truth was the Founder of the Family, and the Father of Good Sense. Good Sense was the Father of Wit who married a Lady of a Collateral Line called Mirth, by whom he had issue Humour.”

<sup>21</sup>Tradução nossa para: “(...) l’humour c’est l’esprit avec quelque chose en plus”

humor, o autor afirma que ele é “uma vontade e ao mesmo tempo um meio de quebrar o círculo dos automatismos que, mortalmente maternais, a vida em sociedade sempre cristaliza ao redor de nós como uma proteção e como uma mortalha.” (p. 127)<sup>22</sup>. Se estamos imersos em um círculo de automatismos, o humor é apresentado como uma espécie de despertar em pequenas ou grandes doses para nos fazer escapar do sério e do formal.

Na convocação para o que Escarpit chama *uma arte de existir*, o narrador incita o interlocutor a assumir um novo posicionamento, sugere uma espécie de cura ao homem cego pela moral, pela mesmice, pelo trote unívoco aprendido como se fosse o certo. O autor aposta que o humor é necessário. Sua definição acaba por dar um lugar político a ele. Para este estudioso, não há nada mais que possa sobreviver ao sério demais em um mundo, conforme sua expressão, esticado até o ponto de ruptura:

“O humor é o único remédio que relaxa os nervos do mundo sem o adormecer, lhe dá sua liberdade de espírito sem o tornar louco e coloca nas mãos dos homens, sem os esmagar, o peso do seu próprio destino.” (p. 72)<sup>23</sup>

É sobretudo na consciência da ambiguidade da realidade e do homem que o autor galego Celestino Fernández de la Vega percebe o humor. Em *El Secreto Del Humor* (1967), ele afirma que essa consciência contaminaria a linguagem em jogos de contraposição de informações, insinuações e permissividades que resultariam em um texto onde se vê uma abertura de sentido.

O livro de Vega apresenta uma detalhada pesquisa sobre o humor, buscando marcações que o singularizam e posicionando-o como uma postura humana que busca um equilíbrio diante da existência. Para o autor, o primeiro humorista verdadeiro, no sentido moderno, foi Cervantes, justamente por conseguir transpor para a construção literária de *Don Quijote* a ambiguidade dos gestos e sentimentos. A ambiguidade não está em Cervantes, mas na realidade sutilmente apreendida: “Cervantes não tem culpa

---

<sup>22</sup>Tradução nossa para: “C’est une volonté et en même temps un moyen de briser le cercle des automatismes que, mortellement maternelles, la vie en société et la vie tout court cristallisent autour de nous comme une protection et comme un linceul.”

<sup>23</sup>Tradução nossa para: “L’humour est l’unique remède qui dénoue les nerfs du monde sans l’endormir, lui donne sa liberté d’esprit sans le rendre fou et mette dans les mains des hommes, sans les écraser, le poids de leur propre destin.”

dos paradoxos da vida: que a bondade faça dano, o amor produza dor e a vontade absoluta de endireitar coisas tortas não faça mais do que aumentá-las”<sup>24</sup> (p. 86). Não tem culpa, mas o autor de *Don Quijote* captou com sua lente os paradoxos. Ele focou o mundo sem desconsiderar que este não é linear e que sempre apresenta ao homem uma provocação.

Também Georges Minois (2003) aborda o gesto diferenciado do narrador-observador do humor. É um homem lúcido a buscar um caminho para perder o medo do absurdo:

“O humor é uma vacina contra o desespero. Depois da boa dose cavalgar que era o burlesco, medicamento comparável à sangria, esse novo tratamento preventivo permite afrontar o absurdo fundamental do ser, preservar o sorriso em qualquer circunstância, sem medo e sem ilusão. Lúcido, realista, compassivo e sorridente: assim aparece o humorista.” (p.425)

O autor se dedica a uma descrição histórica de diferentes representações que teriam como fim o riso e, às vezes, a palavra humor é generalizada, adotada em substituição à ironia ou ao cômico. Para Minois, o humor é fortemente fruto de um desencanto. O riso advindo daí é de quem teme o fracasso do humano diante dos sistemas que nos determinam o que fazer e como devemos sonhar. Ri-se um pouco de desespero, de desgosto com a condição das coisas. É marcante o uso da expressão *humor no sentido moderno* que ele contrapõe ao *cômico antigo*. “O humor moderno é menos descontraído que o de séculos passados, porque incide não mais sobre este ou aquele aspecto da vida, mas sobre a própria vida e seu sentido, ou a ausência de sentido.” (2003, p.569).

O humor, segundo Minois, “é um duplo olhar, sobre os acontecimentos e sobre a vida (...)” (p. 305). Duplo porque consideraria em seu campo visual mais do que as aparências e por ele se conseguiria medir os contrastes que são inerentes à existência. Ninguém é só triste, a verdade pode ter duas faces, a narrativa séria pode esconder uma brincadeira e a palavra divertida pode trazer uma mensagem de profunda seriedade – os paradoxos da vida que Cervantes teria captado.

---

<sup>24</sup> Tradução nossa para: “Cervantes no tiene la culpa de las paradojas de la vida: de que la bondad haga daño, el amor produzca dolor y la voluntad absoluta de enredar entuertos no haga más que aumentarlos”.

Desapegado e com espírito de mostrar aos outros a incoerência maior que é estar no mundo, o humorista enche suas páginas. Vega e Minois compartilham uma pista em comum sobre o humorista, que seria aquele que se permite gracejar com o que parece mais caro à sociedade: a vida séria e cultivada em normas e obrigações. Em contraponto, o humorista faria notar o bobo, o esquisito, o fora de foco e todas essas evocações são armas imperceptíveis de uma guerra que começa dentro do ser. É o desespero a que Minois se refere, a sensação de que a conformidade não é tão conforme.

Para se tornar humor é preciso externar o sentimento de não conformidade, fazê-lo circular em uma comunicação. Vega (1967) afirmou que a construção do humor pressupõe uma capacidade do humorista de objetivar algo próximo e subjetivo. Esta objetivação significa consciência do outro, este a quem se dirige a frase de humor. A matéria do narrar para o humorista seria uma intimidade objetivada.

Já é possível fazer um primeiro e ainda incompleto retrato do humor. Uma postura do narrador intencionado que usa a linguagem para provocar o receptor. Esta postura parte de alguém com certo desencanto que enxerga os paradoxos da vida e faz questão de mostrá-los, descrente que é de uma visão homogênea. O humorista se aproxima de um construtor de narrativas, por um lado espirituoso e com ação premeditada e, por outro, propositor de relação de ternura e afeto com o receptor. Produto da ação, o humor é visto como uma presença que desafia a seriedade e é proposto por alguém que destoa da média dos homens convencionais.

Para chegar ainda mais perto do humor e relacioná-lo à narrativa focada neste trabalho, será preciso olhar para ele considerando o que seriam seus limites. Os muitos autores que se ocuparam do humor apresentam sua proximidade com termos, como, ironia, comicidade, escárnio e riso. Suas margens seriam constantemente invadidas e contaminadas por esses *vizinhos*.

### **2.1.2 Nem tão cômico, nem tão trágico**

Celestino Vega (1967) afirma que o humor é uma luta para não cair em nenhum dos seus dois limites: tragédia e comicidade. Os dois e o humor têm algo em comum na definição do autor: são respostas humanas, atitudes ante uma situação de conflito. Vega trata o humor como o estado em que se parte de um conflito sempre. O posicionamento do humorista reflete uma tentativa de manter o equilíbrio, já que, segundo o autor, ele não quer ceder nem à dor, nem ao riso descontrolado.

“Para não sucumbir à dor não há nada melhor que rir dela, que buscar-lhe um traço risível; para não atolar-se no riso não há coisa melhor que buscar-lhe o lado triste, que suscita a compaixão e a piedade; ao responder a uma situação conflitiva, antes de entregarmos ao desespero trágico ou à despreocupação cômica, devemos esforçarmos-nos por manter a serenidade e a melhor maneira de não perder a cabeça consiste em vigiarmos a nós mesmos em uma espécie de desdobramento da personalidade (...) O humorismo não nos deixa chorar nem rir a gosto, porque humorismo é, no fundo, um afã de compreender.” (1967, p.62-63)<sup>25</sup>

Na tragédia, o ser humano é vítima de uma situação superior às suas forças. Há uma necessidade maior, algo que deve se cumprir e que o herói trágico e demais envolvidos desconhecem. É uma necessidade invisível para todos. Tanto que a revelação da necessidade é o clímax da história. Ao final, o homem sucumbe e tem-se o fim da tragédia sempre com pranto, nos diz Vega.

Já na comicidade, todos (demais personagens e espectador) conhecem a necessidade ou o que seria correto fazer, menos o personagem cômico. Henri Bergson (1980), autor de *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, definiu bem o que seria uma relação na qual está um personagem risível e seus observadores. Falando especialmente do cômico, Bergson especula sobre as causas do riso e relaciona-o à mecanicidade dos movimentos humanos. Lembra que viver em sociedade é ter maleabilidade e elasticidade para as relações e demandas cotidianas. Quando algo parece escapar disso, é motivo de riso. Alguém, por exemplo, que não consegue se vestir de maneira a ser aceito pelos seus contemporâneos ou que repete um movimento esquisito involuntariamente vai parecer ridículo.

O principal causador de riso, observou Bergson, é o fato de alguém agir mecanicamente, automaticamente, quando deveria ter a maleabilidade social, estar atento para se adaptar. O grupo social costuma enxergar nesse sujeito o portador de uma espécie de cacoete, ou alguém que age dentro de mecanismo próprio se diferenciando da média e, portanto, se tornando merecedor de risos. Eis o enredo da comédia.

---

<sup>25</sup>Tradução nossa para: “Para no sucumbir al dolor no hay nada mejor que reírse de él, que buscarle un sesgo risible; para no enfangarse en la risa no hay cosa mejor que buscarle el lado triste, que suscita la compasión y la piedad; al responder a una situación conflictiva, antes de entregarnos a la desesperación trágica o a la despreocupación cômica, debemos esforzarnos por mantener la serenidad y la mejor manera de no perder la cabeza consiste em vigilarnos a nosotros mismos en una espécie de desdoblamiento de la personalidad (...) El humorismo no nos deja llorar ni reír a gusto, porque humorismo es, en el fondo, un afán de comprender.”

Conforme Vega, enquanto na tragédia o conflito é sério para personagem e espectador, no texto cômico ele o é apenas para o personagem risível. Na tragédia e na comédia o homem fracassa. A primeira termina em uma situação sem saída para o personagem, e a comédia com o restabelecimento da norma que o personagem ridículo não enxergava. A conclusão da segunda leva ao riso. Ele e o pranto da tragédia são, segundo o autor, duas formas de perder a cabeça – um tipo de descontrole ou desvario diante de algo que é maior do que suas forças.

No humor, é diferente. Vega se referiu a ele como “um esforço complicado para não perder a cabeça, para não dar-se por vencido” (p. 53)<sup>26</sup>. Haveria nele uma atitude compreensiva a respeito do que se apresenta, o que não significa que o resultado seja sempre o encontro da coerência. O humor como tensão entre a tragédia e o cômico, constitui-se em uma tentativa de significar e entender o que desafia o sujeito. O esforço para não chegar aos pólos é feito via vigilância, afirma Vega, em um ensaio para manter-se ativo, marcando sempre um contrário que é o indicador de possibilidades:

“Efetivamente: o jogo com as circunstâncias atenuantes é o jogo predileto do humorismo. Mas para atenuar uma coisa não há melhor procedimento que relativizá-la. Por isso, o humorismo é um sutil jogo de relações e relativizações. Sempre que o humorista nos apresenta algo nos está convidando, ao mesmo tempo, a olhar para outro lado. Isto é, no humorismo há, sempre, uma presença direta e uma presença alusiva, um trazer ao jogo – a-ludir – uma alteridade, outra coisa ou outro aspecto da mesma coisa.” (Vega, 1967, p.62)<sup>27</sup>

Comicidade não é humor, reforça Vega. Nos dois, os personagens aparecem retratados de formas distintas pelo poeta. Uma diferença significativa: se o personagem cômico não tem consciência de sê-lo, o construtor do enredo com humor não pode trabalhar com a ideia de alheamento. O personagem de humor não é um ridículo enganado por todos, ele antes chama atenção para um contrário, para um paradoxo ou uma verdade, como se dissesse: “veja como são as coisas”.

---

<sup>26</sup> Tradução nossa para: “(...) un esfuerzo complicado por no perder la cabeza, por no darse por vencido.”

<sup>27</sup> Tradução nossa para: “Efetivamente: el juego con las circunstancias atenuantes es el juego predilecto del humorismo. Pero para atenuar una cosa no hay mejor procedimiento que relativizarla. Por eso el humorismo es un sutil juego de relaciones y relativizaciones. Siempre que el humorista nos presenta algo nos esta invitando, al mismo tiempo, a que miremos para otro lado. Esto es, en el humorismo hay, siempre, una presencia directa y una presencia alusiva, un traer a juego – a-ludir – una alteridad, outra cosa u otro aspecto de la misma cosa.”

No humor, pensado como atitude, o homem vai em busca de uma resposta para o que parecia não ter, ou seja, age conscientemente. Vega acredita que o humorismo está nos autores, não nas criaturas. O criador do humor manifesta no texto sua forma de sentir em uma atitude que podemos chamar de subjetiva, se apropriando de exemplos diferentes do convencional e criando a atmosfera para ação dos personagens. Partindo de algo muito íntimo, o humorista conseguiria manter uma distância de seus personagens e de si mesmo a partir do seu *poder de objetivação*. “Essa distância lhe permite ver as coisas em perspectiva, em suas mútuas relações, por todos os lados.” (p. 63)<sup>28</sup>. Outro distanciamento entre comicidade e humor, ainda conforme Celestino Vega: a postura cômica é incompatível com o sentimento. Justamente por não se compadecer, ri-se do que é considerado ridículo. O humor, que recebe como resposta o sorriso, como já veremos, está vinculado à compreensão, à ternura – o afetivo –, ou seja, ao sentimento banido do cômico.

Assim como comédia não é humor, na definição de Vega, o resultado deste último não é o riso, mas sim o sorriso. Conforme o autor, no riso e também no pranto, o homem distancia-se do seu corpo, abandona-o a esta coisa que o invade em resposta a uma situação-limite. Chega-se a um extremismo que aparenta não ter solução e o corpo ri ou chora, segundo Vega, sintomas de uma desorganização do que seria a relação normal do homem com seu corpo. É uma situação como um nó impossível de desatar: um contrasenso, uma ambiguidade, um sem saída para o qual o homem não sabe dar uma resposta com os recursos normais de que dispõe. “Na realidade, não sou eu que rio; eu me retiro e deixo que se ria, que responda, meu corpo.” (p.106)<sup>29</sup>.

Já o sorriso seria uma reação em que não há abandono do corpo. Sua função mais característica é expressar compreensão. Não é gesto de desespero e sim de entendimento e de diálogo com algo – de comunicação. O sorriso tem como limites externos o riso e o pranto, mas não se confunde com eles, evita-os. “Sorrir é “sub-ridere” e o prefixo indica contenção do riso; conter o riso, evitá-lo, é, como vimos, uma tarefa essencial do humor.” (Vega, 1967, p. 111)<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> “Tradução nossa para: “Esa distancia le permite ver las cosas en perspectiva, en sus mutuas relaciones, por todos los lados.”

<sup>29</sup> Tradução nossa para: “En la realidad no soy yo quien me rio; yo me retiro y deajo que se ria, que respona, mi cuerpo.”

<sup>30</sup> Tradução nossa para: “Sonreír es “sub-ridere” y el prefijo indica contención de la risa; contener la risa, evitarla, es, como hemos visto, una tarea esencial del humor.”



Mais uma vez é a *Don Quijote* que ele recorre como exemplo de sorriso. Na visão de Vega, Cervantes não buscou que seu personagem principal fosse motivo de riso, mas de compreensão. O aparente sem sentido nas ações de *Don Quijote* provocaria no espectador o sorriso, não de deboche, mas o que leva em conta o personagem, este que no fim faz o leitor compreender a si mesmo. No sorriso provocado pelo humor, o receptor compreende o gesto do humorista, ainda que este não indique resposta e sim dúvida:

“Humor e sorriso têm uma existência agônica, esforçada, tensa, em luta com seus limites. Ambos coincidem no que se mostram como sintomas do que não quer “perder a cabeça”, dar-se por vencido, reconhecer um sem sentido, responder a uma situação conflitiva da desorganização da “persona” que revelam o pranto e o riso. O humorista não chora nem ri, nem pretende fazer chorar ou rir. O que busca, a resposta que deve encontrar, ainda que sem pretendê-lo, é o sorriso. A resposta de quem não chora nem ri, senão se esforça para compreender e, ao fazê-lo, sorri.” (Vega, 1967, p.110, grifos do autor)<sup>31</sup>

A separação que Vega faz entre riso e sorriso é coerente com seu desenvolvimento sobre tragédia, comédia e humor. No entanto, alguns autores (Escarpit, Minois) não se prendem à divisão e utilizam o termo riso relacionado ao humor, o que nos mostra que riso/sorriso é outra dupla de difícil separação, cujas definições são mais convencionadas por esse ou aquele estudioso do que unânimes. Pela extensão do nosso trabalho, não poderemos entrar em pormenores sobre essa terminologia.

De qualquer maneira, a distinção entre riso e sorriso proposta por Vega nos agrada. Ela é útil para compreender o efeito do que ele chama de humor e até inferir sobre seu significado. Pois o sorriso descrito por ele é um sorriso de compreensão. Não seria só o riso de descontrole ou perturbação de quem é acertado em cheio, mas um aceno para o entendimento, sinalizando que a comunicação foi acatada, entendida. A

---

<sup>31</sup>Tradução nossa para: “Humor y sonrisa tienen una existencia agónica, esforzada, tensa, en lucha con sus límites. Ambos coinciden en que se muestran como síntomas de que no quiere “perderse la cabeza”, darse por vencidos, reconocer un sin sentido, responder a una situación conflictiva con la desorganización de la “persona” que revelan el llanto y la risa. El humorista ni llora ni ríe, ni pretende hacer llorar o reír. Lo que busca, o la respuesta que debe encontrar, aún sin pretenderlo, es la sonrisa. La respuesta de quien no llora ni ríe, sino que se esfuerza por comprender y, al hacerlo, sonrío.”

nós o humor apresenta-se como mecanismo de uma comunicação muito específica. Lélia Duarte (2006) toma-o por uma estratégia discursiva. Ela mira uma alteridade que assimilaria a proposta, elaborando com ela, completando aquele universo antes apenas sugerido. O sorriso seria o alvo da estratégia, a senha de efetiva comunicação entre humorista e fruidor. Para além da imagem de um grande controlador do riso alheio, ficamos a do sorriso dos dois participantes que precisam um do outro para construir a significação.

### 2.1.3 Encontro com a ironia

No que diz respeito a distinções de termos que por vezes se misturam, não são poucos os pontos de dúvida quando tratamos do humor. Trágico e cômico o margeariam sem se misturar a ele. Já entre a ironia e o humor parece não haver linhas claras. Robert Escarpit (1972) é evasivo ao falar da relação entre os dois. Nem o humor seria um só, já que há muitas maneiras de fazê-lo, nem a ironia – que também se apresenta de várias formas – se destaca dele: “Descobriríamos, sem dúvida, procurando bem, indiscutíveis humores que nada se distinguem do que nós chamamos ironia, senão por uma fugitiva e indefinível nuance. Acharemos também humores sem ironia.” (p. 127)<sup>32</sup>. As fronteiras seriam imprecisas e as palavras, enganadoras.

O humor não instaura a instabilidade apenas na escrita onde ele se apresenta. Também seu nome e endereço troçam de quem os busca, em uma brincadeira onde se vê e não se vê ao mesmo tempo. Por vezes, percebemos com a leitura dos autores o espírito do que seria o humor, sua forma de ação, o contorno de seus movimentos. Mas ele sempre deixa uma incerteza quando relacionado a outras maneiras de expressão. Uma risada de quem tenta defini-lo de forma séria e conclusiva.

Concordando com Escarpit sobre as fronteiras e, em face de uma lista de recursos nomeados de ironia (ironias cósmica, fechada, aberta, instrumental, ironia por analogia, socrática, de eventos etc)<sup>33</sup>, optamos por fazer as considerações e alinhamentos tendo em vista dois tipos de ironia que nos parecem mais afinadas com

---

<sup>32</sup>Tradução nossa para: “On découvrirait sans doute, en cherchant bien, d’indiscutables humours que rien ne distingue de ce que nous avons appelé l’ironie, sinon une fugitive et indéfinissable nuance. On trouverait aussi des humours sans ironie.”

<sup>33</sup>Ver, por exemplo D. C. Muecke em *Ironia e o inÔNico* (1995)

nosso foco, a **romântica** e a **humoresque**. As duas nos ajudam a delinear o que chamaremos de humor, em conformidade com as narrativas da *esquina*.

Em *Ironia e humor na literatura*, Lélia Parreira Duarte (2006) arrisca uma tipificação, baseada em outros autores e prefere a palavra ironia, apesar de apresentá-la algumas vezes como sinônimo de humor. Dizemos com a autora que ironia no texto é uma comunicação proposta por alguém que explora conscientemente as múltiplas possibilidades de sentido dos enunciados: “[a ironia] serve dessa forma à literatura, quando esta busca um leitor que não seja passivo, mas atento e participante, capaz de entender que a linguagem não tem significados fixos.” (p. 19).

Uma das ironias citadas por Lélia Duarte é um tipo muito presente na literatura e na vida corrente, a *ironia retórica*. É a que busca estabelecer verdades privilegiando determinada perspectiva. Há, do outro lado, um alvo da ironia. No texto são usadas palavras com intenção de que elas sejam compreendidas em sentido contrário ao seu próprio. Por exemplo, quando se diz que certas pessoas são inteligentes, mas querendo dizer o oposto. Neste caso, há um jogo em que o leitor se sente inteligente ao entender a ironia ali presente. Especificamente esta ironia, a autora a afasta do humor:

“Embora parente próximo da ironia retórica, o humor se distancia dela na medida em que não pretende sugerir correções nem apresentar novos sentidos. Se a retórica da ironia trabalha com inversões e sentidos opostos, trazendo respostas prontas com perspectivas claras, o humor prefere a infração que ordena o caos pelo absurdo, regendo-se pela poesia.” (p. 301)

A mesma separação não ocorre para com as ironias *romântica* e *humoresque*, justamente porque em muitos aspectos elas flertam com as características já observadas em relação ao humor. Na *ironia romântica*, o texto “exibe seu fingimento, revelando seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia, elaboração de linguagem” (Duarte, 2006, p. 40). O autor dessa ironia já descobriu a precariedade da representação para dizer da verdade das coisas e faz uma auto-ironia só possível pela consciência narrativa.

André Bourgeois (1994) atenta para o risco de se confundir ironia romântica com a época romântica, que, segundo ele, também registra ironia retórica nas obras. Ele considera redutor prender a ironia romântica a um recorte temporal muito fechado, já que ela se desdobra em enunciados de diferentes contextos. É inegável, porém, que a ironia é um dos elementos constitutivos do romantismo no que seria sua origem na

Alemanha. O termo ironia romântica é atribuído a Friedrich Schlegel que a expressou pela primeira vez em texto de 1797, segundo nos informa Bourgeois. Surge como reflexo de um olhar novo para o homem e para a arte. O mundo movediço, relativo e o poeta consciente de que a realidade não é como deveria ser. Ele quer negá-la, mas se contamina com ela, vê a impossibilidade de defini-la, aproxima-se do caos, do nada resultante da busca de coerência. Tenta sintetizar contrários, acata a disparidade e a multiplicidade de sentidos, e faz questão de mostrar isso em sua obra.

Uma das definições de ironia romântica citada por Bourgeois é a de uma consciência em ação. Nela, a presença de intenção é muito forte porque ela é o laço que conscientemente age no texto amarrando elementos, dispendo-os frente a frente. A ironia, como um ato também estético, chama a atenção para a forma. O autor quer mostrar os artifícios a seu público, conversar com ele, dizer-se enganador.

Concordando com Friedrich Schlegel, Duarte afirma que a ironia romântica seria inerente à arte. “Seu trabalho [do artista] pretende ser sobre o mundo, mas se sabe ficção. Ele sabe que é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade.” E mais adiante, “(...) o que resta ao artista é incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo.” (Duarte, 2006, p. 41).

A ironia seria, na concepção de Bourgeois, uma possibilidade de brincar com o real sem se perder totalmente “no imaginário e no puro arbitrário” (p.77). Os papéis tradicionais nem sempre valem ali e o que se tem como sério pode ser motivo de brincadeira, mas não se perderia no completo alheamento. É dentro mesmo do quadro da existência projetada que o humorista faz aparecer novas funções para o homem.

Bourgeois associa a ironia romântica à não conclusão do dito. De novo a noção de incompletude, da consciência da impossibilidade de se dizer do todo, que caracterizaria fortemente o humor. Curiosamente, quando fala do humor, este autor admite apenas proximidade entre ele e a ironia romântica, fazendo um movimento para tentar separá-los.

“Sem dúvida, o humor e a ironia utilizam meios semelhantes, como a ruptura da ilusão; mas esta é, para a ironia, apenas um meio de chegar à consciência da “arte como arte”, de perceber a realidade estética, diferente ao mesmo tempo da realidade objetiva e da realidade subjetiva, procedendo das duas; para o humor, a ruptura da ilusão tem um fim psicológico: ela está destinada somente a tornar sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito do ideal.” (Bourgeois, 1994, p. 66-67)

Os dois teriam intenção de romper com a ilusão (das coisas e da própria arte), mas com fins diferentes. Na ironia, para acentuar o fingimento da arte, expressar a realidade construída esteticamente, um truque às vezes usado explicitamente na estruturação do texto. No humor, a dissolução da ilusão já mostraria que o mundo que vislumbramos é limitado, apesar de nossas projeções. A separação feita por Bourgeois não nos convence a ponto de abandonar o parentesco do humor com a ironia romântica, pois tratando-se de ruptura, pensamos que os dois fins se aplicam ao humor.

O rompimento da ilusão no humor pode ter finalidade de apresentar o mundo como limitado e infinitamente idealizado, mas não deixa de acentuar também o fingimento da arte, uma vez que se assume como narração precária da totalidade inalcançável e da coerência impossível. A função estética e, por que não dizer, política, também se estende ao humor, que faz ver o homem com olhos diferentes, aponta para as várias formas de se apropriar do mundo e construir um enunciado. Há ainda a intencionalidade, a consciência propositora de um jogo que é apontada como essencial no humor e na ironia romântica. O jogo é a prova do uso da linguagem como artifício, da apropriação dela como forma que pode levar a fins determinados. Longe de dizer que ironia romântica e humor são sinônimos, estamos apenas identificando um parentesco próximo, a ponto de a observação de um poder ajudar a compreender o outro. De qualquer maneira, não são esses argumentos de Bourgeois que nos levariam a separá-los. Medir os dois termos pelos objetivos que teriam os produtores de cada tipo de texto não nos parece o melhor caminho. Se pensamos no narrador, veremos que o da ironia romântica muitas vezes se parece com o do humor, sobretudo quando aquele considera a si e à sua obra sem condições de dizer a verdade das coisas e sem pretensões de alcançar a seriedade dos homens graves.

Celestino Vega (1967) nos auxilia na argumentação. Para ele, o humor é arte moderna, da mesma linhagem dos romances subjetivos, da descoberta do sujeito e da individualidade. O fato de o humor ser fundado na subjetividade é, para Vega, uma das chaves de sua ligação com a ironia romântica. Os dois voltam os olhos para o homem dividido e em busca de identidade, refletindo o que se considera uma marca da modernidade. O individual nas representações aponta para o homem universal. Esse indivíduo que emerge em obras *modernas* é diferente dos personagens-tipo comuns, por exemplo, nas comédias antigas.

Quanto à *ironia humoresque*, o parentesco com o humor é mais difícil de questionar. Semelhante em muitos aspectos à ironia romântica, ela é ainda mais afinada

com as narrativas que miramos. Para muitos, diz Duarte, a ironia humoresque é o próprio humor. Para nós, ela está perto da definição de humor que buscamos para servir a esta pesquisa. Lélia Duarte usa os dois como sinônimos em determinados momentos. Essa ironia/humor não se preocupa em dar nomes e fins ao que é tratado porque não adere a totalidades, nem a definições. O que é dito permanece ambíguo, de maneira que não há definição final para o texto.

Muitas vezes não se sabe, ao ler, até onde o assunto é sério ou não. O humor estaria justamente na superação das posições definidas. Ri-se da condição de dúvida sobre tudo e de poder transpor isso ao texto. Ironiza-se o que parece ser grande e certo. “Ironizar será, nesse sentido, distanciar-se, poder colocar questões, transformar presença em ausência, introduzir no saber o relevo e escalonamento da perspectiva.” (Duarte, 2006, p. 33).

Na ironia humoresque, afirma a autora, o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade do estabelecimento de um sentido claro e definitivo. Nada está implícito, nem explícito. As coisas não estão. Não há totalidade e isso levou a autora a se referir a esse tipo de ironia como o “não já” e o “ainda não”. A ironia humoresque não quer marcar nada em particular que seja diferente de uma espécie de vazio, a tal interrogação que fica depois do contato com a obra. Pode ser e pode não ser.

Duarte usa até a metáfora de Penélope tecendo um manto que será desfeito com a chegada da noite. É um manto tão significativo e, no entanto, não chega a existir como completude. Não há equação se fechando, o que não significa que o texto de humor não esteja tratando, no fundo, de coisas sérias. Aborda-se um assunto sério evadindo-se da atividade séria: “representa [essa ironia] um progresso, onde passou há mais luz e mais verdade”. (Duarte, p. 37)

Nem sempre o texto vai trazer contradições, mas é como se o narrador estivesse sempre remetendo-nos à contradição que é a própria vida, à abertura natural das coisas. Lélia Duarte exemplifica com personagens da obra de Guimarães Rosa, como Sorôco e seus amigos e o menino de *As margens da alegria*<sup>34</sup>, todas figuras fora do padrão, considerados diferentes e o autor extrai o humor da existência torta deles. Ao voltar da estação de trem, onde havia deixado a mãe e a única filha que partiriam para uma internação sem volta em Barbacena, Sorôco cantava. O canto era o mesmo que

---

<sup>34</sup> Personagens de contos do livro *Primeiras Estórias* (2001)

denunciava os devaneios das duas. Ninguém esperava reação assim daquele homem grandalhão e sério que agora passaria a ser sozinho no mundo. Ao lado dele, o cortejo de curiosos foi acometido por uma surpreendente vontade de cantarolar a cantiga das loucas e se juntou a Sorôco em um coro engraçado, que era também profundamente triste.

Os personagens da ironia humoresque, de acordo com Lélia Duarte, parecem demonstrar que “somente convivendo com a instabilidade diluidora de qualquer fixidez e unicidade, somente desvinculando-se, com a leveza do humor, dos jogos de poder é que se pode ter as minúsculas frestas de luz com que vencer as sombras (...)” (2006, p. 309). Contra o único, o verdadeiro e o oficial, a ironia humoresque mostra as possibilidades de existir.

Como nos exemplos presentes na seção *esquina*: o palhaço que cansou de rir; os redatores compulsivos de cartas; o escritor que falsifica quadros famosos; o ex-granfino que perdeu a fortuna, mas insiste em manter a pose. São personagens *tortos* como os que Duarte citou da obra de Guimarães Rosa, os seres que, segundo expressão dela, se arriscam a uma terceira margem. E sempre os personagens. Como disse Bergson (1980) a respeito da comédia, o provocador de riso é sempre o homem. Veja-se a opção dos narradores da *esquina* de escrever os relatos a partir do ponto de vista de personagens, conforme explicitamos em páginas anteriores. Esses personagens apontam para a diversidade de posições diante da vida:

“Pela recusa do envolvimento e do encantamento, a *ironia humoresque* será uma *gaieté* um pouco melancólica, inspirada na descoberta da pluralidade (...) Essa atitude irônica contesta o inaudito, o original, o sagrado; mostra que nada é eterno e duradouro, nenhum juramento é para sempre, o universo não é infinito.” (Duarte, 2006, p. 33, grifos da autora).

Talvez só seja possível inferir que nada é eterno, nem sagrado, nem infinito quando se lança um olhar cético sobre a vida, a descrença no que se apresenta como oficial e como verdade última. Há um contraponto interessante no que diz respeito ao macro e ao micro universo examinados pelo humorista. Enquanto as generalizações supremas são refutadas, o tratamento para as particularidades é de descoberta e interesse. É a partir do foco no pequeno gesto ou no pequeno universo de alguém que este humor que estamos delineando aparece. Diferente do que predomina na comédia, no humor visto aqui não percebemos um superior rindo de um inferior. É o diferente e o

inusitado que causam o desarranjo que nos faz sorrir. Celestino Vega (1967) já havia afirmado que o humor se aproxima do ridículo, mas trata-o com ternura para que a narração não caia no cômico.

#### 2.1.4 Comunicação em comunidades discursivas

Estamos vendo como o humor e a ironia dialogam com muita intimidade. Esta aproximação com a ironia nos é válida para aplicação e desenvolvimentos e ideias que, acreditamos, servem bem ao humor também. É o caso de uma das questões de difícil resposta para nossa pesquisa, relacionada à *localização* do humor: se ele é uma forma de ver e, logo, estaria mais no narrador; ou se ele está já no mundo em determinados contextos e personagens; e qual é a parcela que cabe ao receptor do texto. Em resumo, o que nos perseguia era a questão: de onde vem o humor ou como e quando ele aparece? Foi a estudiosa da ironia Linda Hutcheon (2000) quem nos apresentou uma indicação, sempre aplicada à ironia e transposta por nossa conta para o humor.

A perspectiva traz para nossa discussão a imagem de um ato de comunicação com seus participantes. Importante dizer que Hutcheon deixa claro na introdução de *Teoria e política da ironia* (2000) que não vai tratar de humor ou de ironia romântica. As referências e exemplos mencionados por ela lidam com a ironia sem pretensões de ser engraçada, a que geralmente traz um tipo de desconforto para quem não “a pega”, mais próxima do tipo retórica. Tanto que um dos focos de Hutcheon é afirmar o aspecto político da ironia.

No entanto, uma definição geral da autora para o termo indica um entendimento não muito destoante do que viemos adotando: “Para mim, é [a ironia] a superposição ou a fricção desses dois sentidos (o dito e o não dito plurais) com uma aresta crítica criada por uma diferença de contexto que faz a ironia acontecer.” (2000, p.39). Sem querer pormenorizar seu enquadramento para a ironia, nos valem da correlação ironia-humor para uma aproximação com a autora, respaldados, inclusive, pelo que ela mesma admite sobre a referida proximidade: diz a autora que a relação entre ironia e humor é discutível, mas não se pode negar que ela exista. Sem detalhamentos, ela fala em *ironia humorística* para um tipo de ironia *engraçada*.

O que queremos extrair da autora é o que ela afirma sobre o processo comunicativo que faz a ironia surgir e, inferimos, também o humor, uma vez que “ambos são conjunturais, comunais, “sociais””. (p. 48). A ironia, sustenta Hutcheon,



convoca de forma especial o receptor, ou para adotar um termo dela, o interpretador. Ela acredita que, apesar de muito da teorização sobre o assunto focar o ironista, o interpretador é central no processo. É ele que vai conferir ou não ironia ao enunciado, nem sempre coincidindo com a intenção do enunciador do discurso.

A autora se refere à complexidade da transmissão da informação que teria carga irônica – ela é recebida por um agente ativo que vai construir um sentido se, para tanto, se sentir provocado, considerando o que é dito e o que não é dito. Linda Hutcheon marca um afastamento daqueles que focam demasiadamente o ironista codificador. Mas também não se liga à corrente que afirma que a ironia é unicamente um modo de ler, posição que sobrevaloriza a recepção e nega que a ironia seja propriedade do texto. Em vez disso, ela sugere um modelo alternativo:

“Em contraste com ambos, o modelo que quero sugerir aqui é um mais interagente ou relacional (...) entre “condições de produção” (Pêcheux, 1969:12) e condições de interpretação dentro do contexto de comunidades discursivas sobrepostas.” (2000, p.145).

A proposição de Hutcheon tem duas reflexões apropriadas para nosso estudo: primeiro a noção de ironia se fazendo na relação, no momento fugidio de encontro de jogadores. O texto pretensamente irônico só vai ser lido como tal se encontrar, do outro lado, recepção. E, uma vez criada a interação entre as partes, as possibilidades de combinação são muitas: o receptor pode não “ler” a ironia sugerida, adotar uma outra, rejeitar aquele texto como irônico ou considerar-se ofendido, e por aí vão as apostas.

Aqui há uma especificidade que diz respeito ao tipo de texto – considerando que a ironia é uma espécie de reconhecimento de que as palavras dizem e significam mais do que está escrito, ela depende fortemente da adesão de quem lê. E ainda há relações de poder envolvidas, leituras preferenciais, determinadas política e culturalmente. Sendo assim, o encontro que vai propiciar a ironia determina sua existência. Antes do encontro, a ironia ainda não se deu, e, da mesma maneira não basta ter um interpretador *apto* para se chegar a ela.

A outra ideia válida para nosso trabalho e muito relacionada à primeira é a de comunidades discursivas. Elas possibilitariam o encontro de jogadores. E, afirma a autora, elas antecedem a ironia, como já explicaremos. Hutcheon (2000) lembra que a ironia é tomada por muitos como um entendimento superior, puramente intelectual, para o qual haveria os iniciados e os não iniciados - estes últimos muitas vezes coincidindo

com as vítimas da ironia. Para a autora não seria bem assim. Esta posição usual se liga a uma valorização extrema do texto irônico e de sua produção e explica algumas pesquisas preocupadas demasiadamente com as estratégias para alcançar a ironia, que seria lançada como um enigma bem montado para compreensão de poucos.

O que se apresenta como um déficit de entendimento da ironia é, para Hutcheon, consequência de o ironista e o interpretador não pertencerem às mesmas comunidades discursivas. Não haveria entre as comunidades às quais cada um pertence interseção ou sobreposição para que os dois partilhem um mesmo entendimento sobre determinado dito. Mais do que comunidades apenas geográficas ou de classe, são comunidades que envolvem sim o que somos e onde estamos, mas que são compostas também por hábitos, crenças e, como disse Hutcheon, acordos silenciosos e suposições. Nós pertencemos a muitas comunidades discursivas ao mesmo tempo. Elas se sobrepõem, entram em conflito, mantêm contato, formando novos agrupamentos voláteis, mas com condições de comunicar.

Um encontro de pessoas que partilham de determinados elementos comuns é que poderia ser uma comunidade apta a sinalizar ou atribuir ironia. Em vez de pensar as comunidades estáticas, a autora diz que elas também se definem em relação, são móveis e propiciam múltiplas formas de contato dentro delas. Elas são chamadas de comunidade de discurso em referência ao tipo de encontro ocorrido<sup>35</sup>.

Diferente de outras abordagens, na de Hutcheon não é a ironia que cria essas comunidades de entendedores, mas sim as comunidades que propiciam o aparecer da ironia. Esse partilhar anterior, a informação e a crença prévia mutuamente compartilhada são condições para que possa haver comunicação irônica. Passa-se a compreender a ironia como um tipo especial de comunicação – aquela formada por ação tanto do interpretador quanto do ironista, mas sempre sintonizados e em uma lógica de interação, nunca como uma emissão carregada de sentidos e descolada da vida que é sua geradora e condição de existência. Só assim o discurso fará sentido e estará efetivamente em circulação.

Ironia, reforça Linda Hutcheon, não é criação de consenso e sim relação a partir de comunidades discursivas. O mesmo vale para o humor, citado no livro apenas de passagem : “Assim como a ironia começa a funcionar porque comunidades discursivas

---

<sup>35</sup>Para mais detalhes sobre as comunidades discursivas e sobre como elas possibilitam a comunicação irônica ver especialmente o capítulo IV de Hutcheon (2000): “Comunidades discursivas – como a ironia ‘acontece’”.

existem, o humor também é visto como um reforço de conexões que já existem numa comunidade”. (2000, p.48). Robert Escarpit (1972) fala de relação parecida que se dá entre o humorista e seu receptor. Primeiro, o humorista é alguém que quebra as relações de evidência em determinado grupo e, para que ocorra o humor, é preciso que exista, então, um agrupamento com regras gerais, com maneiras de entender comuns. Do contrário – se ninguém conhece as regras –, o humor não terá o menor sentido, pois ninguém saberá que aquele narrador ironiza-as, faz brincadeiras a partir delas. Daí o autor afirma que, além de estético, o humor é fenômeno social e psicológico.

O último adjetivo alude à cumplicidade entre humorista e o participante do grupo que frui a sua obra, condição, segundo Escarpit, para que haja humor. Parte do produtor da informação um “pisar de olho cúmplice” para ganhar a simpatia do interlocutor. Escarpit explica que é diferente da simpatia afetiva quase visceral que o trágico impõe. A do humor supõe uma consciência de si por parte do receptor. Algo muito íntimo dele é acionado, um sentimento é tocado ou reavivado, possibilitando a abertura para o que é proposto pelo humorista. São camaradas que se entendem em uma situação na qual se expressa algo sobre um sentimento de angústia da indecifrável existência, da incongruente vida, das controversas relações que os dois partilham.

O autor fala em solidariedade dos homens perante a condição humana; o riso, ou o sorriso, advindo do humor como forma de suportar infelicidades e dúvidas próprias da condição humana. Só a cumplicidade faz o receptor passar do mundo sério das evidências da vida cotidiana ao mundo do não sério da brincadeira e da imaginação. Esse deslizamento indicaria confiança nas *boas* intenções do humorista. Porque ele às vezes nos faz crer nas suas incríveis palavras, o que Escarpit associou à fé e à conquista da transcendência.

O pisar de olho cúmplice faz o receptor ver que aquilo é um jogo, um gracejo, apesar do peso dos sentimentos e reações que podem estar envolvidos. É como se o humorista denunciasse sua própria atitude de impostor para dizer com mais proximidade e até mais verdade. Só diz assim porque encontra terreno próprio para tal. Ou, retomando Linda Hutcheon, não haveria ironia/humor se antes não houvesse uma comunidade discursiva apta a recebê-lo e significá-lo.

## 2.2 Humor, instabilidade e jornalismo

Cada vez mais a presença do receptor ganha força. É um leitor especial, capaz de entender que a linguagem não tem significados fixos, como disse Lélia Parreira Duarte (2006). Ele é essencial na definição de humor que se delineia neste trabalho: uma presença que age no texto desestabilizando seu sentido fixo ou sério, acionando um leitor participativo. O humor surge a partir de algo próximo às comunidades discursivas que Linda Hutcheon (2000) definiu, pois a cumplicidade entre as partes é o que pode efetivar de fato a comunicação humorada. Resulta desse encontro a descoberta de novas formas de olhar o homem e suas ações, o que necessariamente passa pela construção dos enunciados. O humor se fixa nas letras e palavras por meio da construção espirituosa de um produtor intencionado. O sentido e a construção são abalados pela presença do humor.

O encontro do autor com a matéria da narrativa já indicia abertura de possibilidades. Escarpit (1972) afirma que o humorista vai ao mundo como um homem ingênuo, atitude que pode ser voluntária ou dissimulada. Como um recém nascido que ignora as regras sociais ou o turista estrangeiro que desconhece as evidências do país que ele visita pela primeira vez. É sempre um olhar sem tanta gravidade de quem se permite levantar questões aparentemente tolas ou óbvias.

No texto, o resultado da reflexão, perturbação ou desespero (como diria Minois) do narrador se faz notar. Celestino Vega (1967) assegura que a vista alargada faz dos humoristas inovadores formais. A partir de *Don Quijote*, seu grande modelo de humorismo, e com vistas a outras obras, ele enumerou elementos que seriam característicos dos textos com humor, como ambiguidade expressiva, cruzamentos de sentidos, multiplicidade de enfoques e o hábito de desviar-se da progressão direta da ação ou da coisa, fazendo rodeios, recheando a construção. Um texto mais solto e fluido sairia como consequência da forma não tradicional de ver.

O humor para Lélia Duarte (2006) proporciona duplo encantamento da linguagem: um é o da elaboração para se conseguir a leveza que provoca o riso. O outro é o encanto de entrar no universo de seres e situações que representam quebras de padrão. Não há como escrever convencionalmente o humor. Para a autora, esse tipo de texto não está pronto, mas em processo. Por isso ela o chamou de lugar de passagem.

Esse enunciado provisório, fruto dos *encantamentos* com a elaboração da linguagem e reflexo da consciência de não se alcançar ali uma verdade última, é

desafiante se pensado em relação ao jornalismo. Porque o leitor de jornalismo, supõe-se, espera encontrar no mundo correspondência com o que lê, e aparentemente não se contentaria com um enunciado apenas provisório. A não ser que haja adesão àquela forma de narrar o mundo. É olhando ainda para o leitor que buscamos compreender o encontro entre humor e narrativa jornalística.

A narrativa que apreciamos não é do tipo mais formal, e a presença do humor e da ironia acaba levando-a a brincar com o que é visto. André Bourgeois (1994) afirma que a ironia é incompatível com verdades inquestionáveis:

“A ironia [romântica] se apresenta como negação do caráter “sério” ou “objetivo” do mundo exterior e, correlativamente, como afirmação da onipotência criadora do sujeito pensante. Mas esta afirmação é apenas provisória e o movimento da ironia faz com que o espírito não possa parar em um só termo e complete um incessante vai-e-vem entre o finito e o infinito, o determinado e o indeterminado, tal que cada negação suscite imediatamente uma tentativa de síntese criadora.” (Bourgeois, 1994, p. 78).

Duvidar do mundo exterior é coerente com a atitude do narrador que apresenta-se como cético em suas posturas. Se a ironia romântica, do tipo que emparelhamos com a narrativa que nos interessa, nega o caráter objetivo do mundo exterior é porque ela vem com a marca de uma visão apenas parcial, esta que deseja chamar a atenção para elementos contraditórios ou engraçados ou absurdos. Bourgeois completa dizendo que essa ironia afirma a onipotência criadora do sujeito pensante. Os construtores desses enredos podem renomear o óbvio, inverter o sério, insinuar, na própria obra, que ela é falsa, enganadora e insuficiente para dizer sobre o mundo.

Parece-nos um elemento diferenciador da narrativa jornalística com humor a dúvida sobre o mundo exterior, uma vez que o incerto foge ao jornalismo tradicional – ao menos é assim que os *slogans* dos jornais nos dizem. Como vimos, na média, a regra ainda é usar métodos, como escrita enxuta e procedimentos isentos no contato com a ocorrência, o que levaria à apresentação da verdade do mundo exterior. Claro que há propostas alternativas que podem escapar desse padrão jornalístico médio e que nesse caso se aproximam do nosso objeto empírico.

Por ora, o jornalismo que enxergamos vai na contramão de um discurso oficial. Em nosso percurso de aproximação com o humor, percebemos o quanto ele faz balançar os enunciados. Seja pela sua fina consciência de contradições e do absurdo da existência, seja pelo desejo de esteticamente mostrar possibilidades de ser, encontros

inesperados, ângulos que lembram um jogo estratégico, sempre a surpreender o receptor.

Uma investigação interessante será a que poderá dar indicações sobre até que ponto nosso objeto empírico, sendo jornalismo, se encaixa na definição de Bourgeois sobre negação do caráter “sério” e “objetivo” do mundo exterior (os dois adjetivos são postos entre aspas pelo autor). No texto de apresentação, os responsáveis pela *piauí* defendem-se de não serem sérios, mas reforçam a opção de fazer graça: “A revista não será ranzinza nem chata. Sisudez não é sinônimo de seriedade. Uma coisa não tem nada a ver com a outra. **Piauí** terá graça. Alegria é a prova dos nove.” (*piauí vem aí*). A seriedade é outra coisa, mas a graça é visível. Na *esquina* identificamos uma autoconsciência do jogo proposto nos exemplos em que há brincadeiras com as palavras, mistura de sentidos, alusões curiosas, risadas provocativas que buscam engajamento.

O humor apresenta-se como elemento desestabilizador de sentido fechado, de qualquer sentido de verdade. Ao fazer aparecer a dúvida, o jornalismo humorado leva o receptor a considerar as informações do mundo para além do que se apresenta como a realidade absoluta. O humor que vislumbramos aproxima-se da fala simples e aparentemente despretensiosa, mas que traz em si potencial para questionar certezas e padrões. Ele nos conduz a adentrar em um mundo imprevisível e móvel. O pesquisador Márcio Acselrad (2003) faz interessante observação sobre encontro do humor com a comunicação, relação que ele chama de paradoxal por trazer o nonsense, o duplo sentido e a ambiguidade para a comunicação:

“Acostumados que estamos à nossa existência cotidiana, a nossos eletrodomésticos que nos obedecem e à comunicação regida pelo código, somos tomados de surpresa por situações que fogem à regra da previsibilidade absoluta, não tendo outra alternativa senão rir. O riso mostra que somos capazes de enxergar um sentido outro, outra visão de mundo, como a nos dizer a todo instante: é assim, mas bem que poderia ser diferente. (...) O non-sense e o irracional podem nos ensinar muito sobre nós, sobre as imperfeições de nosso mundo e de nossa existência. O sem-sentido passa a fazer sentido, passa mesmo a ser aquilo que doa sentido.” (Acselrad, 2003, p. 9)

O único incômodo com relação às ideias de Acselrad é que ele não faz força para separar o humor do riso – que aparecem muitas vezes como se fossem a mesma coisa – e do cômico. Até o sarcástico é um tipo de humor para ele; e no artigo *Humor*,

*esclarecimento e miditadura* (2004), ele afirma que a ironia talvez seja a forma mais sutil de humor (p. 7) sem mais explicações. Mas é válida a imagem do humor como portador de uma compreensão inusitada sobre o que já julgamos conhecer, mas que por tão próximo, temos dificuldade de sozinhos dar outros valores e significações.

E se, como disse Vega em relação à comédia, só se pode rir do que não temos compaixão, nem somos partidários, inferimos que só se pode fazer rir – ou sorrir – a partir do que não lhe é sagrado como lei. Uma publicação, por exemplo, que tem compromisso e acredita na política, na igreja e na justiça não publicará piadas a respeito deles. Nem mostrará aquele que parece desafiar tais poderes instituídos, mesmo que ele pareça inofensivo, como os tipos *doidinhos* que Lélia Parreira Duarte (2006) diz fazerem parte da ironia humoresque e que nós vemos na *esquina*.

Não há um sentido final, uma moral da história. Se há, ela some em um segundo, sem esforço. É o oposto da representação com pretensões de ser fiel e definitiva. E se é ambíguo, aberto e não coincide com a realidade, não se poderia falar em estabelecimento de verdade. O texto instável lança o leitor para uma verdade fugidia que não chega a se fixar. É o humor, esse emaranhado duvidoso, intencionado, trocista, esquisito e cético que ajuda a definir a narrativa da *esquina*. Esse jornalismo não parece interessado em dizer nenhuma informação que se sobreponha às outras, que seja o caminho certo a se tomar, ou o pensamento adequado sobre determinado assunto, ou a verdadeira origem de tal coisa.

Necessário agora é abordar a narrativa jornalística e especular sobre sua forma de construção, suas janelas para entrada do mundo. É o que nos propomos no próximo capítulo, quando serão tratados aspectos, como composição da intriga, estabelecimento de verdade pelo jornalismo, ficcionalização e construção de mundos possíveis narrativos. Só depois estaremos em condições de fazer um cruzamento mais amplo entre o humor, a narrativa delineada e o que vislumbramos no objeto empírico.

### CAPÍTULO III – CONSTRUÇÃO NARRATIVA, APROPRIAÇÕES E LIMITES

A narrativa enfocada neste trabalho é caracterizada, como buscamos mostrar no capítulo I, por certa abertura e pela liberdade resultante da presença do humor. Se, por um lado, não negamos a existência de um caráter jornalístico na narrativa da *esquina*, por outro, a flexibilidade na construção leva a uma composição singular. A nosso ver, a seção rompe com classificações. O desafio agora é encontrar caminhos para compreender essa narrativa jornalística instável e inclassificável. Interessa-nos saber como é operada essa quebra e, para tanto, precisamos refletir sobre as próprias classificações: até onde elas separam e o quê, de fato, poderia diferenciar tipos de narrativa num horizonte em que se consideram textos de ficção e não-ficção.

Buscamos entender, junto a autores, como Paul Ricoeur (1994 e 1995) e Wolfgang Iser (1983), sobretudo, e também Thomas Pavel (1986), o que ocorre na apreensão do mundo pelo narrador, como se dá o casamento entre o real e a tessitura do enunciado e de que forma o mundo criado estabelece pontes com o receptor. Com os autores, passeamos também pelo tema da pretensão à verdade, que apresenta-se diferenciada dependendo da natureza da narrativa. Sendo nosso objeto empírico um texto com humor, sobrepõe-se às questões a especificidade da narrativa jornalística que comunica-se por desvios e brincadeiras.

#### 3.1 Narrativa como configuradora: a intriga e a mimese

Interessado em descobrir como se pode assimilar o caráter temporal da experiência do homem, o estudioso francês Paul Ricoeur (1994 e 1995) encontra na narrativa a chave de construção dessa temporalidade. Por isso ele desenvolve um longo percurso para tentar delinear como se daria a construção narrativa a partir de exemplos da historiografia e da ficção – percurso que nos interessa e do qual nos apropriamos para tratar do jornalismo. De início, ele lança a noção de circularidade entre tempo e narrativa desenvolvida e colocada à prova nos três tomos de *Tempo e Narrativa* e que aparecerá gradativamente no nosso estudo de maneira que, esperamos, fique cada vez mais claro. O mundo exibido por qualquer obra narrativa, diz o autor, é sempre um mundo temporal: “O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal.” (p. 15). Ou seja, toda narrativa se refere ao



tempo, tenta reconstruí-lo, e, da mesma forma, só apreendemos o tempo quando o vemos na narrativa.

Constança Marcondes Cesar (1998), autora de ensaios sobre o tempo em Ricoeur, afirma que é preciso ter um cuidado no entendimento da reconstituição do tempo pela narrativa: ter ciência de que o sentido de temporalidade não está dado de antemão. “O que é narrado é sempre a vida; contudo, a vida como tal não forma por si mesma uma totalidade de sentido, mas totaliza-se pela narração. O *sentido* do tempo vivido é sempre resultado de uma interpretação, nunca um dado imediato.” (p.33, grifo da autora). E aí está uma instigante interpretação que vai exigir que nos dediquemos a entender o que Ricoeur nomeia de narrativa, seus caminhos de apropriação do mundo temporal e uma suposta interferência que ocorre na operação de narrar.

Pela lógica de Constança Cesar, a totalidade de sentido da experiência é dada pela narrativa. E assim o é pelo poder que ela tem: é impossível narrar sem realizar uma configuração do vivido – ou da experiência temporal. Age neste momento a imaginação criadora (Ricoeur, 1994). Tendo como horizonte a temporalidade da vida, sua ação resulta em uma tentativa de reconstruí-la. Pela presença da imaginação criadora, diz Ricoeur, toda narrativa terá como efeito uma inovação semântica. Um dos desafios do autor francês foi explicar como o tempo humano pode ser entrevisto na narrativa se o resultado desta é algo diferente do que a gerou.

Parte da compreensão vem com sua definição de mimese, baseada na Poética de Aristóteles (2004)<sup>36</sup>. Este último usa como sinônimo do termo a expressão *imitação*. Ricoeur a estende para imitação criadora. A mimese é dinâmica e **produz** a representação e não se deve relacioná-la à duplicação de presença, mas ao corte que abre o espaço da ficção. O tempo não foi abandonado, pois, para Paul Ricoeur, toda mimese que o poeta<sup>37</sup> faz é de ações humanas, especialmente do tempo da vida: “a função mimética das narrativas exerce-se de preferência no campo da ação e de seus valores temporais.” (1994, p. 12).

Apesar de afirmar que não pretendeu usar o modelo aristotélico de mimese como norma exclusiva para seu estudo Ricoeur se inspirou em Aristóteles para tratar o assunto

---

<sup>36</sup>Usamos a tradução feita por Ana Maria Valente, editada pela Fundação Calouste Gulbenkian (2004). O termo *poética* é identificado por Ricoeur como “a arte de compor as intrigas”. (1994, p. 59)

<sup>37</sup>Poeta é usado para designar a pessoa que compõe. Aristóteles se referiu ao compositor de enredos de tragédias, sobretudo. Nós estendemos o termo para os enredos que o jornalismo constrói e associamos poeta a jornalista. Se poeta é o promotor da *poiesis*, o jornalista, ao narrar, seria também poeta nesse sentido.

mais do que em qualquer outro pensador, e explica o motivo: “Enquanto a *mimese* platônica afasta a obra de arte dois graus do modelo ideal que é seu fundamento último, a *mimese* de Aristóteles tem só um espaço de desenvolvimento: o fazer humano, as artes de composição.” (1994, p.60, grifos do autor).

A referência a Platão tem relação com sua definição de arte e composição. Platão afirmou que a arte é imitação das coisas, e as coisas já seriam imitações das ideias. Com isso, ele condena a poesia, imitação da imitação. Suspeita-se, inclusive, que Aristóteles tenha escrito a *Poética* em resposta a Platão<sup>38</sup>. A obra deste último sugere que nada é novo e que toda *mimese* é cópia. Em Aristóteles, ao contrário, a cópia é impossível e toda criação institui um novo, concepção da qual Ricoeur parte. A *mimese*, como insinua Aristóteles no fragmento abaixo, sempre será apresentada sob a forma de um enredo construído pelo poeta, independentemente de o fato originário ter acontecido ou não.

“De tudo isto resulta evidente que o poeta deve ser um construtor de enredos mais do que de versos, uma vez que é poeta devido à imitação e imita acções. E, se lhe acontece escrever sobre factos reais, não é menos poeta por isso: nada impede que alguns factos que realmente aconteceram sejam [possíveis e] verossímeis e é nessa medida que ele é o seu poeta..” (Aristóteles, 2004, p. 55)

Para conformar a inovação semântica, é composto um enredo<sup>39</sup> – ou intriga, como prefere Ricoeur. O poeta de Aristóteles é poeta de imitações, mas é necessário que a ação representada seja considerada possível e verossímil, requisitos, conforme o autor grego, para um enredo válido. O resultado será poesia, independentemente da presença de referencialidade porque o real está aí como inspiração, mas em nenhum caso se consegue copiá-lo.

---

<sup>38</sup>Esse assunto é discutido, por exemplo, no prefácio da *Poética* de Aristóteles, assinado por Maria Helena da Rocha Pereira (nas páginas 10, 11 e 12). A edição é da Fundação Calouste Gulbenkian (VALENTE, Ana Maria. 2004. *Aristóteles. Poética*. Lisboa).

<sup>39</sup>O próprio Ricoeur escreve enredo como sinônimo de intriga em alguns momentos de *Tempo e Narrativa*. Também em traduções da *Poética*, como a feita por Ana Maria Valente (2004). E no dicionário de Teoria da Narrativa, de REIS, C e Lopes, A. C. M. (1988), os verbetes “enredo” e “entrecho” enviam o leitor para o correspondente “intriga”.

Sendo a poesia mimese de ações humanas, esta concretiza-se por meio da composição de uma intriga. Ela materializa para nós o movimento do texto constituído como mimese do mundo por meio da ação de uma imaginação criadora. Em conformidade com Ricoeur, tanto a mimese quanto a intriga são operações e não estruturas. Há um dinamismo da ação que capta o movimento da vida enquanto cria seu próprio. “A poesia é com efeito um “fazer” e um “fazer” sobre um “fazer” (...) Somente não é um fazer efetivo, ético, mas precisamente inventado, poético.” (1994, p. 68).

Intriga, segundo Ricoeur, é o gesto de organizar em uma narrativa o que está desorganizado ou solto no mundo. Todo texto teria esse movimento que inclui formatar uma comunicação iniciando-a, desenvolvendo-a e encerrando-a, impondo coerência ao resultado. É a própria composição, que nasce de uma estratégia e se constitui na operacionalização desta. Antes do texto e depois do que seria sua fonte inspiradora, opera a intriga.

“Em primeiro lugar, o tecer da intriga foi definido, no plano mais *formal*, como um dinamismo integrador, que tira uma história una e completa de um diverso de incidentes, ou seja, transforma esse diverso em uma história una e completa. Essa definição formal abre o campo para transformações organizadas que merecem ser chamadas intrigas desde que nelas possam ser discernidas totalidades temporais a operar uma síntese do heterogêneo entre circunstâncias, objetivos, meios, interações, resultados desejados ou não.” (1995, p.16).

É só na intriga, disse Ricoeur (1994), que a ação tem um contorno, um limite uma extensão. O resultado da intriga foi chamado por Aristóteles e, depois por Ricoeur, de concentrado de totalidade. Aristóteles e Ricoeur não falam em retratar o homem, dar nome e qualidades a ele, mas sim em tentar reproduzi-lo em ação, em deslocamento. Seria o máximo a que se pode chegar nas construções narrativas: capturar a vida dinâmica. Imitar o homem (no sentido de fazer um retrato preciso dele) com sua complexidade múltipla seria demasiada pretensão.

Intriga é operação, mas não deve ser lida apenas como técnica de composição. Ricoeur aproxima-a do que ele descreve como inteligência narrativa. Esta se mostra na lógica própria da narrativa que em sua constituição abre janelas para o mundo em duas pontas. Na configuração da intriga está presente o mundo-referência, a partir do qual a narrativa cria sua leitura. Ela o faz configurando um enunciado próprio, porém mantendo o laço com sua fonte. E a intriga ainda contempla o campo da recepção, onde

é feita nova apropriação do conteúdo configurado. A inteligência pressupõe vislumbrar na configuração feita pela intriga a interligação entre mundo, autor e obra, e leitor. É uma operação onde se vê o mundo-referência captado pela obra e devolvido para ser reconfigurado.

É aqui que mimese e intriga mais se aproximam, a ponto de se fundirem. Para Ricoeur, a mimese é operação complexa que se desdobra em três momentos, o que significa que a configuração de um outro sobre determinado assunto não ocorre de uma vez:

“Distinguirei (...) ao menos três sentidos do termo *mimese*: retorno à pré-compreensão familiar que temos da ordem da ação, entrada no reino da ficção, finalmente configuração nova por meio da ficção da ordem pré-compreendida da ação.” (Ricoeur, 1994, p. 11, grifo do autor)

A tríplice mimese consiste em separar os momentos de pré-figuração, configuração e refiguração. Há mimese no momento em que o poeta tem contato com o que será a matéria-prima da sua produção (mimese I), outra mimese no ato da composição do texto (mimese II), e uma terceira no momento em que o receptor frui a obra (mimese III). Esta última alimenta o mundo que alimenta o compositor da mimese II que realimenta o fruidor da mimese III e, assim por diante.

A mimese I é o contato com o campo da ação do homem. Há uma ancoragem da composição em relação a ela porque a noção de ação usada na construção é, de alguma maneira, familiar a quem escreve e ao público. Esta ancoragem se estende à pré-significação das ações – elas já se articulam no mundo como signos, normas e regras antes de serem formatadas no texto. Claro que essa mimese no campo da ação encampa também a tentativa da narrativa de reconstituir o tempo do mundo.

O filósofo Ivanhoé Albuquerque Leal (2002), interessado em investigar o conceito de história implicado na narratividade de Paul Ricoeur, deu especial atenção ao campo da ação, âmbito da mimese I. Se o que o poeta imita são ações, é preciso saber identificar estas ações no mundo, afirma Leal, o que depende de convenções simbólicas que mudam de uma cultura para outra.

“Estamos sempre mergulhados na linguagem e na circunvizinhança comunitária, com seus códigos sociais produzidos pelas gerações anteriores. Esta imersão da experiência temporal no contexto cultural é tomada como uma narratividade incoativa (...). Nossa experiência com o tempo é caracterizada como uma estrutura pré-narrativa de onde procede uma história recontada.” (p. 47)

Leal retoma de Ricoeur a ideia de pré-narrativas: a ação e os acordos simbólicos da sociedade como um esboço de narrativa. O mundo-referência do poeta já se apresenta como indutor com seus códigos fortes, seus hábitos, sugerindo abordagens e ações a serem narradas – “recontadas”. No entanto, forte como as interpretações indutoras na mimese I é a mimese II como produtora do novo. Esta *mimese-criação* ou *mimese-invenção* é a tessitura da intriga, a operação de tirar do mundo uma história que se pode chamar de fábula. É o momento central de composição da obra e construção de sentido.

A mimese II é essencialmente mediadora, mas o que ela realiza é uma mediação transformadora. A beleza da operação da mimese II consiste em um tipo de malabarismo que faz dela atividade ancorada no mundo, mas causadora de uma interferência profunda, ao apresentar sua leitura ao receptor. Assim como a ação pode ser considerada um esboço para a narrativa, a obra é um esboço para a leitura.

Ivanhoé Leal (2002) disse que a operação narrativa, materializada na mimese II, tem caráter paradoxal. “(...) visto que a intriga desfaz o mundo efetivo da ação, criando o mundo do como se. Este mundo inventado pelo poeta permanece indiretamente vinculado às estruturas pré-narrativas da ação.” Leal acredita ser um desafio levar esta ideia de construção narrativa à história, considerando, entre outras coisas, a defasagem entre tempo histórico e tempo da ação. Ele questiona se o tempo construído pelo historiador envia de fato à temporalidade efetiva da mimese I.

Na obra de Paul Ricoeur, a resposta para a indagação de Leal está, a nosso ver, no gesto de lançar para o leitor a completude da obra. É o leitor quem vai aceitar ou não como seus tanto a temporalidade proposta quanto o convite de engajamento no mundo daquela fábula. Diante da volatilidade e da não fixidez de qualquer sentido de tempo, seria impossível reprodução e comparação. O que se tem é uma configuração do tempo pela mimese II e uma refiguração feita pela recepção (mimese III), quando ele será confrontado com a percepção daquele que recebe e quando será completado o sentido da experiência comunicada.

Longe de enxergar no ato de leitura o depositário passivo de estratégias intencionais, Ricoeur tem esse ato como operador do processo de construção. “O que é comunicado, em última instância, é, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte.” (1994, p. 119). É que a obra, segundo esta concepção, é fechada pela configuração, mas aberta como uma paisagem em um convite

permanente de que o mundo criado ali seja habitado. O fruidor junta à obra seus conhecimentos sobre o mundo, sua cognição e valores, da mesma forma em que é formado pelas obras que a ele chegam. “Mesmo a extrema alienação em relação ao real é ainda um caso de interseção”, diz Ricoeur reforçando a ideia de completude pela leitura e rechaçando, como o fez muitas vezes em *Tempo e narrativa*, o foco apenas no texto como estrutura fechada e autônoma.

A respeito da construção do sentido e do papel do receptor nela, consideramos que a teoria da comunicação moderna, especialmente pensamento que tende a se firmar como um novo paradigma para a área, alimenta-se de fontes próximas à ideia de tríplice mimese. Ao contrário de análises e teorias anteriores, privilegiadoras do poder do emissor sobre o receptor (modelo informacional ou epistemológico), o chamado modelo praxiológico (ou comunicacional)<sup>40</sup> vê o mundo e, em consequência, a comunicação, como resultado do encontro de emissor e receptor. A aposta é que o que há de mais precioso é a relação criada entre as partes; e o produto da comunicação, reflete-a.

Pesquisas guiadas pelo paradigma conhecido como informacional entendiam a situação comunicativa como uma reta com ponto de partida e chegada. Em determinada posição estava o emissor que, usando códigos específicos, formatava a mensagem com foco em um público alvo. Os efeitos já seriam previsíveis e a apropriação praticamente linear. As discussões visavam a construção do discurso e como ele se convertia em sedução para massas<sup>41</sup>. Diverso é mirar o encontro, quando se efetiva a comunicação.

Retomando a tríplice mimese, nos parece que seu entendimento fornece uma percepção integrada dos elementos que agem na composição. A configuração da intriga (a mimese II) é o coração da narrativa, mas o aparecer da significação não está só aí. O que Ricoeur sugere é que não há mimese sem a pré-figuração e a refiguração. Isolá-las seria cegar-se para a dinamicidade do processo e para a inteligência própria da narrativa.

A percepção de Ricoeur sobre a configuração que interliga e reflete as mimeses I e III se contraporiam ao foco dado pela semiótica do texto, incluindo várias correntes de estudos estruturalistas. Nas palavras do autor há um confronto entre a inteligência narrativa e o que ele considera “característica da semiótica do texto: a saber, que uma

---

<sup>40</sup>Para mais sobre modelo praxiológico e mudanças de paradigma ver Quere (1991), França (2003) e Escosteguy (2008)

<sup>41</sup>Bom exemplo de estudos desse campo foram realizados pela escola de Frankfurt. Apesar de os pesquisadores desta escola não fazerem pesquisas empíricas, eles refletiram sobre assuntos, como indústria cultural e comunicação para massas.

ciência do texto pode se estabelecer apenas sobre a abstração de mimese II e pode só considerar as leis internas da obra literária, sem dar atenção ao montante e à jusante.” (1994, p. 86). A configuração só tem validade para Ricoeur como mediadora de um circuito, nunca tomada como totalidade autônoma.

Além de focar o texto em sua imanência, a racionalização da semiótica narrativa, criticada por Ricoeur, busca criar explicações e leis por meio da análise da estrutura da narrativa. A intriga, diz o autor, não pode ser apreendida como um esquema nem ser transposta, em uma fórmula englobante, para a totalidade das narrativas. A forma de construí-la é aberta, múltipla. Apenas a presença da intriga pode ser universalizada, mas as possibilidades não podem ser medidas de antemão.

Aqui cabe explicar uma aplicação comum do termo intriga, sugerido pelos formalistas russos e desenvolvido por autores estruturalistas. Eles usam a expressão em oposição ao que seria a fábula: enquanto a intriga é a maneira de contar, a fábula é a história. Reis e Lopes (1988)<sup>42</sup> resumiram assim a intriga segundo os formalistas russos: “a intriga corresponde a um plano de organização *macroestrutural* do texto narrativo e caracteriza-se pela apresentação dos eventos segundo determinadas estratégias discursivas já especificamente literárias.” (p.211 e 212)

Conforme esta compreensão, a fábula é organizada em intriga. Enquanto a primeira é linear, a intriga opera *desvios*. É ela que elabora esteticamente os elementos da fábula e chama a atenção do leitor para a forma, segundo definem Reis e Lopes. Em uma história conhecida como a de *Chapeuzinho Vermelho*, a fábula seria a história da menina que, ao se dirigir para a floresta a fim de visitar sua avó, encontra-se com o lobo mau que planeja em segredo devorar a Vovozinha e a neta. A intriga seria a forma escolhida pelo narrador para apresentar a história, inclusive permitindo *flashbacks* ou inversões, como iniciar narrando o final da fábula.

Ricoeur não ignora nem nega a presença da fábula. O que não está de acordo com seu pensamento é o tratamento conferido à intriga. Ele discorda antes de tudo de qualquer análise centrada apenas no texto. E, dada a importância da intriga até na definição do que é narrativa para este autor, ele estranha a ideia da semiótica narrativa de reduzi-la “ao conceito de simples fio da história, de esquema ou de resumo dos incidentes.” (1995, p. 20). Haveria estruturas profundas da narrativa e o tecer da intriga

---

<sup>42</sup>No Dicionário de Teoria da Narrativa, Reis e Lopes utilizam outras concepções de intriga e uma lista de autores que trataram do assunto.

seria apenas estrutura de superfície. Não é assim na compreensão de Ricoeur que tem a intriga como o momento máximo de edificação, no qual vão convergir referências, condicionamentos, vícios – o outro, o mundo, o eu que escreve, seus humores e história. Aí eles serão organizados e dosados segundo um tipo de economia, uma racionalidade da construção narrativa.

O autor questiona também a pouca importância dada à temporalidade nas obras dos teóricos da semiótica narrativa. Sendo a intriga para ele a combinação de cronologia e configuração, não caberiam análises no nível de esquematização, nem seria possível a simplificação daquela que, para o autor, é sinônimo de narrativa. Como ele acredita que as noções de ação e tempo são pontos de partida para a intriga, qualquer definição que desconsidere esses termos vai destoar da sua.

No Tomo I de *Tempo e Narrativa*, Ricoeur afirmou que “o mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal” e, ainda, que a intriga, organizadora dessa temporalidade, estaria presente em todas as narrativas (p. 15). Essa afirmação reforça que a composição não pode fugir da lógica da intriga e do tempo. Aí está de novo ele, essencial a toda narrativa. Ricoeur se inspira no que Santo Agostinho<sup>43</sup> escreve – sobre o tempo da alma – para definir a implicação deste na narrativa. Nesta concepção de tempo, a marca é a discordância, a dificuldade de apreensão, a dispersão dele no mundo da vida. O contrário do que a intriga faz ao organizar informações tentando impor uma ordem privilegiando a concordância. Ricoeur aproxima tempo e intriga, considerando tal oposição. Por isso ele se refere, por vezes, à narrativa como *muthos* ou convergência-discordante. A ordem buscada pela intriga não esconde a dispersão do elemento original, próprio do tempo da vida. Essa tentativa de ajuste é constituidora do núcleo da narrativa.

Uma vez mais nos referimos à relação de imbricamento central da tese de Ricoeur, definidora da operação de comunicar um sentido via obra: o tempo é concebido como elemento constitutivo da narrativa e esta não tem valor se não se referir à temporalidade. Como explica José Carlos Reis (2006), o tempo está presente na narrativa assim como está na vida, na forma de um mistério, um enigma. O tempo vivido, afirma Reis, é o objeto da narrativa e “a narrativa é a consciência de si possível do tempo”. Mesmo não sendo passível de apreensão, é a ele que a narrativa persegue – um constitui o outro:

<sup>43</sup>Livro XI das Confissões, onde se lê o trecho: “O que é afinal o tempo? Se ninguém me pergunta, sei; se alguém pergunta e quero explicar, não sei mais.” (citado por Ricoeur, 1994, p. 23)



“Para ele [Ricoeur], tanto a narrativa histórica quanto a ficcional, elaboram um terceiro tempo, fazem a mediação entre tempo vivido e tempo cósmico. A narrativa cria conexões que reinscrevem o tempo vivido no tempo cósmico. E o tempo vivido encontra a sua forma, expressão e reconhecimento na intriga logicamente construída. Tempo e narrativa se constituem reciprocamente (...)” (Reis, 2006, p.24)

Apesar de não haver precisão nas definições do tempo, estamos submetidos a ele, talvez como um grande mito criado e alimentado socialmente. Só seria possível ver seus contornos em uma narrativa. E, mesmo assim, ainda não é “ele”, já que o que a narrativa faz é imitar, construir, como vimos, gerando um outro a partir do tempo discordante do mundo. No entanto, talvez seja o modo mais certo de se aproximar do tempo da experiência humana. E até porque, como vimos, no mundo os tempos são discordantes, soltos. Na narrativa tenta-se fazer concordar elementos e insinuar essa temporalidade, um grande desafio, como diz Reis. Também porque essa figuração do tempo humano precisa ser convincente para que a narrativa seja significativa.

Ancorado ainda na temporalidade, no “Tomo II” Ricoeur põe à prova o conceito de intriga, aplicando-o ao que seria em aparência mais radicalmente distante dele, o romance moderno. O que leva o autor a reafirmar a validade da sua compreensão sobre a universalidade da intriga é a aposta de que as noções de ação humana e de temporalidade são mais amplas do que as usadas habitualmente.

“Uma coisa é a rejeição da cronologia [em alguns romances que embaralham o tempo, como os de Virginia Woolf]; outra, a recusa de qualquer princípio substitutivo de configuração: não é pensável que a narrativa possa dispensar qualquer configuração. O tempo do romance pode romper com o tempo real: é a própria lei da entrada na ficção. Mas ele não pode deixar de configurá-lo segundo novas normas de organização temporal que sejam ainda percebidas pelo leitor como temporal (...)” (Ricoeur, 1995, p. 41)

Em uma noção alargada de ação humana valeriam mudanças de pensamento, de ângulo, de sorte, de tom, de paisagem etc. Na busca de descobrir até onde se sustentava o uso do termo intriga para definir a operação de composição poética, ele concluiu primeiro que a historiografia, assim como a ficção, se baseia no procedimento de tessitura da intriga e que o resultado é algo novo, mesmo que baseado na realidade e sustentado por procedimentos objetivos.

Seu próximo movimento foi aprofundar a noção de intriga, testando-a em exemplos pouco convencionais da literatura. A intriga, concluiu, é comum às diferentes narrativas. “Nada escapa, porém, nessas sucessivas expansões do caráter à custa da intriga, ao princípio *formal* de configuração e, portanto, ao conceito do tecer da intriga.” (1995, p. 19). Mesmo o tipo de romance que realiza experimentações no campo da composição e da expressão do tempo (Virginia Woolf, Franz Kafka, Samuel Beckett) não fazem mais do que alargar o sentido de ação, diz Ricoeur<sup>44</sup>.

Pela presença da intriga, todas as narrativas – históricas, ficcionais e, incluímos, jornalísticas – seriam parentas e é este justamente o ponto que mais nos interessa. Elas estão ligadas pela existência dessa operação de configurar, dessa construção de outra coisa (sempre) que não o que motivou a escrita. Curioso que o movimento é parecido com o que alguns autores estruturalistas fizeram ao propor categorizações generalizantes das narrativas, como as funções, ou os personagens – dando a ideia, por exemplo, de que, ao olhar para uma narrativa, estaríamos mirando todas, já que a estrutura coincidia. Porém, bem diferente disso, dizer que a intriga está em toda narrativa é dizer do processo de construção de enunciados, sempre o mesmo e sempre permeado pela vida, lida como ação humana. E nesses enunciados cabem variações incontáveis. É uma generalização que abre em vez de fechar.

### **3.1.2 Paul Ricoeur e o jornalismo: aproximações**

Também o jornalismo, como prática comunicativa, é construtor de sentidos pela narrativa, configurador do novo. A tentativa que faremos será a de estender para as narrativas jornalísticas as observações que Paul Ricoeur fez para as narrativas históricas e as ficcionais. A configuração operada pela narrativa ou a construção, com o peso que essa última palavra pode ter, é o mesmo que ficcionalização na concepção de autores, como Marcela Farré (2004). Ficcionalizar, nesse sentido que aderimos, é contar criando. Nessa linha, a simples afirmação de que a intriga é comum a todas as narrativas indica que todas envolvem processos de ficcionalização. Passamos a contemplar o ato de compor uma notícia como a criação de intrigas sobre um mundo-referência, auxiliado pela imaginação criadora.

---

<sup>44</sup>O capítulo 1 do Tomo II de *Tempo e Narrativa*, intitulado “As metamorfoses da intriga” é especialmente importante para tratar o assunto. Ricoeur explica por que a noção de intriga como configuradora das ações humanas é válido mesmo para o romance moderno.

O construtor da intriga do jornalismo faria como o poeta descrito por Ricoeur: seleciona e junta fragmentos de realidade, fazendo concordar o discordante, propondo uma totalidade no texto composto. Por um mistério da alquimia da narrativa, o mundo ainda está lá como matéria e espírito das representações. Essa imagem está longe de uma ideia de objetividade que na prática ainda é vislumbrada por muitas publicações jornalísticas.

Mesmo quando aborda escritas interessadas em fazer da linguagem apenas o meio de transmitir o conhecimento das coisas, Ricoeur fala em artifício: “Quantas convenções, quantos artifícios não são necessários para escrever a vida, isto é, dela compor, pela escrita, um simulacro persuasivo?” (1995, p. 23), questiona, ao se referir à literatura que buscava correspondência fiel entre a obra e a realidade que ela imitava. Ricoeur considera, por exemplo, que obras do tipo romances biográficos ou epistolares são uma nova forma de convenção. Todos os artifícios e convenções são, ao final, para dizer da vida. É refazendo a temporalidade imediata do mundo que o jornalismo convoca o seu receptor.

Ao se questionar sobre a natureza dos textos produzidos pelo jornalismo, Luiz Gonzaga Motta (2004) põe em dúvida o fato dos relatos jornalísticos, segundo expressão dele, fragmentados, se constituírem em narrativa. Em seu ensaio *Jornalismo e Configuração narrativa da história do presente*, o autor quase nos convence de que, essencialmente, o jornalismo é mais relato descritivo do que narrativa elaborada sobre o mundo. Lembremos que narrativa aqui significa configuradora, tecedora de intriga, mediadora. Após um passeio por tentativas de definição para narrativa, ele apresenta uma saída ao examinar em Ricoeur a ligação entre narratividade e tempo.

“A força narrativa dos enunciados jornalísticos estaria menos nas qualidades narrativas intrínsecas ao texto das notícias e reportagens ou no confronto entre o estilo descritivo e narrativo, mas principalmente no entendimento da comunicação jornalística como uma forma contemporânea de domar o tempo, de mediar a relação entre um mundo temporal e ético (ou intratemporal) pré-figurado e um mundo refigurado pela leitura.” (Motta, 2004, p. 8)

A compreensão da narrativa jornalística como forma contemporânea de domar o tempo, citada por Motta, expõe o já referido entrelaçamento entre mundo, jornalista e leitor, uma vez que a interação das partes, por meio da configuração apresentada pelo jornalismo, dá vida a uma interpretação da cultura contemporânea. Tratando o

jornalismo como narrativa da contemporaneidade, Motta usa a expressão história do presente, o que o leva a equiparar o texto dos meios informativos ao que Ricoeur defendeu como história..

Ainda que o jornalismo narre acontecimentos inacabados, muitas vezes mal compreendidos, Motta acredita que ele pode ser definido como história do presente.

“Negar às narrativas jornalísticas o caráter de história é, como disse o historiador P. Nora (s/data), fazer coro com a atitude positivista que negou à atualidade a dignidade de história. (...) Antes de qualquer elaboração crítica, o presente é vivido diretamente como história e se impõe ao historiador desde o exterior, história falada, escrita, televisionada.” (Motta, 2004, p. 17)

Motta completa sua hipótese sobre a narratividade do jornalismo com o ato de recepção das notícias. É o leitor que formata um entendimento sobre a história provisória juntando à sua vivência e interpretações as informações que recebe a cada edição. Percebemos uma interessante contribuição desse pesquisador na compreensão de que jornalismo pode ser narrativa tanto quanto história e literatura o são. E esta nomeação, afirma o autor, se dá na leitura, ela que é necessária para que a mimese se complete. Apenas fica-nos ainda insatisfatória a definição de jornalismo como narração da história do presente. Nos perguntamos se a equiparação leva mesmo em conta a velocidade do jornalismo na leitura das ações. História e ficção têm tempo maior de elaboração e se apresentam, por assim dizer, como escritas mais definitivas.

O jornalismo nomeia as ações e os atores no calor do acontecimento, o que pode resultar em relatos instáveis e facilmente cambiáveis. Claro que o receptor, como disse Motta, vai formando sua história a partir do mosaico, mas ela também oscila com facilidade. O esforço de reconstrução do tempo operado pela tessitura de uma intriga, junto à mediação feita, que inclui a participação ativa do receptor, para nós resume melhor o ponto de equivalência entre história, ficção e jornalismo. Eles estão unidos nestes aspectos, mas separados pelas práticas distintas e pelo acordo que cada um tem com seu público. Não devemos perder de vista as especificidades do jornalismo e tudo que cerca seu fazer.

E, se tomamos o jornalismo como narrativa, a tríplice mimese descrita por Ricoeur também se aplicaria neste caso. Os condicionamentos éticos impostos ao trabalho jornalístico comporiam a mimese I – aí incluídos o mundo tal qual ele se

apresenta ao narrador, os modos de fazer, determinantes institucionais, maneiras de pré-compreender fenômenos, e coisas do tipo. Deste primeiro contato, já se insinuam as chamadas pré-narrativas que não podem ser ignoradas.

O jornalista/narrador seria o poeta que compõe sua intriga a partir de informações que vêm a ele como setas distintas e de direções opostas. Mediando informações prévias e interpretação posterior e, ao mesmo tempo, transformando o conteúdo primeiro, apresentando possibilidades de mundo, recriando-o, construindo – assim se dá a mimese II ou o tecer da intriga. A completude do circuito de produção de sentido ocorre na recepção da notícia, momento da terceira mimese. Na interpretação são feitas conexões entre o mundo pré-figurado, comum ao leitor e ao jornalista, e o que é apresentado no enunciado como leitura da atualidade.

Carlos Alberto de Carvalho (2010) relaciona a tríplice mimese à mediação feita pelo jornalismo, esta conectada ao âmbito social e cultural das ocorrências e à interpretação do público – o agenciamento de fatos realizado via intriga, conforme diz Ricoeur. A tríplice mimese faz ver as dimensões éticas presentes em toda construção narrativa, diz Carvalho. O laço com o entorno é visível, sobretudo, na mediação realizada pela narrativa jornalística tradicional que busca legitimar-se com uma aparência de objetividade em relação ao tratamento e à captura da ocorrência:

“Essa necessidade de legitimação das narrativas jornalísticas a partir dos ideais de objetividade coloca em outra dimensão o papel tradicionalmente ocupado pelos narradores em mimese II, exigindo-lhes rigorosa observação dos postulados éticos de mimese I. Não fosse pela razão mais evidente, de levar em conta o ambiente cultural prefigurado, teria que ser pelo fato de que mimese III pressupõe consumidores de narrativas que partilham do mesmo ambiente prefigurado, tornando-os aptos não somente à apreensão de eventuais desníveis entre o dito e o acontecido, como também na condição de reconfiguradores do mundo ofertado pelas narrativas.” (p. 10 e 11)

Carvalho indica que, balizando o processo de mediação jornalística pelo conceito de tríplice mimese, mesmo as narrativas que se aproximam de técnicas pouco usuais como recurso estético estariam incluídas nesta circularidade. “Parece haver boa concordância quanto ao fato de que lançar mão dos recursos narrativos, em todas as suas extensões, de que são provas as aproximações com os modos de narrar literários, não implica romper com os princípios éticos da narrativa jornalística (...)”. (p. 12).

Desta forma, a narrativa jornalística que não se apresenta como portadora de discurso de objetividade, não usa a fórmula direta do lide para compor sua intriga e permite brincadeiras linguísticas (como é o caso do nosso objeto de estudo), faria também a mediação jornalística. Ela também se inscreve na circularidade mimética porque está ligada ao mundo ético por duas pontas. E, como se baseia na realidade, precisa considerar a coerência do que narra em relação ao conjunto social do qual a narrativa também é parte. Assim como a historiografia.

A aproximação que fazemos das ideias de Ricoeur com o jornalismo é em parte influenciada pelo que este autor escreveu sobre a história<sup>45</sup>. Antes de tudo porque, como já dito, ele afirmou que a mesma composição de intriga, de um novo com a linguagem, ocorre na narrativa histórica e na assumidamente ficcional. Ademais, a pretensão à verdade e o *status* social de porta-voz da fala sobre a realidade são marcas fortes da historiografia e do jornalismo. Este último, como relator do cotidiano, serve, inclusive, de fonte para a história e, às vezes, quando há necessidade de contextualização mais ampla, o contrário também ocorre. Pode-se estender à história também a prática de procedimentos que, em tese, garantiriam um discurso objetivo e fiel.

No compasso em que trata de ruptura entre história e narrativa, Constança Marcondes César (1998) aborda também um laço indireto que permite aproximações. Concordando com Ricoeur, ela tenta conectar história e narrativa a partir de pontos em comum: o fato de os dois campos buscarem universalizar o acontecimento, combinando contingências; a singularização das sociedades ou grupos retratados que podem ser vistos na cena histórica como um grande indivíduo. Por último, ela inclui o que é mais caro a Ricoeur: “A história se caracteriza por seu *enfoque poético*, uma vez que utiliza o recurso de *reconstituição imaginária* e provável do curso dos acontecimentos, com a finalidade de compará-la depois com o curso real (...).” (p. 32, grifos da autora). O jornalismo, para nós, se insere neste grupo caracterizado pelo enfoque poético. Apesar de diferentes procedimentos jornalismo, ficção e história fariam, em suas atividades, mimeses a partir do mundo das ações.

---

<sup>45</sup>Para detalhes da extensa argumentação de Ricoeur sobre o estatuto da história, ver RICOEUR. Paul. *Tempo e narrativa (Tomo 1)*. Campinas: Papyrus, 1994; e REIS. José Carlos. *Tempo, história e compreensão narrativa em Paul Ricoeur*. In **Locus: Revista de História**, volume 12, nº 1. Juiz de Fora, UFJF, Jan-Jun 2006.

### 3.2 Pretensão à verdade

O fluxo que Paul Ricoeur desenha para a narrativa com sua tríplice mimese é, em nossa opinião, a contribuição mais forte do autor para este trabalho. As ressignificações e recriações de sentido no processo de reelaboração do mundo poeticamente, concomitantes com o surgimento de uma mensagem ligada ao mundo ético pelas mimeses I e III são cruciais para entendimento da circulação de informações que miramos. Já vimos que, do ponto de vista da configuração de uma intriga com ação da imaginação criadora, tendo como pano de fundo a temporalidade da experiência humana, todas as narrativas se alinham. Porém, como estamos tratando de narrativa jornalística, pressupõe-se um elemento diferenciador em relação a um texto puramente imaginativo.

Recuperemos uma das definições de Paul Ricoeur (1994) para mimese II: “entrada no **reino da ficção**” (p.11, grifo nosso). Sendo a mimese II a configuração de uma obra original sobre uma ação do mundo e, sabendo que haverá circulação da obra entre a audiência que vai refigurar essa ação, o que se apresenta ao público seria uma ficção. No sentido de uma criação a partir de algo. No entanto, sabemos que um dos desafios de Ricoeur foi caracterizar e equiparar os processos de construção de intriga em narrativas históricas e nas assumidamente ficcionais, como o romance. Daí, quando ele entra no assunto específico do que se autodenomina ficção, ele passa a se preocupar com o emprego indiscriminado do termo.

“Em compensação, no meu vocabulário, o termo ficção é inteiramente definido pela antítese que constitui a narrativa verdadeira: inscreve-se, pois, em um dos dois trajetos da referência da narrativa e diz respeito a *mimese III* (...) essa escolha não deixa de ter inconvenientes: muitos autores não fazem nenhuma distinção entre ficção e configuração dado que toda configuração é fingida. Esses autores podem legitimamente considerar qualquer narrativa como uma ficção, na medida em que não levam em consideração a totalidade do gênero narrativo.” (Ricoeur, 1994, p. 321-322, nota de rodapé, grifo do autor)

Ricoeur joga a ficção para a audiência. Cita também a totalidade do gênero narrativo, numa alusão às diferentes intrigas compostas. Se intriga é ficcionalização por configurar o que se tece, o autor não faz coincidir ficção com configuração

genericamente, justamente porque isto significaria a solução simples de não diferenciar os textos que se dizem ficcionais e os outros.

Mas é certo que uma das coisas mais difíceis será dizer qual elemento diferenciador é este e é possível que tentemos e não cheguemos a uma conclusão a respeito. Em suma, estamos especulando sobre a natureza da intriga em diferentes construções, o que leva-nos à avaliação inevitável do par ficção e não-ficção, este colado à questão da verdade dos ditos. Nesta discussão precisaremos de ajuda de outros autores, pois a posição de Ricoeur, apesar de instigante, traz mais questionamentos do que respostas suficientes, sobretudo se considerarmos a narrativa tecida com humor. Assim o autor francês tentou separar o texto assumidamente ficcional e a historiografia (as observações referentes a esta última, puxamos para o jornalismo):

“O que a narrativa histórica e a narrativa de ficção têm em comum é dependerem das mesmas operações configurantes que colocamos sob o signo de *mimese II*. Em compensação, o que as opõe não diz respeito à atividade estruturante investida nas estruturas narrativas enquanto tais, mas sim à pretensão à verdade pela qual se define a terceira relação mimética.” (Ricoeur, 1995, p. 10, grifos do autor)

O que oporia a narrativa histórica (ou jornalística, por nossa conta) e a assumidamente ficcional seria a pretensão à verdade. Segundo Ricoeur, então, do ponto de vista da configuração todas poderiam estar em uma mesma classificação. E se, como foi dito na citação, há pretensão à verdade, esta vai ser investida em direção à *mimese III* – o campo da recepção. É nesse âmbito que se daria uma espécie de acordo para crédito ou não dos discursos que informam sobre o que seria a verdade do mundo.

Ricoeur citou a melindrosa expressão *verdade* e falou em pretensão a ela. Remetemos sempre para a verdade na relação criada entre narrador e fruidor para evitar entrar na discussão grande e difícil do que seria a verdade. Ricoeur refere-se à pretensão que a história tem de dizer da verdade do passado, tal qual ele teria se desenrolado. É a verdade como fidedignidade. Esta verdade o jornalismo, em geral, também busca e por isso, nos termos de Motta, ele é definido como história do presente.

Já na ficção é diferente. Aderimos à história ficcional por outros motivos e nosso envolvimento, apesar de muitas vezes se dar pelo que de mais humano tem o drama e pelo sentimento verdadeiro que ele nos traz, não busca exatamente referencialidade fidedigna. Não significa, no entanto, que a ficção não almeje uma verdade. A distinção é



quanto à natureza da verdade pretendida. A autenticidade, o convencimento, a crença na lógica proposta são verdades também.

Sempre que nos referirmos à pretensão de verdade, estaremos abordando a verdade do que de fato aconteceu, a que, conforme Ricoeur, a história aspira alcançar. O autor aborda a verdade da transparência, dos relatos que pretendem nos apresentar a vida como ela é, apoiados em compromissos de fidelidade. O sentido de verdade a que ele se refere está indicado em suas alusões ao assunto: “Todavia, reservo o termo ficção para as criações literárias que ignoram a ambição, característica da narrativa histórica, de constituir uma narrativa verdadeira.” (1995, p. 10).

Sendo assim, Ricoeur parece ter boa razão quando discorre sobre a pretensão à verdade em certas narrativas – entre elas acreditamos estar o jornalismo. Conforme a pesquisadora argentina Marcela Farré, autora de *El noticiario como mundo posible* (2004), o jornalismo elegeu o modelo nomeado de *explicativo* (ou *paradigmático*) como preferencial para apresentação das suas narrativas. É o modo de ver e legitimar o jornalismo que tem a ver com um interesse em marcar terreno no campo de narrativas que tratam do real. Nele até prefere-se falar em relato, já que narrativa – ou *estória* – como bem disseram Bird e Dardenne (1999) carrega o fantasma da ficção do qual os jornalistas quereriam fugir. Reflexo claro da herança positivista, este modelo de representar o real se apóia em referencialidades claras e descrições, em um esforço para mostrar objetivamente a verdade sobre o fato em questão. Esta narrativa quer explicar o mundo a seu público, sem deixar dúvidas, o que a incluiria entre as que ambicionam ser narrativa verdadeira se encaixando na definição de Ricoeur.

A outra opção, que a autora considera válida, mas que não é o predominante no jornalismo, é o modelo de narrar *compreensivo* ou *narrativo*. Este Farré localiza no relato de interesse humano, quando na particularidade de um caso pode estar o homem em sentido universal. Em vez da concretude de uma angulação que se quer completa, é a narrativa da história ou drama que fará o receptor conhecer aquela situação. No lugar da explicação, uma compreensão dos fatos. Como se disse, “os argumentos convencem de sua verdade, os relatos de sua semelhança com a vida.” (Farré, 2004, p. 134)<sup>46</sup>.

A autora chama a atenção para o modelo *compreensivo* que comunica, a seu modo, uma verdade. No entanto é o modelo *explicativo* que predomina como balizador

---

<sup>46</sup>Tradução nossa para: “(...) los argumentos convencen de su verdad, los relatos de su semejanza con la vida”

social para aferir a verdade das assertivas sobre o real. Os narradores investem na terceira relação mimética uma pretensão de verdade, como disse Ricoeur. Acreditam que, dessa maneira, se filiarão ao campo de narrativas não-ficcionais. Se dito assim pode parecer simples, sabemos que a dicotomia ficção e não-ficção é difícil de sustentar. A pretensão à verdade fidedigna é uma pista, mas ainda insuficiente para abordar separações entre as diferentes intrigas compostas.

### **3.2.1 Fingimentos que ligam real e imaginário**

A oposição entre realidade e ficção é parte do repertório de certezas que parece evidente por si mesmo, como lembra o alemão Wolfgang Iser (1983). Ele, no entanto, não opõe os dois, pois considera que o texto referencial não é de todo isento de ficção e, em contrapartida, não se pode dizer que o texto ficcional seja desprovido de realidade. Este autor busca identificar a ação do fictício na narrativa e também a assimilação da realidade feita pelo texto.

No lugar de oposições, ele propõe relações, mas juntando ao real e ao fictício um terceiro, o imaginário. Este que é uma potência criativa, está disperso e difuso na vida, mas o fictício o determina e conforma no momento de apreensão da realidade. Na concepção apresentada por Iser, fictício é operador, mediador e configurador. Ele é, segundo o autor, o gesto que irrealiza o real e realiza o imaginário. Irrealiza o primeiro porque o narrado não coincide com a realidade vivida. Parte-se dela, mas já não se pode dizer que seja ela no texto. Quanto ao segundo, ao configurar o imaginário, na mesma operação, este perde seu caráter difuso e ganha uma determinação aparecendo sob uma forma – eis sua realização. O fictício medeia realidade e imaginário.

O fictício é marcadamente intencional e sua operação se dá por meio dos atos de fingir. São eles os acionadores das inter-relações entre o próprio fictício mais o imaginário e o real. O autor alemão usa fingir no sentido de transgredir. O fingimento mais notório é em relação ao contexto e ao texto. Ao retirar um elemento de certo contexto e retomá-lo em outro, já não se pode dizer que temos o elemento original. É como se fosse, porém trata-se de um fingimento, um simulacro. Diz Iser que o texto ficcional traz em si muita realidade, que pode ser social ou da ordem sentimental e emocional. No entanto, ela já não é mais a realidade-origem, mas resultado dos atos de fingir que o texto opera, fazendo com que o que está escrito ganhe finalidades novas.

O que faz sempre a diferença entre as realidades, conforme o autor, é que a do texto é colocada em contato com o imaginário. O ato de fingir usa o imaginário, determinando-o. O imaginário é uma espécie de capacidade humana acionada pelo fictício e tem correspondência direta com a fruição. Iser insinua que o que é comunicado em uma obra é o imaginário configurado. Conforme sua hipótese, a dimensão última do texto não é o sentido, mas o imaginário. Na recepção, ele aparece como a produção de uma figuração a partir do que a obra traz e das capacidades de significar e relacionar, próprias do leitor. A recepção é também fortemente experiência do imaginário, defende o autor. Ele separa interpretação e recepção, sendo que apenas o último termo está colado ao imaginário.

“A recepção não é primariamente um processo semântico, mas sim o processo da experimentação da configuração do imaginário projetado no texto. Pois na recepção se trata de produzir, na consciência do receptor, o objeto imaginário do texto, a partir de certas indicações estruturais e funcionais. Por este caminho se vem à experiência do texto.” (p. 381)

O imaginário está na origem da construção e na interação estabelecida com o receptor, mas ele só se mostra pela configuração dos atos de fingir. Na *maquinaria tripla* proposta pelo autor (composta por real, imaginário e fictício), os limites são transgredidos assim que ela começa a operar. Não há nada mais em estado puro e as coisas só podem ser apanhadas na dependência das relações.

Os atos de fingir sempre significam transgressões de limites, o mesmo que ultrapassagem das margens definidoras de significados. “Quando a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação correspondente. O ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites.” (1983, p. 386). Iser identifica três atos de fingir nas ficções ou três operações pelas quais as realidades repetidas no texto tornam-se fingidas. Por meio desses atos ocorre a captura do real, sua configuração e a transgressão dos seus limites com ação do imaginário. Os atos listados pelo autor são: **seleção**, **combinação** e **autodesnudamento**. A seleção configura a intencionalidade no texto; a combinação configura o relacionamento intratextual; e o autodesnudamento é a configuração do gesto de se por o mundo representado entre parêntesis.

Por **seleção** entende Iser o gesto de escolher no mundo o que vai entrar na narrativa, valorizando uns assuntos e lançando outros para o campo da não escolha. Está

explícita a *intencionalidade* nesta ação. Diz o autor que a seleção é uma transgressão de limites porque tira essas informações e textos-base da condição de campo de referência ou realidades e os converte em objetos de percepção.

A **combinação** já ocorre dentro do texto. Este ato de fingir promove entre as informações relações que elas não tinham no contexto original. É a organização das ações, a construção dos personagens, os lugares e afinidades combinados na disposição do texto. Aproveitando-se do potencial semântico da linguagem, a combinação cria *relacionamentos* entre coisas dentro do texto e faz alianças inesperadas. Este relacionamento é a própria configuração concreta de um imaginário, conforme o autor. Também vemos a transgressão de limites – e em consequência a ficção – pelas mudanças de valor que a coisa narrada adquire e pelo próprio caráter criativo da língua que institui as combinações, realizando deslocamentos. Como disse Iser, a língua representa, mas não é idêntica àquilo que trata de representar. Ela é simultaneamente análogo da representabilidade e “signo da intraduzibilidade verbal daquilo a que aponta” (p. 396).

Os atos de fingir tratados até agora, seleção e combinação, revelam que o mundo do texto não coincide com o do contexto. Poderíamos dizer sem muito esforço que os dois estão presentes no jornalismo, mesmo no do tipo mais convencional. Esses atos envolvem escolhas e exclusões. Ainda que a regra no jornalismo seja seguir procedimentos específicos para se chegar à notícia, privilegiando o que seria interessante e importante para a coletividade, inegavelmente a realidade que se apresenta aí é selecionada e combinada. Ao fazê-lo, o narrador configura a intencionalidade e cria relações novas para os elementos que aparecem no texto. Tanto os critérios de seleção do que compõe o cardápio do periódico e mais especificamente do que vai ser abordado sobre cada assunto escolhido, como a combinação de fotos, títulos, espaços em branco, tamanho do texto entre outros, fazem da realidade do texto jornalístico uma versão apenas do que se viu no mundo. Operariam na construção da notícia esses dois atos de fingir.

O terceiro ato de fingir, o **autodesnudamento** da ficcionalidade, desafia a aplicação da teoria de Iser ao jornalismo. Neste ato, o texto indica o que pretende ser, explicitando o caráter fingido do mundo contido nele: “(...) o mundo representado não é o mundo dado, mas deve ser apenas entendido como se o fosse”. (p. 400). Há um análogo entre mundo do texto e o fora do texto, mas eles são diferentes, uma vez que o primeiro organiza-se pela ação da seleção e da combinação de elementos.

As narrativas ficcionais se caracterizariam pela assunção da própria ficcionalidade. Elas assumem-se como encenação da realidade e, pelo reconhecimento do fingir, aquele mundo se transforma em um *como se*. Iser explica que o *como se* não coincide com o imaginário porque, ao contrário deste, apresenta-se sob uma forma. Não há coincidência também com o real porque o *como se* é irreal (1983, p. 379). Porém, os elementos do texto não são desprovidos de concreção, obtida por meio da remissão ao mundo-base e assumida pelo receptor da obra. Cria-se uma impressão afetiva no fruidor, fazendo-o adentrar no mundo do *como se*. O autodesnudamento está presente também no contrato que se dá entre emissor e receptor, explicitando o fingimento na construção e a adesão a ele na interpretação. O mundo do texto, diz Iser, é posto entre parêntesis, ou seja, é apresentado ao leitor com ressalva numa indicação de que ele não é o mundo *original*. “O pôr entre parêntesis explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado estão suspensos.” (p. 400).

O autodesnudamento é posição do construtor do texto que pode ser comunicada de muitas maneiras. Iser afirmou que nem sempre ele é explícito. Alguns textos podem tê-lo subentendido na relação com o receptor, por meio do que o autor nomeou de desmistificação (remetendo à desmistificação feita pelo discurso filosófico na tentativa de que a ficção seja entendida como tal). Mesmo indiretamente ficaria denunciada a ficção como ficção, seja pelo suporte que veicula o texto, pelo discurso externo sobre ele, pelo modo de dizer que pode ser familiar ao fruidor etc. Outras narrativas, apesar de serem ficções, precisariam dissimular essa condição, não assumindo o desnudamento. São, conforme Iser, as que desejam explicar ou fundamentar posições: “A ficção preocupada com a explicação, na dissimulação do seu estatuto próprio, se oferece como aparência de realidade, de que ela, neste caso, necessita, pois só assim pode funcionar como a condição transcendental de constituição da realidade.” (1983, p. 398).

O jornalismo, a nosso ver, não estaria entre os textos que se desnudam como ficcionais por ser marcado pelo conjunto de práticas e discursos dos quais viemos tratando neste trabalho. Ele está justamente preocupado em explicar e fundamentar posições. Bruno Leal (2009), ao especular sobre a existência de uma voz discursiva geral em cada veículo jornalístico, apontou o esforço do jornalismo para fazer seu leitor acreditar em uma ilusão referencial. Em um gesto oposto ao autodesnudamento da ficcionalidade, o jornalismo age para que o receptor não veja suas práticas e convenções como artifícios ou estratégias:

(...) a notícia se apresenta como uma estratégia persuasiva que busca convencer o leitor da credibilidade, da naturalidade, por assim dizer, daquilo que lhe é contado. Cada notícia apresenta-se, dessa maneira, como um jogo, em que as informações ali dispostas e a forma como se apresentam buscam acentuar o caráter referencial dos signos, e, na direção contrária, apagar a arbitrariedade tanto dessa relação quanto do próprio relato. Nesse sentido, a notícia acentua a ilusão de realidade, e leva o leitor, por exemplo, a acreditar que lê um fato e não uma construção narrativa, a partir de um acontecimento social, elaborada por meio de técnicas, rotinas e procedimentos que têm uma lógica peculiar. (p. 118)

O desnudamento da ficcionalidade não poderia, portanto, ser associado ao jornalismo, este que por meio da relação criada com o fruidor – na qual está incluída a familiaridade com o veículo jornalístico – busca convencê-lo de que seu objeto é a realidade, sem artifícios. Wolfgang Iser (1983) mesmo afirmou que os textos que não se desnudam são os que se oferecem como aparência de realidade, o que não podemos negar para o jornalismo por mais livre que seja a composição.

Os atos de fingir descritos por Iser mostram-se apenas parcialmente no texto jornalístico. Há transgressões, fingimentos (como se pode afirmar pelas operações de seleção e combinação), mas a narrativa jornalística não assume-os, marca outro lugar para si na relação com o leitor, diferente, nesse ponto, do acordo que se dá na ficção com o receptor. O caminho aberto pelas noções de Iser indica, no entanto, que real e fingimentos não estão em lados opostos. Há, como ele afirmou, muita realidade no texto tido como ficcional e, do mesmo modo, o fictício ronda textos referenciados, como o jornalismo, ainda que de maneira diversa.

O romeno Thomas Pavel (1986) levantou a dificuldade de estabelecer, a partir de um único enquadramento, o que seria ficcional ou não-ficcional. Em *Fictional Worlds*, o autor ensaiou possibilidades para se medir a presença da ficção em um texto. Antes, deixamos claro que também ele não é favorável à separação dura ficção e não-ficção, assunto que Pavel aborda dentro da concepção de mundos possíveis. De acordo com este autor, o termo ficção alcançaria três lugares distintos, o que tem a ver com os contornos do que se nomeia ficção e com seus usos.

Há o aspecto **metafísico**: quanto se mede a existência ontológica das situações e coisas para dizer se o material analisado é ficcional, quer dizer, se os seres retratados são *de ficção* ou *de verdade*. O segundo âmbito é o **demarcacional**, que pode ser chamado também de estilístico e estrutural. Ele remete à cultura e a gêneros consagrados que indicam o que é a ficção. Dentro desses gêneros há subentendida uma

demarcação entre ficcional e não-ficcional e as linhas de separação se conformariam a partir de práticas usuais reconhecidas. Há ainda o terceiro aspecto que nos orienta sobre o alcance da ficção, é o **institucional**, este mais relacionado à posição que o meio difusor da narrativa busca legitimar. Nele caberiam questionamentos, como construção ou não de sentido e representação para as narrativas que estão em um lugar institucionalmente não-ficcional.

Segundo Pavel, os três âmbitos não estão dispostos como campos puros para catalogação de todos os textos, mas sim relacionados. E, lembra o autor, estão sujeitos às variações da cultura. Às vezes lemos um texto como ficção por razão simplesmente de forma, até o tempo e as mudanças de padrão mostrarem outra possibilidade de leitura. Tentando relacionar os âmbitos descritos pelo autor ao jornalismo, as reportagens de um telejornal tradicional, por exemplo, tentam não deixar dúvidas sobre a existência fora do texto dos personagens e condições ali retratados, afastando-se, deste modo, da ficção no aspecto metafísico. No âmbito demarcacional, os protocolos seguidos também visam a um reconhecimento como narrativa bem delimitada dentro do terreno da não-ficção. No institucional, o reconhecimento que as publicações buscam é, em geral, na direção de validar sua proposta de ser jornalismo com o predicado normalmente associado a boa parte dele: cumpridor de compromisso social com laço com a verdade dos fatos.

As definições de Pavel, na verdade, mostram o quanto é impreciso e enganoso buscar o limite entre ficção e não-ficção, pois uma mesma narrativa pode ser tomada pelo observador como ficcional e como não-ficcional, dependendo do aspecto a partir do qual se olhe. Um texto que do âmbito metafísico não seja considerado ficcional, por apresentar seres *reais*, pode ser lido como ficção quando analisado sobre o prisma institucional, a exemplo de um romance.

Tanto mais difícil para este autor seria definir o status de um texto pela verdade. Na definição de ficção de Pavel há várias *Magnas Opera*, ou seja, não há uma obra máxima que deveria dizer “como se descreve este mundo”, mas várias. Só se pode referir à ficção remetendo à variedade de possibilidades de falar do mundo, às incontáveis construções de texto possíveis. Não só à ficção, mas às muitas maneiras de escrever a vida, como as ciências e, deduzimos, o jornalismo:

“(…) a natureza do conhecimento é tal que cada particular ciência tenta preencher seu próprio Primeiro Livro, ou seu *Magnus Opus* com sentenças verdadeiras sobre o mundo real e suas alternativas genuínas; estes livros e obras nunca vão formar um *Magnus Opus* único e compacto, mas, em vez disso, coexistirão como várias descrições do mesmo universo.” (Pavel, 1986, p. 52)<sup>47</sup>

As escritas sobre o mundo não representam uma visão completa dele, mas podem ser genuínas e potencialmente válidas, defende Thomas G Pavel. Ver os mundos como coerentes e unificados também não está de acordo com ele. Eles são múltiplos, vazados e, por vezes, fragmentados. Na visão do autor, a fronteira entre mundo real e os mundos ficcionais são imprecisas, históricas e cambiáveis de cultura para cultura. Elas ainda são permeáveis, o que faz com que as margens sejam rompidas nos dois sentidos.

As narrativas ficcionais e as não-ficcionais empregam, segundo Pavel, os mesmos mecanismos referenciais e modais no uso da linguagem, impossibilitando separações a partir da estrutura do texto: “(…) a demarcação entre a ficção e a não-ficção é um elemento variável e à instituição ficção não pode ser atribuído um conjunto de propriedades constantes, uma essência.” (p. 136)<sup>48</sup>. Entre as possibilidades de demarcação, o autor elege como mais importantes as convenções e os usos culturais da ficção, os gêneros que separam os tipos de texto. Como convenções, elas são passíveis de mudança e dependem do que Pavel chamou de paisagens ontológicas, as que indicam a visão de mundo de uma cultura. Cada época tem seus esquemas de organização da paisagem e uns se sobrepõem como oficiais. Há uma representação “eleita” que vale como reguladora das outras versões de mundo. Tomando-se essa visão predominante, a ficção seria a paisagem periférica e o jornalismo tradicional e a história estariam mais de acordo com a paisagem eleita.

Como as convenções não são universais, nem fixas temporal e culturalmente, ganha força o jogo de convencimento e articulações entre construtor do texto e fruidor. No que Pavel considera o *jogo de fazer crer*, o enunciado precisa “ser tomado como” pelos participantes. Esta apreciação é definidora do status que os personagens e as

---

<sup>47</sup> Tradução nossa para: “(…) the nature of knowledge is such that since each particular science strives to fill its own First Book, or its own *Magnus Opus* with true sentences about the real world and its genuine alternatives, these books and opera will never form a single, compact *Magnus Opus* but will instead coexist as various descriptions of the same universe.”

<sup>48</sup> Tradução nossa para: “(…) the demarcation between fiction and nonfiction is a variable element and that as an institution fiction cannot be attributed a set of constant properties, an essence.”



situações terão para o receptor. Respaldo pela ideia de mundos possíveis, ele propõe uma leitura da representação e criação de sentido em um mundo sugerido que precisa ser habitado para efetivamente existir.

### 3.3 Construtor de mundos, habitante de mundos

Thomas G. Pavel volta sua atenção para a comunicação em *Fictional Worlds* (1986). O autor é adepto de uma abordagem interna da ficção. É, conforme ele, o oposto da externa, a que objetiva medir a ficção contra o mundo não-ficcional. Na compreensão escolhida por esse autor, mirar o *interno* é focar a interação e seus desdobramentos, como a crença na história e os valores compartilhados no encontro com o espectador. Sob este aspecto, o autor afirma que as narrativas de ficção e de não-ficção podem ser observadas a partir do mesmo ângulo. Ele assim se posiciona para valorizar a presença do receptor no jogo e para transferir qualquer litígio sobre construção textual para o campo dos mundos possíveis. Ali é que seriam instituídos acordos de legitimação.

Em consonância com Pavel existe o universo com o mundo referencial e vários mundos possíveis criados. Por meio de uma relação, nós acessamos os mundos possíveis, significando-os:

“Mundos possíveis podem ser entendidos como coleções abstratas de estados de coisas, distintos das afirmativas que descrevem aqueles estados, distintos, portanto, da completa lista de sentenças mantidas no *livro sobre o mundo*.” (Pavel, 1986, p. 50)<sup>49</sup>

Apesar de identificar os mundos possíveis como conjuntos de estados de coisas, Thomas G. Pavel afirma que eles não são o mesmo que uma lista máxima e completa sobre o mundo. As afirmativas que descrevem aqueles estados de coisas não são capazes de dizer delas de maneira definitiva. De novo, a ideia de que há mais de uma *Obra Magna*. Em conformidade com Pavel, o ser humano habita simultaneamente um número variado de mundos se movendo entre eles. Nosso próprio mundo social é atravessado pelo que trazemos de influência de mundos construídos nos quais nos

---

<sup>49</sup>Tradução nossa para: “Possible worlds can be understood as abstract collections of states of affairs, distinct from the statements describing those states, distinct thereby from the complete list of sentences kept in the *book about the world*.”

envolvemos ao ler uma história, ao ver um filme, ao embarcar no relato de alguém – todas formas de habitar mundos possíveis. O inverso também se dá, nova maneira do autor concluir que ficção e mundo real não estão em oposição radical.

Pavel reflete sobre os mundos possíveis em sentido amplo, na vida. Já Umberto Eco (2002) se ocupou especificamente de uma teoria dos mundos possíveis narrativos. Ele usou os sinônimos “universos narrativos” e “histórias alternativas” para explicar o significado do termo. Mundos possíveis, para este autor, seriam os mundos propostos pelo texto, mas não se poderia dizer que são mundos **de** linguagem e sim mundos feitos **com** linguagem. A existência de seres no texto é uma projeção do fazer crer da linguagem, mas os personagens de modo algum são só linguagem. Eles são existências marcantes que comunicam com o leitor efetivamente. Eco dispensa a ideia de um mundo possível como um espaço vazio sem propriedades – conforme entendimento dos lógicos modais para os quais o mundo possível seria usado apenas como metáfora. Para ele, é um mundo *mobiliado* que representa atualizações semânticas concretas.

A construção do mundo possível é a própria atividade comunicativa do texto. A história contada é só um estado de coisas, assim como as apostas e expectativas do leitor podem estar de acordo ou não com o curso na narração. O mundo é possível no engajamento do leitor com a obra. Apostamos que remeter aos mundos possíveis é uma forma de jogar a questão da verdade para o que seria a base contratual entre produtor do texto e seu público. A noção de verdade é amplificada também com a adição do elemento experiência do texto, vivenciada pelo receptor. Essa experiência é sempre verdadeira, seja num texto de ficção ou de não-ficção.

Essa posição é reforçada por Pavel (1986). Segundo ele, a credibilidade de um discurso e a verossimilhança não estão na referência ao mundo *real*, mas são definidos pela regra do jogo. Essas regras imediatamente conduzem-nos de novo às dimensões metafísica, demarcacional e institucional. Na observância de cada um desses âmbitos, emissor e receptor se vêem envolvidos em relações de convencimento, crença, confiança ou desconfiança. Pavel não admite verossimilhança fora do âmbito dessas relações que se efetivam na formatação dos mundos possíveis.

Dialogando com Pavel, Pozuelo Yvancos (1994) afirma que no texto referencial e no de ficção, o contato do leitor com a obra faz emergir um sentido de verdade, ainda que seja em termos diferentes quando o assunto lido tem parâmetro no mundo ético. Afirma ele sobre o leitor de ficção que este materializa e neutraliza a duplicidade de origem entre dois tempos diferentes, o da produção e o da fruição, e “vive atualmente,

no ato de ler, uma unidade que em rigor é falsa, mas que necessita sentir-se como verdadeira”. (Yvancos, 1994, p. 8)<sup>50</sup>. Quer dizer, é nesta unidade, resultante do encontro entre fruidor e autor que Yvancos vê surgir o que se poderia chamar de verdade da obra, justamente por meio da forjadura de um tempo outro que dá a coerência da narrativa.

Umberto Eco (2002) afirmou mesmo que a atualização de sentido que se faz ao ler é constituidora do mundo possível. Pois este é um “curso de eventos possível que depende de alguém que nele acredita, com ele sonha, o deseja, o prevê”. (p.109). Na formatação do mundo possível se encontram o mundo sugerido pelo texto e um (ou uns) que o receptor esboça ao fazer apostas sobre a sequência dos acontecimentos. O sentido seria resultante da atividade comunicativa, posição reforçada por Marcela Farré em *El noticiero como mundo posible* (2004):

“[o mundo possível] não deve ser visto como a manifestação linear do texto – tudo o que está escrito – senão como o conteúdo total, seja explícito, implícito, pressuposto ou interpretado que o leitor modelo vai atualizando a partir de sua enciclopédia, no momento da decodificação.” (p. 107)<sup>51</sup>

Farré estende o mundo possível para além do que está escrito. A partir do texto se gerariam mundos em cada ato de interpretação. A autora aponta também o jornalismo como construtor de mundos possíveis, o que nos parece uma boa aposta. Em sua análise do *noticiero*, os noticiários televisivos argentinos, ela trata cada um deles como um mundo possível ou no dizer dela, “uma representação da realidade que não coincide com ela em todas as suas dimensões”. (p. 86)<sup>52</sup>. O exame que o receptor faz antes de se engajar no mundo independeria de ele ser um mundo possível próximo da realidade ou não: “Os procedimentos pelos quais um destinatário projeta mundos possíveis em relação ao seu mundo real e lhes dá um valor de verdade ou falsidade, são os mesmos

---

<sup>50</sup> Tradução nossa para: “(...) vive actualmente, en el acto de leer, una unidad que en rigor es falsa, pero necesita sentirse como verdadera.”

<sup>51</sup> Tradução nossa para: “(...) no debe ser visto como la manifestación lineal del texto – todo lo que está escrito – sino como el contenido total, sea explícito, implícito, presupuesto o interpretado que el lector modelo va actualizando desde su enciclopedia, en el momento de la decodificación.”

<sup>52</sup> Tradução nossa para “(...) una representación de la realidad que no coincide con ella en todas sus dimensiones”

para os textos de ficção e para os textos informativos.” (Farré, 2004, p. 131)<sup>53</sup>. A visão da autora destoa de certa maneira do tratamento dado ao real pelo jornalismo tradicional, este pretensioso na medida em que o interesse do jornal é dizer ao público como objetivamente se deram as ocorrências do mundo real, ou seja, explicar. Não deixa de apresentar, no entanto, um mundo somente possível e dependente do engajamento do leitor. Daí extraímos um ponto em comum nos procedimentos usados pelo jornalismo e pela ficção: os dois pintam um mundo, prevendo a participação de um outro hipotético. Mundo que se baseia no real compartilhado e que só alcança plenitude quando lançado ao circuito amplo da comunicação.

Até aqui estamos de acordo com Marcela Farré e arriscamos ampliar suas ideias para o jornalismo em geral. Cada narrativa configuraria um mundo possível com sua apreciação da vida, sempre no campo da possibilidade e sempre em sintonia com o receptor que precisa completar aquele mundo com sua experiência e leitura própria. No mundo do texto existem mundos possíveis. Nomear o jornalismo como construtor de mundos possíveis é uma maneira de aproximá-lo do *como se*. E também compreender que os receptores das notícias as tomam como se assim fosse porque o que está proposto ali está relacionado ao que eles entendem como o mundo. Não porque o discurso jornalístico e o histórico são oficiais e só dizem a verdade, a ponto de não podermos desconfiar deles. A perspectiva de mundo possível pode, inclusive, fornecer uma visada mais panorâmica sobre o jornalismo, considerando sua inserção em uma rede social, onde se conformam entendimentos e se compartilham convenções e hábitos.

No entanto, fazemos ressalvas à aplicação de Farré quando ela infere sobre o ficcional e o fictício, no intuito de distingui-los, e quando a autora busca fechar uma configuração mais estreita para o jornalismo dentro na linha dos mundos possíveis. Pois tentando fazer uma ponte entre ficção e realidade com a introdução da ideia de simulação<sup>54</sup>, Marcela Farré (2004) propõe operacionalmente a separação entre o *ficcional* – para ela o procedimento – e o *fictício* lido pela autora como o não-existente. Este último ela reserva para os textos assumidamente inventados, não referenciais. Já o procedimento ficcional, que se aplica ao jornalismo também, valeria mesmo para as

---

<sup>53</sup>Tradução nossa para: “Los procedimientos por los cuales un destinatario proyecta mundos posibles en relación con su mundo real y les asigna un valor de verdad o falsedad, son los mismos para los textos de ficción que para los textos informativos.”

<sup>54</sup>Sobre o conceito de simulação, do qual não vamos tratar aqui por fugir do nosso foco, ver o capítulo 5 de Farré (2004), especialmente das páginas 192 a 205

práticas narrativas que se baseiam no que seria real. É o procedimento de fazer emergir o texto a partir de dados, de onde se poderia usar a expressão ficcionalização da narrativa.

“‘Ficcional’ alude aos procedimentos da ficção (especialmente os de focalização e ancoragem no eu-fictício) e se distingue de ‘fictício’ – que denomina o não existente – e de ‘factual’ – o que é ou que teve lugar. Se vê pois, que é definitivo considerar os procedimentos de construção de um duplo eu-origem, o qual é característico das ficções.” (p. 193)<sup>55</sup>

Ela faz a distinção buscando reforçar o ficcional como procedimento que agiria a partir de dois tipos de eu-origem: o eu real e o eu origem-fictício. Ao marcar o procedimento, ela acaba opondo o fictício e o factual. Apesar de compreendermos sua proposta ao se referir ao fictício como o não existente, preferimos não levar em consideração essa definição, uma vez que neste mesmo capítulo avizinhamos as definições de Iser à narrativa que temos em foco.

Para o autor alemão, o fictício é outra coisa que está longe do não-existente de Farré. Ele é o que há de mais intencional na representação e constitui-se na condição para que realidades sejam reformuladas e transgredidas no texto. O fictício existe como operador e tem sempre a realidade como ponto de partida. Ela será modificada no texto pela presença do imaginário. Quem liga realidade e imaginário é justamente o fictício:

“O fictício então se qualifica como uma específica forma de passagem, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade. Enquanto forma de passagem, o fictício seria um fato, porquanto por ele se realizam contínuos processos de troca, ainda que em si mesmo seja um nada, pois existe apenas por estes processos de comutação.” (Iser, 1983, p. 411)

Apesar de existir apenas como elo entre o real e o imaginário, como afirma Iser, o fictício é o que opera os elementos do texto. Ele age por meio dos atos de fingir e o mundo representado no texto ficcional sempre será produto desses atos. Sem o fictício

---

<sup>55</sup>Tradução nossa para: “‘Ficcional’ alude a los *procedimientos* de la ficción (especialmente los de focalización y anclaje en el yo-ficticio) y se distingue de ‘fictício’ – que denomina lo no existente – y de ‘factual’ – lo que es o há tenido lugar. Se ve pues, que es definitivo considerar los procedimientos de construcción de un doble yo-origen, lo cual es característico de las ficciones.”

não há representação e, logo, ele é vivo e atuante e, nessa interpretação, não pode ser descrito como o não-existente. Mais apropriado, no rastro de Iser, seria associar o não existente ao imaginário. Mas este que originalmente é informe, disperso e fluido, por meio da ação do fictício ganha formas de maneira que no resultado final do texto ficcional é ele que aparece, como vimos. Tanto o é que o autor definiu o texto como a configuração fictícia de um imaginário, mesmo que não se possa dizer que este coincida com o texto.

É importante considerar que o termo empregado em inglês por Iser é *fictive* e não seus parentes *fictional* ou *fictitious*, o que pode dar uma especificidade ainda maior ao uso que ele faz. O dicionário Webster's (1979) explica que *fictional* é ficcional, palavra empregada para se referir a um conto ficcional, conforme exemplo do dicionário. *Fictitious* equivaleria a fictício – segundo o Webster's, não verdadeiro, como em “seu namorado fictício”. Aqui temos os dois termos a partir dos quais Marcela Farré faz sua leitura. Já para a palavra *fictive* há três significados: “de ficção”, “imaginário” e “apto a produzir ficção”. O terceiro já vem como uma aptidão à ação, mais alinhado, acreditamos, ao significado que Iser perseguiu para o seu *fictive*. Apesar de *fictitious* e *fictive* aparecerem em português como traduções para fictício, quando considerado esse último sentido de *fictive*, os dois afastam-se muito. Pois o não verdadeiro ou o não existente de Farré não é o mesmo que aquilo que está apto a produzir a ficção.

Encontramos outro ponto de discordância com nossa compreensão, quando Marcela Farré (2004) tenta encontrar termos específicos para a narrativa jornalística. Ao se referir ao jornalismo, ela diz que não se trata nem de ficção, nem de não-ficção, mas de *mundos possíveis não-ficcionais*. A expressão é aparentemente paradoxal. Ela assim explica: o jornalismo constrói mundos possíveis, mas não são mundos de ficção. Conforme sua lógica, nem sempre os mundos possíveis são mundos ficcionais. São antes “representações culturais de entes que podem ter existência ou não”. (p. 90).

Segundo a autora, nos mundos ficcionais, os entes seriam sempre de ficção, mesmo adquirindo um estatuto ontológico no jogo de fazer crer, quando o receptor adentra a obra e a vive como se fosse real. Já o jornalismo construiria mundos possíveis que não são mundos ficcionais em sentido estrito. Assim como um romance propõe alternativas de probabilidade em função do conhecido, o texto jornalístico também o faz, diz Farré. Mas o que estariam sendo criados seriam mundos possíveis baseados no real, uma possibilidade que se alimenta da vida e que tem força para gerar expectativas, modelos, engajamento, previsões, rejeição ou aceitação.

Ela se ampara na ideia de Umberto Eco sobre mundos possíveis mobiliados e propositores de uma comunicação. Esta interpretação de Farré é uma resposta a outras leituras para mundo possível, como a de Jerome Bruner<sup>56</sup> defensor de ideia de mundos possíveis como alimentadores do que seria o mundo real: a verdade derivaria da linguagem, não do mundo e, sendo assim, o real não existiria. Farré nega, reafirmando a existência do real. Ela questiona se não há diferença em apresentar uma pessoa em um mundo possível como delinquente ou honesta.

A argumentação dela tem coerência. Só não ficamos confortáveis em usar a terminologia *mundo possível não-ficcional*. Já de antemão, tal expressão traz uma separação categórica dos mundos possíveis e, apesar de não ser intenção explícita da autora, o termo, parece-nos, reforça a ideia do jornalismo como porta voz da realidade e da verdade. Ora, uma vez que são mundos construídos e são apenas possíveis, todos têm a presença da ficcionalidade. A forma de comunicar é pela tessitura de uma intriga e sabemos que esta é configuradora e que toda configuração cria um novo, conforme afirmou Ricoeur. Narrar passa a ser organizar totalidades, recriando o tempo da ação, agenciando fatos e encerrando-os em uma configuração que será exposta a um terceiro elemento que fará nova figuração. Não haveria, então, mundo possível sem a presença do ficcional.

O que pode pré-direcionar entendimentos sobre o jornalismo são os modelos de narrar institucionalmente reconhecidos como jornalísticos. Voltamos ao que Thomas Pavel (1986) afirmou sobre os âmbitos que a ficção alcança. Um deles se configura exatamente na necessidade de demarcar o ficcional e o não-ficcional nas narrativas. É o que justifica o discurso das publicações no sentido de fidelidade à realidade, ou a adesão a formatos já consagrados e identificáveis como referentes a ocorrências com correspondência no mundo. No entanto, não se pode dizer que eles são garantidores de um mundo possível não-ficcional, o que seria simplificar a compreensão pelo argumento fácil de que os formatos dizem o suficiente sobre o conteúdo e sobre a comunicação.

Compreendemos que as afirmações de Marcela Farré (2004) são mais instrumentais para operar seus conceitos e nomear os mundos possíveis, aí incluindo o jornalismo. Porém esta parte não pode servir à nossa argumentação. A pressuposição de

---

<sup>56</sup>Para detalhes ver Farré (2004): páginas 122 a 124; ou BRUNER, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona, Gedisa, 1996.

um possível factual e um possível não-factual pode se confundir com uma representação mais adequada do ponto de vista da realidade, e, a nosso ver, esse não é o medidor da credibilidade em um mundo possível. Nenhuma construção sugerida tem, de antemão, a verdade até ser habitada por seu receptor. É mais uma vez a Wolfgang Iser que recorreremos. Para ele, da mesma forma que os mundos criados têm a presença do fictício, não há texto autônomo em relação ao real – ao menos não absolutamente, porque o texto é resultado do encontro do real com o fictício e o imaginário.

Também Umberto Eco (2002) reafirmou a presença do real em suas considerações sobre mundo possível. “Nenhum mundo narrativo poderia ser totalmente autônomo do mundo real, porque não poderia delinear um estado de coisas *maximal e consistente*, estipulando-lhe *ex-nihilo* todo o mobiliamento de indivíduos e propriedades.” (p 111) Só a existência de referenciais marcados não serviria para separar os mundos. Sendo assim, tanto o ficcional quanto o real estariam presentes nos mundos possíveis da literatura e do jornalismo.

Propomos tratar o assunto pelo viés da relação entre mundos, esta que é bem explorada pela própria Farré e também por Pavel e Umberto Eco. Voltamos à figura do receptor, pois ele faz a leitura da relação entre os mundos e vai decidir se, a partir de um, se pode ou não acessar o outro. Se, do meu mundo-referência, eu concebo a estrutura de um mundo proposto, há acesso entre mundos. Caso contrário, não. Estamos tratando de coerência para compreender um mundo a partir do outro e não de correspondência exata. Algumas propriedades terão que coincidir nos dois mundos para que eles se acessem.

É pela acessibilidade entre mundos que Pavel aborda a verdade para a narrativa. Segundo ele, do nosso mundo real podemos acessar mundos criados pela imaginação e nestes identificamos verdades tendo como parâmetro o que conhecemos no primeiro mundo. A credibilidade do mundo representado é construída a partir desse cruzamento de informações. Reforçamos que não significa que é a literalidade do texto que consegue adesão do leitor. Fala-se apenas em argumentos que coincidam com o raciocínio deste.

Antes de tudo, construir um mundo é atribuir propriedades. Na construção de mundos possíveis, os personagens, situações e objetos são identificados por propriedades que Pavel, e também Umberto Eco (2002), subdividiram em *essenciais* (ou *necessárias*) e *acidentais*. Ao propor um mundo possível, são definidas propriedades que são mais ou menos unânimes e reconhecíveis, quando comparadas com o mundo-



referência. Por exemplo, se o texto traz as palavras Paris e bicicleta, o leitor imagina Paris como a capital da França e, da mesma maneira, tem noção do que seja um meio de transporte de tração humana com duas rodas. Essas propriedades que permitem identificar sem ambiguidades a que o texto está se referindo são as *necessárias* ou *essenciais*. Podem ser entendidas também como as que definem essencialmente o sujeito ou a coisa. Paris é Paris e uma bicicleta é uma bicicleta.

Diferentes são as propriedades *acidentais* que, como o nome indica, são específicas e não generalizadas. A existência de bicicletas voadoras na Paris de uma narrativa, a princípio, vale somente para aquele mundo do texto. Como o jornalismo é tratado neste trabalho como um exemplo de mundo possível, dizemos que também aí é verificada a acessibilidade entre o mundo sugerido e o mundo real. Quem faz essa verificação é o receptor. Assim como o mundo proposto pelo texto possui suas propriedades *essenciais*, o mundo-referência tem definições praticamente unânimes sobre o ser das coisas. Desse embate de propriedades se poderia medir o acesso entre os mundos.

Marcela Farré (2004) cita exemplo de pesquisa feita na Argentina com programa de televisão que abordou os imigrantes naquele país. As propriedades *essenciais* atribuídas a essas pessoas pela TV foram: imigrantes, ilegais e delinquentes. Um receptor da notícia que não concorde com um dos atributos terá dificuldade de comunicar-se com o mundo sugerido pela narrativa e, logo, de acreditar nele. Justamente porque o receptor pode não reconhecer como *essencial*, por exemplo, o fato de todos os imigrantes serem delinquentes. Para ele, esta pode ser uma propriedade *acidental* dos imigrantes focalizados pela TV. Sem trânsito fácil ao mundo proposto pelo programa, fica difícil confiar na verdade contada. Claro que, se a audiência tiver apenas aquela informação a respeito dos imigrantes e nada prévio, a relação já muda. O programa jornalístico estará dizendo o que é essencial e é possível que aquela propriedade passe a ser *essencial* no mundo real do leitor também.

De qualquer maneira, o jornalismo propõe mundos possíveis que precisam estar em sintonia com a enciclopédia do leitor para que este também veja os fatos narrados como possibilidade de um mundo. Ao contrário da ficção, que pode brincar mais na atribuição de propriedades aos personagens e coisas, o jornalismo em geral deve ter cuidados ao defini-las para não se chocar com o ideário geral sobre determinado assunto, nem cometer injustiças. Quando uma publicação usa adjetivos para se referir a políticos ou jogadores de futebol, por exemplo, está conferindo propriedades que seriam

essenciais àquelas personalidades, muitas vezes sem possibilidade de comprovação pelo leitor.

Estamos tratando de confrontação de mundos, mas Umberto Eco (2002) afirma que é preciso entender o mundo-referência, de onde se parte para comparar, como um construto cultural (para fins metodológicos). O que se tem como mundo “real” é também um recorte, diante da impossibilidade de conhecê-lo por inteiro, e é ainda uma projeção de mundo. Associá-lo a um construto cultural pode evitar duas posições investigativas perigosas, segundo Eco: agir como se estivéssemos à sombra de um grande mundo real ou tomá-lo como parâmetro para ver a credibilidade dos outros mundos. E, se Eco e Farré admitem a comparação de mundos, é sempre levando em consideração um fragmento da realidade a partir do perfil do texto.

Consideramos que é justamente o acesso entre mundos que se faz distinto no mundo possível construído no jornalismo e no texto ficcional. São ambos mundos possíveis criados em termos de linguagem, contudo, o jornalismo oferece uma passagem diferente entre mundos, com um nível de exigência e atenção grande para as propriedades essenciais. O cachorro na ficção e o no jornalismo são animais, mas enquanto o primeiro pode voar, no segundo caso uma suspeita simples já colocaria em risco a credibilidade do dito, justamente porque voar não é uma propriedade essencial dos cães no mundo-referência. Mesmo na ficção, a propriedade essencial do cachorro voador depende de um contexto que torne aquilo verossímil. Também aí o leitor consulta sua *enciclopédia* para acessar as informações que tem sobre este animal antes de se envolver com o enredo da história. No jornalismo, o confronto com a essencialidade do cachorro do mundo é mais rigoroso.

Concordamos com Umberto Eco quando ele diz da impossibilidade de conhecer o mundo real em sua totalidade, mas sabemos que há formas práticas usadas para apontar o que é o real ou que se toma por real, mesmo que essa definição mude com o tempo. As propriedades essenciais das coisas do mundo são compartilhadas nas sociedades. Daí ser necessária uma severa vigilância do jornalismo em relação a elas.

### **3.4 Verdade e jornalismo com humor**

O que escrevemos sobre a atribuição de propriedades nos mundos possíveis se aplicaria ao jornalismo convencional. No entanto, não podemos apostar em homogeneidade para a atividade, já que o que chamamos de jornalismo tradicional é

apenas uma de suas formas de expressão. Indagamos se, entre os diferentes narrares jornalísticos, não haveria uma variação desse grau de exigência quanto às verdades essenciais. No caso das narrativas humoradas da seção *esquina*, só o fato de o conjunto ser composto por casos pitorescos e histórias do tipo que não se conta muito em publicações jornalísticas, já tornaria difícil a comprovação de verdades essenciais. As propriedades atribuídas nem sempre são verificáveis.

O mundo dos textos em uma revista como a *piauí* é acessível do mundo real, mas não sempre e nem para todos. Também se comparadas as propriedades entre mundos possíveis construídos pode haver divergência. Em *O informante (até as 22h)* (In *piauí* número 31, abril 2009, p. 14), por exemplo, um segurança do Senado é mostrado essencialmente como um cara curioso e engraçado que envia mensagens de texto para o celular de jornalistas com informações *quentes*. Em um mundo possível construído por outra publicação, ele poderia ser apresentado essencialmente como um dedo duro ou condutor de um jogo de interesses, privilegiando jornalistas escolhidos. E se as propriedades essenciais de dois mundos construídos não batem, eles também tornam-se inacessíveis um para o outro.

Sendo o humor uma brincadeira com as palavras e a marcação de uma posição questionadora diante dos fatos, nem sempre a correspondência no mundo será tão fidedigna ou tão explícita e cabe ao leitor assim o entender. Já falamos sobre a dificuldade de se estabelecer verdades quando se trata de humor e ironia, sobretudo pela ambiguidade que eles trazem para o enunciado. Certamente isso reflete na atribuição de propriedades e pode nos dizer mais sobre a variação entre as narrativas. Uma vez que construir mundos possíveis é atribuir propriedades, nos parece que os mundos tecidos com presença do humor têm mais autonomia e liberdade nessa atribuição em comparação com os que almejam relatos verdadeiros.

Retomemos o sentido dessa verdade pretendida pela história e por parte do jornalismo: seria a transparência de um texto que mostraria ao receptor o que de fato aconteceu. E a maior autonomia que pode haver na criação do mundo possível da *esquina* talvez se explique pelo fato de ela não se encaixar entre as narrativas que buscariam essa verdade. Paul Ricoeur (1995) nos afirma que a oposição entre a narrativa ficcional e a não-ficcional se ligaria à pretensão à verdade pela qual é definida a terceira relação mimética. Todavia, nos questionamos sobre as publicações que aparentemente não têm pretensão à verdade no ângulo descrito e, ainda assim, são

jornalismo, vendem-se como jornalismo. Constituem-se, portanto, em exemplos fronteirios.

Sem títulos conclusivos ou ações recentes que signifiquem notícias quentes ou importantes segundo a pauta padrão, a *esquina* deixa questões em aberto e traz às vezes a dúvida sobre a existência de certas pessoas ali retratadas ou da ocorrência das situações daquela maneira descrita, conforme vimos no capítulo I. Há nos textos espaços para preenchimentos, lacunas que o narrador não faz questão de fechar. Não teria a seção, portanto, a mesma pretensão à verdade oficial da história e de boa parte do jornalismo. Sendo assim, a separação de Ricoeur entre narrativas que investem uma pretensão à verdade em direção à mimese III (não-ficcionais) e as que não o fazem (ficcionais) não se aplicaria integralmente ao jornalismo, considerando exemplos desviantes do padrão.

As contradições da vida e o inesperado ângulo que o humor mostra, a descoberta do torto entre nós e em nós podem ser, é claro, verdades, mas do tipo que se conta por atalhos, que se solta com um sorriso no rosto. Então elas ficam muito distintas da verdade do jornalismo padrão. A diferença é que em narrativas como as que focamos pode-se considerar a informação como “uma” verdade e não “A” verdade. Relatos como os da *esquina*, em resumo, relativizam o modo como o jornalismo pretende a verdade, pois, eles também almejam um tipo de verdade, mas à sua maneira.

Estamos diante de um objeto empírico que, apesar de ser jornalismo, se diferencia em muitos aspectos do tratamento usual de informações. Considerando as separações de Pavel, por exemplo, para tentar delimitar textos ficcionais e os não-ficcionais (os âmbitos institucional, metafísico e demarcacional): institucionalmente a revista *piauí* se propõe a ser jornalismo nas auto-definições e nas práticas que vinculam o meio que o suporta, uma revista, a uma publicação com marcas de jornalismo, entre elas, a presença de reportagens, de fontes, de anunciantes e a periodicidade marcada. No entanto, se pensarmos no aspecto metafísico, poderia-se dizer que na *esquina* temos pistas sobre a ontologia dos personagens, mas elas não são suficientes para afastar algumas dúvidas, conforme já tratamos no capítulo I. Quanto ao âmbito demarcacional, também não nos parece que haja o empenho para marcar a todo custo um lugar definido em um dos lados – ficção e não-ficção. Essas instâncias lá se contaminam, complicando qualquer tentativa de catalogar o texto da *esquina*.

Mesmo o autodesnudamento, o ato de fingir no qual a ficção se assume como ficção, apresenta uma interrogação para os textos da seção estudada. Vimos que ele não

se aplica ao jornalismo, este que legitima-se como propagador da realidade no acordo com seu receptor. No entanto, a leitura seria a mesma para os já citados textos jornalísticos que parecem não ter pretensão à verdade “oficial”? Mais uma vez a narrativa instável dotada de humor e ironia leva-nos a fazer uma pausa antes de generalizar a regra. Por um lado, a narrativa aqui focada se apresenta como jornalismo e não como ficção. Não haveria sentido, então, em desnudar sua ficcionalidade. Mas parecem haver elementos na narrativa de humor que se aproximam da ideia de desnudamento ou que trazem provocações a respeito dela, sobretudo se pensarmos no gesto de não buscar o status de verdade fidedigna.

Lélia Duarte (2006) afirma que, apesar de querer dizer do mundo, o construtor do enredo de humor e ironia sabe que é impossível alcançar uma descrição verdadeira ou completa da realidade. Ela aponta como um dos grandes objetivos do humor demonstrar que não se pode estabelecer um sentido claro e preciso, diante da ambiguidade da vida, ambiguidade que é transferida para o texto. Deixar expostas brechas e às vezes dúvidas quanto ao que está sendo tratado, como o faz a ironia humoresque, está mais para uma narrativa desnuda do que para o padrão jornalístico de tratamento de notícias. Ao apresentar-se apenas como uma versão, ela denuncia a precariedade da representação, a insuficiência da língua e até o ridículo da tentativa de conseguir abraçar a grande explicação das coisas. Seria a narrativa como construção que apenas parcialmente consegue se aproximar da vida.

Se o humor é uma piscadela para o leitor, como afirma Robert Escarpit (1972), ele tem necessidade de exibir-se. O receptor do humor, diz o autor, deve estar atento para captar o jogo do texto e, se é assim, é porque há sinais pedindo para serem notados. Tal qual dizem os teóricos sobre a ironia romântica, ela quer ser percebida no texto. Caso contrário, não houve encontro permeado por ela. Ademais, o humor precisa marcar esteticamente uma posição. Afirma Escarpit que esta posição está em sintonia com a definição inglesa de humor que o aproxima do *wit*. Ele enumera o que advém do peso do *wit* e que constitui uma estética do texto humorado: o distanciamento com relação ao que é tratado, as relações espirituosas de ideias, a conexão entre elementos a fim de se conseguir o efeito humorado e a marca de uma mão a fazer os casamentos e a dar os contornos.

Ainda indagando sobre uma suposta relação entre desnudamento e humor, lembremos que Celestino Vega (1965) apresenta o segundo como atitude consciente do homem que tenta achar respostas e assim sugere um posicionamento ao receptor, para

que este veja possibilidades e passe a duvidar do que parece correto e sacramentado. Onde buscar esse convencimento se não na forma? Se não no estremeamento da certeza? O humorista escolhe os assuntos com cuidado, mas a principal diferença com relação a um texto não humorado é a construção: que tipo de relação será feita, até que ponto haverá permissividade para inferir sobre o que se vê, quais adjetivos, substantivos e comparativos serão usados, o que descrever ou ressaltar da ação dos personagens, em suma, como compor a intriga para apresentar o texto. E nesta edificação, o construtor da narrativa deixa margens, abre o sentido.

Essa flexibilização de sentido e a escolha de não fechar arestas não podem ser lidas como um modo de pôr o mundo representado entre parêntesis? Como disse Iser, o mundo continua lá, só que está entre parêntesis a indicar que as configurações “nem são qualidades daquilo a que se referem, nem são idênticos ao imaginário” (Iser, 1983, p. 411). Os jogos do humorista, a consciência de que as versões são provisórias e de que o texto não pretende ser definitivo ou atingir uma verdade inquestionável complicam a leitura que podemos fazer do jornalismo porque contrariam a expectativa para os textos jornalísticos do tipo padrão.

Porém, não ficamos seguros em dizer que haja um autodesnudamento tal qual no texto assumidamente ficcional. Como focamos uma narrativa que chama o jornalismo para si e é veiculada por um formato consagrado como disseminador de notícias, já entram outros elementos complicadores. É difícil dizer que algum texto jornalístico assume-se como encenação da realidade, como ocorre, segundo Iser, com os que se autodesnudam. Sendo relatos de humor, mas também jornalísticos, haverá indicações de que as coisas narradas se deram daquela maneira e um compromisso pressuposto com a fonte geradora do texto. Nova confusão trazida pela narrativa particular da *esquina*. A discussão nos leva a crer que, se há algum desnudar, ele é distinto do observado na ficção. Será preciso investigar essa pista com a leitura de textos selecionados da seção, o que faremos no próximo capítulo.

Remetendo aos mundos possíveis e à verdade compartilhada neles, passemos a apreciar os relatos da *esquina*, que apresentam um desafio já na definição do tipo de narrativas jornalísticas que conformariam. Interessa-nos observar como esses relatos operam a relação com o mundo e com o leitor em outro registro de verdade – mais próximo do modo de narrar compreensivo citado por Farré – e como isso parece resultar em certas liberdades na forma de tecer a intriga e de dizer essencialmente das conjunturas e personagens do mundo criado.

## CAPÍTULO IV - *esquina*, HUMOR E NARRATIVA

### 4.1 Percurso e vizinhança

Neste último capítulo a proposta é refletir especialmente sobre as *esquinas* da revista *piauí*, com o intuito de compreendê-las à luz do que foi discutido sobre narrativa, jornalismo e humor. Antes de tudo, dizemos que as considerações compõem uma experiência de leitura com interpretações próprias e particulares. Partindo da leitura das 260 *esquinas* publicadas nos três primeiros anos da *piauí*, que constituem nosso recorte empírico, levantamos as principais recorrências<sup>57</sup>. Do total, 70% dos textos eram do tipo que nomeamos de humorados, como já vimos. Foi esse recorte que mereceu repetidas visitas e dali saíram os relatos escolhidos para nossa leitura analítica. São *esquinas* de perfis variados, pois ficou evidenciado não haver uma fórmula prévia de narrativa, apesar da identidade da seção como espaço para leituras curiosas de casos, em geral, pitorescos. Acreditamos que os exemplos selecionados são representativos das narrativas humoradas da seção.

Da leitura global dos textos combinada ao que escrevemos nas páginas anteriores desta dissertação, surgiram questões e abordagens. Separando os assuntos por subtítulos, tentamos expressar nuances do que nossa leitura apreendeu, levando em conta aspectos que se ligariam ao aparecer do humor, como a postura do narrador, a forma de articular elementos na construção das *esquinas*, a abordagem dos personagens e a liberdade maior em relação à boa parte das publicações. Olhamos para as *esquinas* em um esforço de compreender um pouco o próprio jornalismo, seu alcance e formas de apresentação.

A princípio, o que nos faz tomar as *esquinas* selecionadas como conjunto são as propriedades essenciais atribuídas aos elementos do mundo possível sugerido por cada narrativa. Quer dizer, como essencialmente são apresentados os tipos e situações descritas. Certo estar à vontade no momento de fazer as atribuições é, a nosso ver, um macro orientador da seção e, por isso, antes de passar às estratégias ou ao que seriam as escolhas que marcariam diferenciações, vamos passear por três exemplos distintos que, acreditamos, demonstram o que dizemos sobre as propriedades.

---

<sup>57</sup>Levantamento no anexo

No primeiro exemplo, o narrador leva-nos a saber do reboliço que movimentava a tarde no Cartola Club, em São Paulo. No salão do clube de dança, a tensão extrema revela a importância do momento: o porteiro do local lê o discurso coletivo que pode influir no futuro de um dos frequentadores mais antigos, o aposentado Antônio Assis ou Marcha Lenta. O clube está cheio, mas a fala e os olhares são todos direcionados à filha de Marcha Lenta. Ela foi chamada ao local para ouvir as condições em que poderia resgatar seu pai que havia sido sequestrado e estava sob a guarda do grupo de senhoras e senhores. O sequestro teve a anuência do sequestrado. Os que o tinham como refém eram amigos de Marcha Lenta tentando convencer a filha dele a liberá-lo para frequentar de novo o clube. A proibição que ela fazia cumprir vinha de um conselho médico, mas o pai e os outros não se conformaram e partiram para a estratégia criminosa. (*Quase parando*, In *piauí* número 22, julho 2008. p. 9)

Em outra *esquina*, Rindy Sam, de 31 anos, tenta explicar a uma corte nervosa o motivo de ela ter beijado uma das telas do pintor americano Cy Twombly. A demonstração de afeto da moça não foi bem recebida, principalmente pela marca que seu batom vermelho deixou no quadro. Era sua primeira visita a um museu e ela diz ter se sentido verdadeiramente inspirada pela obra que integrava um conjunto de três peças, orçado em 2 milhões de euros. “Eu só dei um beijinho”, declarou Sam em sua defesa, jurando depois que nunca mais entraria em um museu. A história ganhou fama. (*Crime passionnal*. In *piauí* número 17, fevereiro 2008, p. 13).

Famoso também pode ficar Luli V, o cão que vai estrear o filme do neto da sua dona, um garoto de 18 anos, novato na sétima arte. Luli pertence à raça Dachshund, conhecida como salsicha. Seus ancestrais caçavam animais em buracos, mas ele vive atrás dos humanos implorando que estes o façam sofrer. Segundo diagnóstico da família que o abriga, eles têm em casa um cachorro sadomasoquista. “Luli mordeu o tapete e foi repreendido com um punhado de tapas bem dados. Batata: passou a seguir a dona da casa com o tapete firme na boca, na certeza voluptuosa de mais e melhores palmadas. (...) Nada de cosquinha na barriga ou cafuné atrás da orelha. O jeito é dar uns tapinhas no pidão. O bichinho se esparrama, deliciado.” (*Não é au au*. In *piauí* número 12, setembro 2007, p. 12)

E se o travesso Marcha Lenta, a inconsequente Rindy Sam e o cão Luli com a curiosa família que atende a seus “desejos” fossem habitantes de uma mesma cidade, vivendo cada um em uma das suas esquinas, encontrando-se nos cruzamentos, expiando uns aos outros, inspirando-se na ação alheia? Na verdade, as situações narradas se



passam em locais distintos (na ordem, São Paulo, França e Rio Grande do Sul). A ligação entre as três histórias, a princípio, se dá pelo olhar sobre os personagens. Suas curiosas peripécias são destacadas como que por efeito de uma lupa. Seleccionadas e inscritas em um mesmo registro, elas se avizinham.

Os personagens dos três relatos são apresentados sem pré-julgamentos. Eles são o foco, e não a avaliação de suas ações por terceiros. No exemplo de Rindy Sam, estão situados a polêmica provocada por seu beijo, o julgamento e os argumentos da defesa do proprietário da obra de arte, mas o destaque é a moça com suas prováveis motivações: “(...) ela afirmou ter sido seduzida pelo quadro e ‘empurrada pelos deuses’ para beijá-lo, o que a seus olhos o tornou ainda mais bonito”.

As características ou as propriedades que definem essencialmente os personagens envolvidos nesses três relatos são incomuns: os idosos sequestradores, a admiradora de arte que viola as obras, e um cachorro sadomasoquista. São registros sobre casos isolados e não se pode dizer que os adjetivos valham para todos os cães, mulheres e aposentados, mas para aqueles especificamente. No mundo criado é assim que essencialmente os personagens apresentados são vistos. Como observado no capítulo anterior, a acessibilidade entre o mundo do leitor e o do texto se pauta por essa atribuição de propriedades. Quando o jornalismo confere propriedades essenciais aos elementos do seu mundo possível, em geral há uma preocupação em relação à coincidência dessas propriedades e as que o leitor tem como referência, as tais paisagens ontológicas a que se referiu Pavel (1986). É assim justamente porque o jornalismo quer crédito para as verdades que conta.

A *esquina*, ao eleger comportamentos fora do padrão e ações imprevisíveis, mostra-se mais livre para conferir propriedades aos elementos do seu mundo possível. Ela está menos preocupada em fazer coincidir as essencialidades do seu mundo com marcos genéricos e não parece disposta a construir uma coerência acima de qualquer dúvida. Esta é uma maneira de delimitar seu circuito de leitores. Alguns vão compreender o perfil da narrativa e o recorte feito, e acessar sem problemas o mundo possível das esquinas – um acordo especial. Outros podem duvidar do que está sendo dito, olhar com desconfiança para as esquisitices de certos personagens, sentir falta de pistas mais precisas.

Tomamos a seção como uma contação de casos. Não os inquéritos com pontos de vista e argumentos. Na *esquina* alguém conta assim. Ocorreu com o personagem ou próximo dele. A *piauí* nem sempre vê necessidade de comprovação da fala com citação

de fontes oficiais ou afirmações opostas. A construção pretendida não pede que seja assim. É bom dizer que, apesar de ter certa autonomia, a *esquina* não lida, de jeito nenhum, com o puramente arbitrário. É uma liberdade que ainda está dentro de uma expectativa para o que vemos fora do texto. Não há cachorros voadores ou mulheres verdes nos relatos. Trata-se de uma escolha de ângulos e ocorrências preferencialmente incomuns e que, portanto, diferem do que pode ser prioritariamente interessante e importante em outros periódicos.

Considerando as tentativas de separar as narrativas ficcionais e as não-ficcionais, a atribuição de propriedades essenciais parece ser capaz de dar boas indicações. As narrativas assumidamente ficcionais têm muita liberdade na atribuição de propriedades e as não-ficcionais teriam menos. Percebemos a *esquina* no meio do caminho, por assim dizer. Mais livre do que textos que têm pretensão à verdade *oficial*, mas sem chegar à autonomia dos textos ficcionais. Sob muitos aspectos os relatos da seção escapam a classificações. Vamos tentar transportar o que, por ora, é um sentimento de leitura para exemplos práticos, recortes mais específicos, sempre a refletir a narrativa e o jornalismo.

#### **4.1.2 Desnudamento próprio**

A liberdade na *esquina* e sua conseqüente singularidade foi notada não só na atribuição de propriedades aos elementos do seu mundo possível. As diferenciações nos levaram a questionar se as narrativas humoradas da seção seriam do tipo que se autodesnudam, ou seja, que colocariam o mundo representado entre parêntesis. Um dos atos de fingir listados por Wolfgang Iser (1983), o autodesnudamento da ficcionalidade é o gesto da narrativa de ficção que demonstra o que ela é. O mundo representado não é o mundo tomado como base, é apenas *como se fosse*. A ficção assume-se como ficção, transgressora de significados e sem intenções de ser neutra na apresentação dos fatos. Não é o caso do jornalismo e, acreditamos, nem mesmo do jornalismo da *esquina*. O humor e, em conseqüência, as regras flexíveis na *piauí* não são exatamente para dizer que a narrativa é ficcional. Elas complicam, é verdade, as separações, mas não negam o texto como jornalístico a ponto de se dizer que sua ficcionalidade é autodesnudada. Porém, acreditamos ser possível falar de um desnudamento próprio sugerido pela seção, não da sua ficcionalidade, mas das fórmulas comumente usadas pelo jornalismo.

O posicionamento de quem tece as *esquinas* e suas escolhas representam uma voz destoante que denuncia o padrão. A seção não só narra diferente, mas demonstra conhecer a regra, fazendo questão de se diferenciar, recusando a fórmula. Direta e indiretamente desnuda o esquema de narrar e eleger os assuntos que se constitui como cultura profissional de grande parte do jornalismo atual. Parece ser assim nas insinuações da revista para com os hábitos das outras publicações, a exemplo da sua auto-apresentação quando lista assuntos que podem ser tratadas em suas páginas e alfineta: “Só não valem reportagens sobre dietas e reforma da Previdência que ninguém aguenta mais.” (**piauí** vem aí)<sup>58</sup>

Na lista de expressões *proibidas* reproduzidas na apresentação “**piauí** vem aí”, algumas muito comuns no noticiário, como “acabar em pizza”, “governança corporativa” e “déficit público”. Essas insinuações feitas diretamente ao leitor sinalizam que ele saberá do que está sendo tratado. O leitor conhece a narrativa tradicional e reconheceria na *esquina* uma distinção. Sendo assim, esse *acordo* entre as partes valerá não apenas para compreensão do discurso da revista, mas, claro, na leitura dos relatos também. Esse desnudamento da forma, que é também um reforço da personalidade da seção, conduz ao jogo de engajamento ali. Apostamos que é a abertura para o humor que permite alcançar as variações. Ela leva também à configuração de um narrador inventivo e ousado.

A *esquina* *Etelvino, o bom companheiro* (In *piauí* número 22, julho 2008, p. 10) se diferencia da previsão para o relato de um buraco em rua de periferia. Na estreita rua Camomila, na Vila Zumbi dos Palmares, em Curitiba, os moradores convivem com “deformidades” do tipo bueiros destampados e buracos. Um dos buracos cresceu até tomar proporções de destaque: “52 centímetros de diâmetro por 19 de profundidade”. Até aí poderíamos dizer que é história para páginas de denúncias do cidadão – populares em muitos periódicos – com consulta aos órgãos públicos responsáveis pela via urbana.

Não na *esquina*. Aliás, a prefeitura, citada no texto, não é procurada para se posicionar. A intenção do construtor da narrativa não é amarrá-la como ouvidoria para embate de pontos de vista. No relato, a presença do buraco se mistura a um tipo de delírio do aposentado Valdomiro Passos, morador mais antissocial da rua. Tendo tomado cachaças para além do hábito, ele deparou-se, certa madrugada, com o buraco de 52 centímetros e enterneceu-se por ele. Aos berros e apenas de cueca, disse, olhando

---

<sup>58</sup>Material no anexo deste trabalho

fixamente para o buraco: “A partir de hoje você tem nome. É Etelvino! Em homenagem àquele que nunca voltou!” Não se sabe por que o buraco trouxe-lhe a lembrança de um sorveteiro que já fez ronda no bairro. Em tempos passados, o bom homem identificado apenas como “Etelvino I” semanalmente dava um picolé a Valdomiro, buscando quebrar seu mutismo. Essa informação aparece no meio do texto, quando se consegue compreender a curiosa abertura: “O cara pode ser um banana, um idiota, um mala. Pode ser uma mão na roda ou pode ser um estorvo. Pois Etelvino não era nada disso. Era um buraco, depois de ter sido sorveteiro.”

A homenagem estava feita. Surpreendentemente acompanhamos a narrativa da adesão de outros moradores ao que poderia ser tomado como devaneio de Valdomiro Passos. O buraco, demonstra seriamente o narrador, ganha novo valor, passando a ser considerado um companheiro dos habitantes da rua: “Durante as brincadeiras, Etelvino II se mostrou o mais leal dos companheiros. Aceitava todas as regras, estava sempre disposto e não se importava em ser a própria brincadeira.” A moradora Raimunda Correia chegou a declarar seu sentimento: “Até hoje ele dá saudades na gente”.

O novo tratamento foi acatado inclusive pelos homens: “E Etelvino, o buraco, tinha também amigos mais velhos. Por volta das seis da manhã, quando iam para o batente, os chefes de quinze das dezenove famílias da rua costumavam cumprimentá-lo: ‘Bom dia, Etelvino.’” Essa saudação dos pais de família ao buraco é narrada com detalhes curiosos, pois se sabe o horário da saída de casa deles e até o número de homens, entre o total da rua, que cumprimentavam o buraco. Apesar dos dados, essa informação é do tipo que se poderia questionar: como saber em uma rua de Curitiba o número exato de homens que saudavam rotineiramente um buraco com o mesmo “Bom dia, Etelvino”? O possível e o incrível estão juntos e o caminho para apresentar o segundo é ironicamente o mesmo usado pelos narradores de notícias sérias: depoimentos de personagens, horários das ocorrências, números.

O leitor pode estranhar algumas informações, mas a presença do buraco mais a nova significação trazida pelo aposentado são costuradas de maneira coerente pelo narrador com detalhes, como a bebida tomada na festa às margens do buraco e a consulta a uma moradora que, um belo dia, exigiu a cobertura de Etelvino, “enterrado vivo”. A forma indireta de tratar o assunto e o humor presente no texto não permitem que se diga explicitamente sobre o problema que é um buraco grande na rua, mas essa questão está implícita. Apesar do sorriso que o texto pode provocar, não parece que

possa haver um leitor que ache interessante e positivo uma rua esburacada e com bueiros abertos.

O narrador leva o andamento em um compasso interessantíssimo. Os moradores parecem ironizar a própria situação. Podem, de boa vontade, ter assimilado o delírio do aposentado, mas a ação deles é uma resposta bem humorada ao habitual descaso. Eles fazem festa e fotografam um abraço coletivo ao amigo Etelvino. Espirituosos, parecem protestar com bom humor, o que pode ter sido a motivação do próprio aposentado.

Em jornais e revistas diversos é possível que nos deparemos com exemplos de protestos bem humorados para com problemas que não se resolvem. No entanto, essa *esquina* nos conduz de forma a entrar no delírio dos moradores, não separando o que é encenação do sentimento deles em relação ao buraco. Pelas mãos do narrador, nós e os moradores somos envolvidos em um enredo sob um mesmo ponto de vista. Só à medida que a narrativa avança vamos juntando os pedaços, arriscando interpretações.

Em uma construção que apresenta descrições junto a sentimentos e lembranças fantásticas envolvendo as relações das pessoas com o buraco Etelvino personalizado, pensamos se o resultado não é uma provocação. Lemos e não deixamos de nos incomodar com o descuido para com as vias públicas, descobrimos uma maneira de lidar com ele – o bom humor dos moradores – e identificamos um modo de narrar que informa sem necessidade de ser direto. Por aí que dizemos que a *esquina* sugere um desnudamento das fórmulas disseminadas. Pois, nesse exemplo, se trata de um problema sem cobranças explícitas de solução, sem pessoas indignadas, sem dizer de início do que se trata.

Não temos “o outro lado”, nem pistas sobre a existência do sorveteiro “Etelvino I” ou fotos do buraco, o tipo de dados que identificamos como expectativas para textos jornalísticos. Em *Chuvvas deixam ruas de BH esburacadas* (Ferreira, 2011), por exemplo, publicada no jornal *Estado de Minas*, o narrador inicia com a frase que descreve as mazelas: “Belo Horizonte está repleta de buracos”. Em seguida, a lista de bairros afetados, o depoimento da moradora de um deles, a descrição de algumas crateras e a relação de riscos para os motoristas. O texto prossegue com o posicionamento da Prefeitura de Belo Horizonte que garante que a situação é agravada pelo tempo chuvoso e que os técnicos estão fazendo o possível para evitar danos. No final, como “serviço”, o telefone para solicitar cobertura de buracos. É um texto básico condizente com o *script* de manuais de redação que ensinam a ser direto, objetivo e dar voz às partes, sem lacunas para interpretações desviantes.

Na *esquina* não parece haver problema em deixar lacunas. O descaso com esse *script* não é por desconhecimento, mas uma escolha em se diferenciar. A afronta à forma tradicional é também um convite ao leitor de ver além do óbvio e do resumo objetivo. Nem sempre são os assuntos que mudam ou a localização – a maioria das *esquinas* narram ocorrências de grandes capitais – mas a forma de abordá-los. Etelvino é só um buraco em um universo de rombos em ruas e estradas, mas a maneira como é apresentada a reação dos moradores, o humor enredado ali e a suspeita de que pode haver uma encenação provocativa (mais do narrador ou dos moradores?) fazem com que a figura do buraco Etelvino comunique fortemente a situação. Ao lado de um texto como o exemplo do *Estado de Minas* nem parece que os dois se referem ao mesmo assunto, no que podemos repetir que as escolhas narrativas da *piauí* se constituem em um modo de desnudar formas disseminadas. A narrativa necessariamente precisaria ser tecida com maleabilidade e criatividade.

#### 4.1.3 Forma sem fórmula

Para os textos humorados abordados neste trabalho não parece haver outra maneira de sugerir seu jogo sutil senão pela flexibilização da forma. Os manuais de muitas redações de jornais e revistas ensinam aos profissionais como se aproximar da objetividade e da isenção desejáveis em suas composições. Aos que escrevem na *Folha de S. Paulo*, por exemplo, o Manual da Redação orienta: “Toda reportagem deve ser iniciada com a informação que mais interessa ao leitor e ao debate público (o lide); deve-se ainda contextualizar os fatos e expô-los objetiva e criticamente, com exatidão, clareza, concisão, didatismo e uso correto da língua.” (2001, p 28).

O lide, descrito na fórmula *quem, fez o que, quando, onde, como e por que* é o guia para se contar uma história no jornalismo. Na prática, o texto de revistas não é tão engessado, mas um certo compromisso com a verdade, que respinga na escrita, é bandeira do jornalismo de forma geral. Afinal, a atividade pressupõe credibilidade por parte dos receptores e muitas publicações tentam consegui-la esforçando-se por demonstrar seriedade e isenção no texto.

A *esquina*, apesar de fornecer dados que remetem para a correspondência do narrado com o real, conforme vimos no capítulo I (identificação, local, data, fontes), não segue o modelo com lide e outras regras comuns de apresentação dos assuntos. Não é incomum ter casos contados sem o nome completo dos envolvidos, como em *Sangue*,

*suor e rímel* sobre um vale-tudo gay em Belém (In *piauí* número 4, janeiro 2007, p. 10). Apesar dos detalhes das lutas e caracterização dos lutadores, nenhum personagem é identificado por nome e sobrenome. São chamados de Bodó, Lili Maçaneta, Monique Thally, Juju Thay, Pituco, Maluquinho, Leonardo e Diego. São apelidos ou pré-nomes colados a expectativas sobre eles. Lidos, não deixam o receptor perder o ritmo da brincadeira. As alcunhas são mais elementos de composição que identificam sem precisar: em Belém, uns certos lutadores nada convencionais subiram ao ringue para trocarem agressões.

Inícios de textos jornalísticos costumam apresentar um resumo das ocorrências. Na *esquina* eles são bem livres e, assim como títulos e subtítulos, nem sempre são informativos. São mais inventivos ou engenhosos. Vejamos três exemplos em edições diferentes, no início, no meio e no fim do período em que acompanhamos as *esquinas*:

“Toda corporação militar costuma ter segredos. O segredo mais bem guardado do 8º Batalhão da Polícia Militar do Pará pode ser encontrado em prateleiras de qualquer mercadinho do país. Talvez não resolva embates contra PCCs e CVs, mas o frasco marrom-escuro, com um belo perfil de índio desenhado em seu rótulo branco, não custa mais do que R\$ 5 e dá ao tal pelotão um brilho que poucos regimentos conhecem. A substância secreta chama-se óleo de peroba.” (*Búfalo soldiers*. In *piauí* número 1, outubro 2006, p. 15)

“Cansada dos gambás e morcegos que volta e meia apareciam no belo casarão oitocentista do centro histórico de Campinas – e, principalmente, da absoluta tolerância do marido, que achava os invasores uma graça –, Roseana Garcia fez as malas, pegou a filha de 14 anos e, do dia para a noite, mudou-se para um apartamento mais confortável. Imaginou, em santa credulidade, que diante do fato consumado – uma separação de corpos, afinal – o marido abriria mão de morar no casarão e logo se juntaria à família.” (*Memórias duras e carinhosas*. In *piauí* número 18, março 2008, p. 14).

“Bob acordou numa manhã de novembro decidido a ganhar o mundo. Aproveitou a distração do dono para achar uma brecha no portão e, fazendo uso do seu corpo esguio de *pinscher*, sentiu o frescor da liberdade nas ruas de Salvador. Não se sabe se a fuga era um desvario juvenil de Bob, então com 3 anos, ou uma cruzada em busca da mãe, Laila, que havia escapado pelo mesmo portão quando ele era filhote. Para a alegria de seu dono, Bruno Nascimento, o bicho foi recuperado eletronicamente. (*Pedigree é passado*. In *piauí* número 36, setembro 2009, p. 15).

A primeira citação é o começo da *esquina* sobre a grande população de búfalos na Ilha de Marajó, no Pará. Alguns servem de transporte para um batalhão da polícia

militar. A segunda é sobre a impunidade envolvendo a morte do ex-prefeito de Campinas, Toninho do PT, sete anos antes. Conta-se do processo judicial lento, ouvindo a ex-mulher que recheia a narrativa com memórias. O terceiro texto aborda o uso de chips subcutâneos em cães e mostra os criadores da tecnologia.

Independentemente das variações de estilo, não vemos um padrão prévio ou a tentativa de dar conta de uma ficha básica no princípio do texto. Há, claro, sedução, e as chamadas inventivas convidam o seguidor daquele *slogan a revista para quem gosta de ler* a saber mais do assunto. Muitos talvez não dariam importância à seção que, como se vê, não publica fotos, nem adianta no título ou nas chamadas o seu conteúdo. A sedução é pelo descortinar da construção e é lenta. Não de um golpe único com palavras impactantes no início ou no título, como poderia-se ter feito com a narração sobre a morte do prefeito de Campinas se se optasse por algo do tipo “Após seis anos, viúva de Toninho do PT diz se sentir abandonada”, título de reportagem da Agência Estado (2007). A princípio, o espírito era parecido com a motivação da *esquina*: ouvir a viúva do prefeito assassinado de Campinas depois de um tempo sem notícias sobre o caso.

O caminho da *esquina* é outro para o título, *Memórias duras e carinhosas*, e para o tratamento do assunto. A preferência foi por iniciar aguçando a curiosidade do leitor com o registro de uma casa velha, invadida por gambás e morcegos provocadores da fúria da esposa e da ternura do marido. Naturalmente vão aparecendo informações sobre a falta de solução do caso e sobre a vida que a viúva leva hoje. Já o texto da Agência Estado é direto todo o tempo e condensa o que quer informar no primeiro parágrafo:

“Mesmo seis anos após a morte do marido, o então prefeito de Campinas Antonio da Costa Santos, conhecido como Toninho do PT, a viúva Roseana Garcia ainda se sente abandonada pelo diretório do Partido dos Trabalhadores. “Não quero falar do PT, nem do Lula”. As memórias do dia 10 de setembro de 2001 ainda doem para a psicanalista”.

Como disse Marcela Farré (2004), definimos em parte o que é jornalismo pelos modelos de narrar que vemos disseminados. Quando surge uma narrativa que reivindica ser jornalismo, mas que não se encaixa em modelos pré-concebidos com os quais convivemos, pode haver um estranhamento por parte do leitor. Nesta situação, o acordo feito entre o receptor e a publicação é especialíssimo, acreditamos, pois aquele percebe que está diante de um chamado de adesão distinto. É o que parece ocorrer com a *piauí*.



Farré associa à arte a forma narrativa que se molda como se não tivesse pressa, a que não se compromete em explicar o mundo nem em figurar como oficial ou única versão. A autora nos diz que esta comunicação tem um potencial informativo que muitos ignoram. “Se perde de vista a capacidade de informação que a arte guarda sob sua ambigüidade e entropia, precisamente em virtude de ambas” (p. 134)<sup>59</sup>.

O jornalismo tradicional, do tipo que usa a fórmula do lide, esconde-se atrás da forma no intuito de mostrar apenas a informação, a exemplo do texto citado há pouco, *Chuvas deixam ruas de BH esburacadas*, publicado no jornal *Estado de Minas* (2011). O leitor pode não prestar atenção à construção, como se estivesse lendo uma transcrição da ocorrência – tal pode ser o efeito de um texto dentro do modelo previsto. Dependendo do perfil da publicação, mesmo para as narrativas mais soltas haverá rigoroso patrulhamento do texto e do que ele deixa escapar de partidarismo ou pessoalidade exagerada. No livro *Jornalismo de revista*, que serve como uma espécie de manual para os interessados em escrever para revista, Marília Scalzo (2003) afirma que esse meio pede um texto leve e fluido, mas com vigilância para não transparecer adesões ou paixões. Ela insiste que o jornalista deve tentar a todo custo afastar tudo que naturalmente poderia desviá-lo “da verdade”, a que se buscaria ao investir na forma refletora de tratamento isento e objetivo dos fatos.

A *esquina*, e, especialmente os textos de humor, já aparecem como construções. O texto é uma janela, mas nós vemos seus contornos e não só o que está no ângulo entre as molduras. É uma janela possível e há outras. Como se o narrador a fosse desenhando ao costurar o texto. No humor, a forma diferente está em evidência e a maneira de construir os personagens e situações é notada.

Como dizer que não vemos esse desenho do narrador na construção de *Búfalo Soldiers* (In *piauí* número 1, outubro 2006, p. 15), que até o fim do terceiro parágrafo faz um elaborado exercício de suspense falando do segredo do brilho de batalhão de polícia na cidade de Soure, no Pará, sem explicar do que se trata? No início achamos que o brilho obtido com óleo de peroba e graxa é dos soldados (das botas?). A última frase do segundo parágrafo informa que se tratam de chifres encerados, mas ainda com certa confusão bem humorada: “Nenhuma polícia do mundo tem chifres como esses”. No terceiro parágrafo há uma apresentação dos chifres que seriam reverenciados nas

---

<sup>59</sup>Tradução nossa para: “Se pierde de vista la capacidad de información que el arte guarda bajo su ambigüedad y entropia, precisamente em virtud de ambas.”

redondezas “Longos e curvos; curtos e retos; embicados para o céu ou apontados para o chão (...)”. Daí a pouco é informado que a cidade tem seis vezes mais chifres do que pessoas – um dado concreto. Só no fim deste parágrafo, na 37ª linha do texto temos a informação de que se tratam de búfalos: “a única polícia montada em búfalos de que se tem notícia no planeta”.

O foco é a expressiva população de búfalos em Soure, mas ele está diluído em uma narrativa trabalhada, na qual as informações se juntam a casos curiosos, como a rixa entre o prefeito e o coronel do batalhão, o orgulho dos soldados que desfilam em cima dos búfalos em datas comemorativas e que não gostam de revelar o “segredo” do brilho. Sem a fórmula prévia, a construção é formatada à vontade, criando o efeito de humor característico da *esquina*, a exemplo de “o prefeito, apelidado de Tonga, cria seus búfalos na Fazenda Mironga – até onde foi possível apurar, não foi para o prefeito que Vinicius compôs a misteriosa canção *A Tonga da Mironga do Kabuletê (...)*”.

O humor não é discreto, mas chamativo. Ele aponta e nos expõe suas escolhas. Sua convocação é firme e sem disfarces porque ele precisa ser entendido para que a comunicação se dê. Para Lélia Duarte (2006), no texto com humor, a ação de enunciar chega a ser mais importante do que o enunciado “cujo valor é parcial e provisório”. A forma de contar se sobreporia ao que se conta, ainda que, claro, os assuntos sejam escolhidos segundo uma afinidade com o que se considera humor. É a construção, vista como processo, mesmo depois de erguida. O texto impresso expõe a intervenção da criação sobre o assunto em foco.

#### **4.1.4 Humor e intencionalidade**

Todas as construções humoradas da seção parecem ir atrás de uma leveza para o que se diz, uma concatenação intencionada que visa um texto expressivo e gracioso. Em *Não é au-au* (*piauí* número 12, setembro 2007, p. 12), o jogo de palavras formado por título e subtítulo (*É ai-ai*) adianta o humor do texto. A abertura vai no mesmo espírito e é, inclusive, peculiar para texto sobre um animal:

“BDSM (Bondage and Discipline, Sadism and Masochism) é a sigla que reúne os praticantes do sadomasoquismo. É uma turma eclética. Congrega desde os inocentes apreciadores de tapinhas ligeiros até aqueles que gostam de um chicote, de uma algema e, se possível, faz favor, do privilégio de serem tratados como bestas de carga ou cachorros vadios. Luli não precisa se fingir de cachorro. Ele é um cachorro (...)”.

Além da associação inusual do animal com um suposto gosto por práticas sadomasoquistas, há as expressões que gracejam, como “inocentes apreciadores de tapinhas ligeiros” e “faz favor”, esta bem coloquial. A informação “Luli não precisa se fingir de cachorro. Ele é um cachorro” aparece como uma surpresa e as duas frases encadeadas têm o impacto do inesperado e do espirituoso. Só mais adiante vêm algumas informações que localizam a cidade onde o cão vive, a família responsável por ele e características de sua raça. Três fontes são citadas no texto, a aposentada dona do cachorro, seu neto e a Confederação Brasileira de Cinofilia, mas apenas uma fala da aposentada é incluída.

Seguindo o texto, mais gracinhas. Ao citar um acidente em que Luli se queimou em contato com o aquecedor, a expressão: “Luli não estava nem aí, ao contrário. Ah, que calorzinho bom...” Acontecimentos cotidianos envolvendo a relação do cão com a família ganham dimensão de destaque na narrativa, uma maneira de pintar as cenas acentuando o que pode ser engraçado, exagerando, quando for o caso, fazendo conexões e correlações próprias, transgredindo a ação ao combinar elementos e dar uma coerência própria ao texto. É assim quando o neto da proprietária de Luli fica sabendo que ele deveria ficar em repouso devido à queimadura no aquecedor, justamente quando estava tudo preparado para iniciar as gravações de um filme com o cachorro: “João Kowacs reagiu como qualquer diretor que recebesse um telefonema de última hora do agente de Nicole Kidman, comunicando que a atriz tinha mudado de ideia: desesperou-se.”

Nesta passagem, assim como na abertura do texto, quando se falou dos adeptos do sadomasoquismo, Luli é equiparado a um humano. Também no caso em que ele “se deitara na frente do aquecedor”. Para o filme que o jovem cineasta pretende fazer, informa o texto, “a ideia é simples: filmar Luli V em seus vários **deleites** de Sacher-Masoch (o escritor austríaco que não dormia em paz sem antes tomar uns bons tabefes de alguma senhora)”. Luli “se deleita” e escolheu se deitar, por puro prazer, encostado ao aquecedor. Não haveria dúvidas sobre suas vontades.

Por um lado, o recurso de humanizar Luli permite fazer comparações e afirmações sem precisar dizer que foi fulano que assim disse, o que mantém a cadência e a fluidez do texto. Por outro, Luli, mesmo sendo um exemplar raríssimo da espécie, não é um cão falante e, portanto, não podemos saber dele o tamanho do seu *deleite*. Como não é o perfil de texto que vai ouvir um especialista para saber sobre o caso (o que seria usual em muitas publicações), ficamos com a versão da família.

Aparentemente é um cão com hábitos diferentes que gerou uma história engraçada. Mas aí vem a ironia, especialmente uma explícita do tipo retórica quando se diz uma coisa querendo dizer o seu contrário: “Claro, ninguém bate forte, nem mesmo os netos de dona Ignez, jovens na flor da adolescência e do vigor físico. ‘São tapas de bom garoto’, assegura ela, administrados para que Lulzinho se sinta querido.” Só a simples menção aos tapas dos adolescentes na flor do vigor físico mostra uma nova possibilidade. A dona assegura que o propósito é fazer *Lulzinho* se sentir querido, e o narrador que, pela primeira, vez usou o diminutivo para se referir ao cão, deixa uma margem a quem lê. Luli é engraçado, mas não é só. O jogo da narrativa com humor e ironia inclui dizer mais do que está escrito, mais uma justificativa para se afirmar que essa comunicação precisa de um receptor ativo e atento (Duarte, 2006). O dito e o não dito dão o recado, já que o narrador se expressa também pelas entrelinhas.

Passa-se a considerar que o adjetivo usado para qualificar Luli, “peculiar”, pode bem ser aplicado à família. Que outro nome dar a uma família que, incentivada por uma aposentada de 75 anos, dá pancadas no cachorro de estimação diagnosticado por eles mesmos como sadomasoquista? É possível concordar com eles e considerar que o cão pode, por que não, ter esses desejos dignos de riso e que precisariam ser atendidos. Mas o tom humorado não exclui um outro lado, o de considerar o quanto os animais domésticos estão submetidos aos caprichos dos donos e o quão cruel e esquisita pode ser essa família.

É o mesmo narrador intencionado que nos conduz na observação do que há de engraçado nos supostos hábitos do cão e na suspeita de que a família não aja corretamente com o animal. O que está escrito, apesar de dar margem para as duas interpretações, não defende explicitamente nenhuma. Deixa o campo de possibilidades para o leitor. Pode até ser que as duas coisas sejam válidas. Se Celestino Vega (1967) estiver certo, esse balanço é típico do texto de humor e seu narrador é aquele que deseja levar o receptor a olhar *para o outro lado*. Lembremos que ele o define como um esforço para não cair em nenhum dos seus dois extremos, que seriam a tragédia e a comédia.

No primeiro caso, Luli poderia – em um exemplo exagerado, apenas ilustrativo – sentir dores e sofrer acreditando, mesmo assim, no amor de seus donos, até descobrir um dia que eles o odeiam, só querem se divertir às suas custas, e não o poupam da morte. E, se fosse uma comédia, uma hipótese seria Luli como o cão ridículo que, por fazer tudo diferente da previsão para os cachorros *normais*, é motivo de chacota e risos

maldosos. Sem notar que suas ações são ridículas, ele se submeteria ao que leva os outros a rir, mesmo não sentindo prazer nisso. Sendo o exemplo um texto de humor, ele não chega a esses extremos, e, apesar de ter um pouco de trágico e de cômico, prefere a instabilidade.

Buscando uma sintonia com a recepção, o humorista induz a uma fruição oscilante e leve. Prova disso é o texto recheado de recados e instigações. Vega afirmou a respeito do narrador do humor que, antes de objetivar o que quer dizer, ele precisa ter a coisa subjetivada. O assunto passa por uma apreciação e uma incorporação íntima, particular, o que já pressupõe uma visão pessoal. Mesmo objetivada na narrativa, a matéria não perderia essa carga subjetiva do narrador que se traduz em intencionalidade no texto.

O narrador está envolvido. Ele quer chamar atenção para algo específico, deseja dar um recado. Quando quer ser irônico ou provocar humor, ele leva-nos a observar o ponto reparado por ele. E o que pode ser prática também em outros tipos de texto, neste se diferencia pela presença marcante do narrador que não se incomoda em mostrar-se. Sua presença sem disfarces não é isenta, nem simplesmente existe para tornar crível o relato, mas é intencionada – o que pode ser mais um sinal de desnudamento das fórmulas consagradas.

Uma das artimanhas para tentar restringir um texto à descrição objetiva é afastar sinais da presença do narrador, torná-lo impessoal. Como se vê em *A cura que vem do mar*, publicado na revista *Isto é* (Tarantino, 2011). Os dados apresentados não denunciam a condução de um narrador com intenções e forte presença. O narrador é um concatenador de dados que inicia da seguinte forma seu texto: “A procura por substâncias com propriedades medicinais está levando os cientistas para o fundo dos oceanos.” Na sequência, é apresentado o coordenador de uma das expedições que vasculha o mar buscando substâncias com poder de cura. De forma didática vem a descrição da ação de alguns medicamentos: “Outro remédio é o ziconotida (o Prialt), um potente analgésico que é uma versão sintética de um princípio ativo natural encontrado em caracóis marinhos.”

É um texto essencialmente informativo com falas de especialistas e representantes de empresas, e lista de substâncias e benefícios. No único momento que poderia significar alguma pessoalidade, o narrador diz: “Resta entender por que os cientistas se lançam ao mar em uma época na qual é possível desenhar drogas sintéticas de grande eficácia na segurança do laboratório.” Ao que ele responde com a declaração

de um especialista arrematada com o verbo “sentencia” que finaliza a reportagem de duas páginas. Confirma-se um narrador impessoal.

Na *esquina* essa não é a regra. Observando a tessitura da *esquina Sangue, suor e rímel* (*piauí* número 4, janeiro 2007, p. 10) poderia-se mesmo dizer que o narrador conduz explicitamente *o olho* do receptor sobre a cena, selecionando o que lhe parece humorado. O que temos é a sua leitura. O relato é de um vale-tudo gay em Belém. Somos apresentados, primeiro, ao camarim quente e apertado, onde os concorrentes maquiados disputam o espelho. As descrições são de quem acompanha o desenrolar da ocorrência passo a passo. Opiniões são abundantes: “Um minuto depois, recomeçam as vaias. São merecidas: o baixo nível técnico da dupla é acachapante.”

As expressões reproduzidas são do tipo informais. “‘Dá porrada que isso não é telecatch’, grita, irritado, um senhor sentado próximo do ringue.” Ou “Monique Thally – a ‘travesti barraqueira’ – e Bodó entram no ringue.” Apesar de colocadas entre aspas, as expressões foram incorporadas pelo narrador da *esquina*. Ele prossegue com permissividade para trocadilhos: “Tudo indica que as favas de Pituco estão contadas. Erro grave.” Diz que “alguns” comentam que um dos lutadores é o campeão moral. Ficamos sem saber se os alguns são dois, muitos, ou se na verdade é o narrador que assim pensa.

O narrador se apropria do seu lugar com desenvoltura: distribuindo adjetivos, observações e destacando partes da ocorrência. Sua própria presença se constrói junto aos acontecimentos, como se nada estivesse pronto antes de ele chegar. Ou, dizendo de outro modo, sua participação como testemunha é uma marcação entre o ocorrido e o narrado. Nós entendemos que nosso acesso é para o segundo. Ele nos induz na percepção de que a luta da qual lemos a descrição tem o seu anti-herói sangrento: é Bodó, a lutadora de short preto e cabelo laranja. Bodó vence duas lutas seguidas, a primeira com pontapés e um soco certeiro no rosto do adversário, a outra com uma série de sopapos. Os oponentes tombam estropiados com a violência de Bodó. Terminada a disputa e com o título de campeão, o matador agora chora emocionado. A comoção aumenta quando Maluquinho, o treinador, invade o ringue e os dois se abraçam. O narrador está com eles. Vê quando gravadores são estendidos para pescar uma declaração de Bodó. Sabe o que o lutador deseja falar e percebe que sua intenção foi frustrada:

“Bodó não quer falar de sua vida de cabeleireiro no bairro do Telégrafo, não quer falar da vitória. De microfone em punho, quer que a platéia saiba como se orgulha em ser gay, como é duro o preconceito. Sua fala é abafada pelos gritos da multidão.” (p. 10)

Assim como no relato sobre o cão Luli, há uma intenção clara nesse final. O texto poderia ficar apenas nos gracejos relacionados à inusitada luta entre gays e lésbicas, mas a construção quer mostrar algo além. A cadência vem em um compasso até o desenlace, quando se descobre que o recado de Bodó não importa para o público. Antes já havia um indicativo de que a platéia estava apenas interessada em diversão pesada, quando se escreveu que a *drag queen* Lili Maçaneta não conseguiu animar o público com seu humor: “talvez porque a turma queira mesmo é ver pancada”.

As ações dos lutadores homossexuais atraem a atenção por serem engraçadas, mas o público não se interessa em ouvir o que eles querem dizer. Apenas deseja olhá-los expostos com seus trajes risíveis, tentando manter a pose em meio a pancadas e a uma confusão de insultos da multidão que espera vê-los quanto mais machucados e cambaleantes melhor. Quando lemos sobre o grito abafado do campeão Bodó, lembramos que em algum momento o narrador falou sobre os concorrentes entrarem na disputa por um prêmio de mil reais. E o que pode querer dizer nosso riso motivado pelas ações de homossexuais que se socam em luta por dinheiro e uma visibilidade que acaba não vindo da maneira esperada? O mesmo que o riso a partir da história de um cão que apanha o tempo todo, talvez. Nos dois casos somos chamados a olhar para o outro lado. O recado é dado de forma clara e o andamento nos leva a reduzir o riso escrachado para um sorriso de compreensão.

Para não afirmar que tudo é resultado de um narrador onipotente, dizemos, em conformidade com Linda Hutcheon (2000), que os receptores são o ponto de partida para que exista a comunicação irônica ou humorada. As comunidades discursivas que eles formam em suas várias ligações no mundo permitem o surgimento da narrativa. Emissor e receptor agem em uma lógica estreita de interação. Pode ser que dessa proximidade e simbiose nasça um narrador permissivo, como se a confiança nessa comunidade prévia o deixasse muito à vontade. De sua posição privilegiada, o narrador constrói o enredo com certo atrevimento e alcança o efeito de humor sempre a mostrar um contrapeso. Ele vai de um extremo a outro de forma sutil. É um provocador.

Sendo o humor uma tensão, vemos o narrador do humor como o tipo que circula nessa tensão, anda na corda bamba capturando sentidos do existir. E, antes de tudo,

chamando atenção para si, construindo à sua própria figura e ao texto em cenário aberto. É um guia oscilante, cuja presença não traz certezas, mas sim nos enreda em um mundo de possibilidades antagônicas com brincadeiras e verdades duras.

#### **4.1.5 Terceiro tempo da narrativa e reconhecimento**

Paul Ricoeur (1994 e 1995) afirmou que toda narrativa é tentativa de reconstituir a temporalidade da ação humana. Por isso o narrado apresenta ao receptor um elemento reconhecível e válido. A operação com o tempo é automatizada no ato de narrar. A intriga consideraria, em sua tessitura, configurações possíveis da ação para fazer suas combinações. Seguindo o pensamento de Ricoeur, a narrativa seria uma forma de organizar a vivência dispersa. No entanto, o enunciado provisório e a sobrevalorização da construção, característicos do humor, levam a pensar sobre o modo de apropriação do vivido ali. A partir das ideias do autor, vamos tentar delinear como a ação humana aparece em uma narrativa aberta que não almejaria totalizar-se e é instauradora da dúvida.

A narrativa conseguiria reinscrever nosso tempo vivido íntima e particularmente no tempo cosmológico, que seria o percebido, o que se pode chamar de objetivo. Este último tem a ver com nossa inserção social e com a ideia de tempo que compartilhamos (associado ao movimento cósmico dos corpos celestes). O que a narrativa faria é dar materialidade ao sentimento pessoal do tempo, conservando uma familiaridade que nos faz reconhecer o tempo humano. Ela o faz criando um terceiro tempo, o do narrar, comum às narrativas ficcionais e às referenciais – cada uma o constrói a seu modo.

A ação humana é só o pontapé para a história e o que vai na narrativa não é a ação *original*, mas o terceiro tempo narrativo está carregado do vivido. Como explicou Ricoeur, as intrigas construídas não se afastam dele porque, se assim fosse, elas não constituiriam uma narrativa significativa para o homem. Quando a narrativa é de humor, acreditamos que a leitura da ação humana totalizada na intriga é feita com lentes particulares. O que ocorre com o humor, pelas características que citamos, é que ele tem mais liberdade para dizer do vivido. Faz com ele algo próximo do que Marialva Barbosa (2007) afirmou ser regra para a ficção: “A ficção está livre para explorar as inúmeras propriedades qualitativas do tempo, ainda que apenas no plano da imaginação. Dessa forma, a ficção transforma-se em uma espécie de laboratório para as experiências nas quais a imaginação ensaia soluções plausíveis para o enigma da temporalidade. (p. 22)



Em narrativas comprometidas com um sentido de verdade, como a história (e boa parte do jornalismo), sustenta Marialva Barbosa, é o tempo-calendário que funciona como matriz desse terceiro tempo. Já narrativas como as da *esquina* podem ensaiar soluções para figuração do tempo no que seria seu laboratório de construção narrativa. Como vimos, o narrador da *esquina* cerca a ação muito de perto, aproveitando-se do que interessa, conduzindo o recorte com liberdade para associações. É como se o humor considerasse mais possibilidades do tempo humano para compor o retrato da temporalidade. Esta é, nas narrativas humoradas, diversa e maleável. Desta maneira, as narrativas se exercitariam em uma multiplicidade de modos para alcançar nossa temporalidade sem deixar de comunicar com o tempo íntimo individual e assim fazer sentido para quem lê.

Ricoeur frisa que o terceiro tempo proposto pela narrativa só é reconhecido como válido e familiar na leitura e, portanto, o receptor está dentro da obra, construindo a temporalidade com o narrador. No humor, lembremos, o narrador precisa de um interlocutor ativo que compreenda o jogo. A credibilidade ou o sentido de verdade daquela comunicação estão na compreensão deste tempo da narrativa, na correlação com o tempo recôndito de cada receptor.

A aceitação do terceiro tempo é a confirmação de que o texto estabelece uma comunicação com o nosso íntimo. É o guia do interesse, assunto do qual se ocupou Aristóteles na *Poética* (2004) ao tentar dar os motivos de a gente, afinal, se deixar atrair tanto pelas imitações<sup>60</sup>, tendo criado a literatura e outras formas de expressão. Ou, em outros termos, por que representar infinitamente o homem em tantas versões. Uma das respostas dele é que imitar é gesto natural do homem, caminho que o leva a adquirir conhecimentos. A outra é o prazer que temos com as representações. Aprendemos a ser imitando o outro. É como se o fruidor da mimese estivesse vendo a si próprio ou a um dos seus, ao ler sobre um personagem ou ao assistir a um filme. Um reconhecimento.

Partindo da ideia de temporalidade familiar de Ricoeur, dizemos que o prazer é o de vermo-nos como num espelho. No caso do humor, talvez um espelho de cabeça para baixo. Pode ser um espelho torto, mas ele mostra o que também somos. Diferente do da história onde podemos enxergar a nós mesmos como seres encerrados em períodos históricos ou horas do relógio, desenvolvendo ações com reflexos na coletividade e

---

<sup>60</sup>Aristóteles usa o termo imitação que nós interpretamos, seguindo Ricoeur, como imitação criadora, nunca uma imitação cópia ou decalque do mundo

sendo sempre parte dela e de sua evolução. O que miramos é diferente, mas não deixa de ser um espelho e se não fosse assim, não haveria interação entre o narrador do humor e o receptor.

#### 4.1.6 Particular e universal

O humor que focamos recusa generalizações, o grande. Nele, o reconhecimento que ensina a ser o que somos a partir das representações a que Aristóteles se referiu vai por outra senda. A *esquina* especialmente está voltada para os pequenos acontecimentos. É no particular que ela encontra o universal. Porque universal seria o sentimento, não a lei ou a norma generalizada. Acreditamos que a *esquina* chega, desta maneira, mais perto da singularidade do ser humano, em comparação com um texto programado. Ao lermos as notícias cotidianas, vamos identificando o que aparece, mas criando a percepção de que o que vemos são tipos impessoais: mais um assassinato passional, mais um morto no trânsito, mais um político corrupto.

Diferente é a situação em que personagens e situações aparecem singularizadas, a exemplo da dura descoberta do palhaço Ferreirinha, narrada no texto *O palhaço trágico* (In *piauí* número 31, abril 2009, p. 11 e 12). Depois de uma descrição triste e elaborada do rosto pintado dele vem a informação: “o palhaço Ferreirinha não vê mais motivos para rir”. O retrato esboçado é sombrio: “um rosto tismado de melancolia”, “sorriso negro”, “escuridão também nas pálpebras.”

O leitor vê o palhaço sentado em uma cadeira de lata. É acomodado nela que o homem defronta-se com o mistério maior da existência: o significado dos seus atos, o sem resposta provocador de incômodo profundo. O rosto de Ferreirinha está coberto por uma máscara de tinta e as duas lágrimas que lhe correm pela face são artificiais. Mas é assim que ele se faz mais humano, justamente ao constatar-se incompleto e incapaz. É como um personagem fantasiado de alvo do riso alheio que ele se descobre sério.

Diante da dúvida insolúvel e do seu peso imenso, o palhaço lança, para a platéia de crianças que esperavam estímulos para soltar gargalhadas, a questão: “Há motivo para eu me levantar, crianças? (...) Há de fato motivo para o palhaço se levantar, meus queridos?” Não houve resposta. Talvez, se fossem adultos, ririam da pergunta de Ferreirinha mais do que de um de seus números ensaiados. Não sendo, ficaram com as “boquinhas abertas”. Logo veio uma gargalhada do palhaço, mas o narrador traduziu-a como “de desespero”. Ela precedeu a interpelação de Ferreirinha para o aniversariante

que completava sete anos naquele dia: “Mais um ano, Humbertinho. Mais um ano que se foi para você.” Como se quisesse mostrar ao pequeno que o peso dos anos esmaga a todos, independentemente da idade.

O palhaço não é bem compreendido. A resposta que deixou anotada para a mulher não clareou nada: “Seria inexplicável explicar o explicável”, era um início de um bilhete que prometia – mentirosamente – postura diferente. Para alguém que encarna o mais tradicional provocador de riso, a insistência em mostrar a tristeza pode ser tomada como absurda. Pessoalmente Ferreirinha é apresentado como uma pessoa sem dúvidas sobre a verdade que lhe apareceu, o que o leva a ser comprometido consigo e coerente com o que pensa sobre sua pessoa e sobre a vida. Recusa, assim, ser “idiotamente feliz” ou um “ridículo” como o afirma ser o “Bozo arrependido”, um antigo palhaço que se viciou em cocaína, deixou o vício e hoje é um pastor que prega vestido com seus velhos trajes circenses. Ferreirinha não quer ser ridículo, mas consciente.

A descoberta da tristeza o mudou profundamente. A constatação foi desabrochando aos poucos e deve-se, em parte, à imagem fixa de um outro palhaço, personagem de *O homem que ri*, não à toa, o filme preferido de Ferreirinha. Seu colega de profissão teve o esboço de um sorriso talhado à faca no rosto. Foi olhando, um dia, para o rosto marcado que já tinha mirado outras vezes que “Ferreira se deu conta de que a alegria não se dissociava da tristeza. Um verdadeiro artista não tinha como abrir mão de um dos lados da moeda da vida”.

Ferreirinha neste texto é um personagem que encarna, a nosso ver, o próprio espírito do humor: ao enxergar a vida como um campo de forças contrárias e absurdas, ele tenta manter o equilíbrio. Sua nova consciência de mundo passa a guiar suas ações e provoca a nós que lemos. Por isso não sabemos se devemos rir dele ou chorar e nos assombrar. Sua escolha e suas justificativas são curiosas e o narrador se aproveita delas para dar leveza ao texto. Mas a história é também triste como uma morte anunciada.

O palhaço recusa se desviar do que o fustiga. Ele quer mostrar aos outros a verdade – que a vida é feita de alegria e tristeza, nem uma só nem outra. Ao médico que lhe receitou um remédio tarja preta para seu quadro supostamente depressivo, ele respondeu com humor: “Muito obrigado, mas dispenso alegria comprada”. Um homem de humor não se retira de cena nocauteado, mas antes tenta conservar o aprumo na arena. Como já foi alegre por muitos anos, ele agora sabe bem o que quer: “Hoje eu quero a tristeza sem truques.”

O leitor fica com a equação aberta. Implicado no caso, abre a percepção para o campo onde vale a dubiedade estranha de ser palhaço e triste, e de ser triste e querer continuar palhaço. Georges Minois (2003) disse que o humor moderno incide não sobre determinado aspecto da vida, mas sobre seu sentido, sobre a própria vida. Seria a tal universalidade encarnada nos sentimentos que ligam os homens.

Toda a força desta narrativa está na apropriação que o narrador faz do personagem. O terreno de reconhecimento buscado é o que considera a fala direta entre indivíduos. Ferreirinha parece comunicar-se individualmente com cada leitor que compreende o grande rompimento que ele vive. Estamos conectados intimamente a ele e às suas ações e depoimentos destacados. É em nós mesmos, por meio do reconhecimento criado, que podemos ainda encontrar uma desconfiança para o sentimento dele. Pois não seria mais um truque do palhaço fingir-se de triste? Sendo ou não, o humor nesse texto nos faz pensar que o particular é um bom caminho para chegar à validação do terceiro tempo narrativo.

Na *esquina*, o tempo não é tão lógico e o narrar dança com o efeito do tempo difuso e oscilante da multiplicidade da experiência humana. Um palhaço que altera a cor da pintura que lhe vai na face, ou que abre os braços em cruz e olha para o céu antes de soltar uma gargalhada assombrosa (*O palhaço trágico*) não faz nada lógico e a narrativa que relata essas ações as localiza em um tempo suspenso, um de repente, um sem sequência. É assim que o tempo da história se comunica com o íntimo do leitor. No exemplo, há até algumas referências ao *tempo-calendário*, como o dia do aniversário de Ferreirinha ou o mês em que ele visitou um médico, mas seu incômodo existencial não é datado.

O universal que liga os homens se deixa ver por meio do singular. No caso, o prazer do fruidor, a que Aristóteles se referiu, vem junto de um estranhamento de se descobrir íntimo e próximo de sujeitos esquisitos, românticos, inquietos. No *jornalismo tradicional* o terceiro tempo é elaborado mais alinhado à coletividade e até como propositor dela. Como se quase tudo já estivesse previsto ou pudesse ser classificado – mesmo o esquisito e o peculiar classificam-se como anormalidade, o esquerdo da rota. O singular considerado é a assunção de que nem tudo encontra classificação, justamente porque as explicações do mundo não dão conta da sua complexidade.

Vemos, na *esquina*, a singularidade associada a personagens “fora do centro”, os excêntricos ou pitorescos. Entre os textos nos quais identificamos humor no recorte empírico dessa pesquisa, 71,6% deles tinham a presença do pitoresco (personagem ou

situação pitorescas)<sup>61</sup> – portanto, percentualmente o mais significativo caminho de encontro desta narrativa com o humor. O texto da *esquina* quer ampliar a imagem do singular e o faz dando um *zoom* em sua presença, focando-o para que ele fique importante no texto. Vemos em um esforço deliberado de construção o que poderia passar despercebido. Nós, que não sabíamos que éramos assim também, rimos ao descobrir.

Na hora de dizer quais tipos se encaixariam como pitorescos, não levamos em conta apenas os exóticos ou esdrúxulos. Todos os personagens ou situações que nos pareceram fora de um padrão esperado de comportamento entraram como pitorescos. Como os assuntos abordados pela *esquina* são muito diversos, incluímos perfis e situações dos mais diferentes. Para se ter uma ideia, identificamos como pitoresco o taxista que considera a morte bela e mantém em seu táxi uma caderneta com a lista dos ilustres que souberam morrer; os índios de Roraima que apostam mais nos rituais do que nos estudos para aprovação dos jovens da aldeia no vestibular; ou a situação em que Ferreira Gullar é mostrado como pintor de imitações dos seus quadros preferidos<sup>62</sup>.

Por meio da escolha de uma situação singular, a *esquina* compõe narrativamente o retrato de uma atividade, de um tipo de ocorrência. Existências em um campo de probabilidades que às vezes, enganosamente, pensamos que é estreito ou único. O narrador de humor quer justamente chamar a atenção para as maneiras de estar no mundo. No relato sobre a sanha de falsificador de Ferreira Gullar, é afirmado que ele tem réplicas de quadros de artistas, como Braque, Léger e Malevich. O motivo de Gullar ter começado a copiar os quadros é adjetivado de “simples”: “Sempre fui um grande admirador de pintores como Mondrian e Léger. Como nunca poderia ter um quadro deles, resolvi copiar.” Simples assim. Como se pudéssemos inventar um similar ou réplica para cada objeto de desejo nosso.

Gullar declara que a pintura é como não ter compromisso. “Saio das angústias e dos problemas”. Reconhecidamente poeta, ele afirma que o poema dá mais trabalho, exige um pensar e, se pudesse, Gullar não pensava nada, apenas vivia o presente. Quer dizer, a poesia não lhe deixa escolha, chega até ele como uma convocação. O homem é chamado a pensar quando desejaria só escolher tintas e ver assim passar o tempo. O

---

<sup>61</sup>Levantamento completo no anexo desta dissertação

<sup>62</sup>Na ordem, *Poucos sabem morrer*, In *piauí* número 16, janeiro 2008, p. 11); *Índio quer canudo*, In *piauí* número 27, dezembro 2008, p. 16 e 17); *Ferreira Gullar, impostor*, In *piauí* número 4, janeiro 2007, p. 13).

valor é tão diferente do reconhecimento ou credibilidade comuns que a parceria mais valorizada por Gullar foi a que manteve com seu gato, uma colagem pisoteada pelo bichano. O poeta-pintor gostou da intervenção e montou a obra na desordem sugerida pelo gato.

Quando o pitoresco é denunciado pelas declarações dos personagens são elas que entram em destaque. Como em *Atentai bem, ô bacuraus* (In *piauí* número 17, fevereiro 2008, p. 10 e 11), texto sobre a oratória caótica e hilária do senador Mão Santa. Quase a totalidade do relato consiste em falas dele e na exposição dos artifícios e autores usados pelo senador em seus discursos. O narrador da *esquina* seleciona as declarações e retira delas um retrato do político pitoresco e causador de riso. Não deixa de citar também que o orador foi cassado quando era governador do Piauí e, em cinco anos como senador, apresentou apenas um projeto por ano. Em uma discussão formal no Senado sobre a epidemia de dengue que preocupava as autoridades, a declaração de Mão Santa realçada foi a seguinte: “Não gosto de Fidel Castro, mas a dengue acabou por lá. E também na Colômbia. Fico a meditar: será que é porque eles fumam maconha? Então, vamos fumar ô Papaléo!”

As narrativas da *esquina* moldam-se sem espantos em relação às estranhezas que dão a essencialidade dos personagens e situações fixados. Elas, na verdade, se aproveitam desse inusitado para criar seu efeito de humor, muito devedor da seleção dos assuntos fora do padrão e de um tratamento *naturalizado* que insinua adesão à história. A *esquina* descreve as ações desses personagens entrando em seu mundo, não de longe. Os julgamentos, quando os há, aparecem nas entrelinhas, sem impedir a descrição detalhada das ações singulares. Com naturalidade, o narrador recebe todas essas histórias e o susto ou o riso vêm do relato impresso em minúcias, com um recorte que prioriza o divertido e o diferente na postura de alguém.

#### **4.1.7 Absurdo e verdade**

A seleção de casos curiosos e inusitados somada à naturalidade com que eles são abordados indica a opção da *piauí* de não blindar os textos da *esquina* como grandes certezas supostamente bem amarradas. O risco da dúvida na seção parece valer a pena pelo efeito de texto obtido com as histórias, algumas beirando o incrível. Como se a divisão entre o ocorrido e o fabulado importasse menos do que o resultado final proposto pela construção.

Às vezes são pessoas tão comuns que se assemelham a fantasmas muito expostos, mas nunca notados, a exemplo de um casal que passou a conviver muito bem depois que os dois pararam de trocar palavras entre si (*MUTE*. In *piauí* número 24, setembro 2008, p. 13). Muitos personagens estão envolvidos em histórias mirabolantes e não parecem existir a não ser a partir da imaginação de quem as criou. Tal é a trama sobre o inglês desencantado que vendeu o seu passado e saiu viajando pelo mundo. A princípio, o título, *Vende-se uma vida* não parece sério (In *piauí* número 29, fevereiro 2009, p. 11). O subtítulo causa igual estranhamento: “Quando o golpe é duro, dê adeus a si mesmo”. Mas o texto começa informando o nome do vendedor, Ian Usher, seguido da data do leilão para arremate da sua vida: “22 de junho do ano passado”. Sem maiores questionamentos, o narrador conta que o inglês sempre fora pão duro e descobriu, “quando leiloou sua vida na internet”, como pechinchar pode ser irritante.

Temos, a seguir, detalhes da operação como se estivéssemos lendo uma reportagem econômica:

“Foram sete dias de ofertas e contrapropostas até a martelada final nos 243 mil euros, um deságio de 18% na sua auto-estima. (...) Usher concluíra que o pacote todo valia 296 mil euros – por baixo. Mas mercado é mercado e, como o dele era escasso, aceitou o preço mingado e livrou-se de si mesmo.”

Em determinado momento, Usher é chamado de “o homem mercadoria”. Só no quarto parágrafo se aborda o homem Ian Usher que nasceu numa tarde chuvosa pesando 4,1 quilos e cresceu no mesmo vilarejo pacato em que o romancista Walter Scott passava as férias. Ao comentar a presença feminina na sua vida, a narrativa ganha ares de contos de fada: “Ali, numa visita às Cataratas de Hopetoun, foi arrebatado pelos dourados cachos rebeldes da nativa Laura Weeb, encarnação celestial da mulher com que sempre sonhara.” A apresentação da *mulher perfeita* de Usher, feita desta maneira, dará um contrapeso ao ocorrido quando à frente nos é revelado o motivo de ele querer se livrar da sua vida: a loira de cachos rebeldes foi flagrada com outro na banheira de hidromassagem de casa.

Laura, a deusa fria, não foi ouvida, mas seu nome aparece muito na narrativa, escrita como se as coisas tivessem se dado daquela maneira. Ian Usher ocupa a posição do marido compreensivo que ama: “Àquela altura, cansada de tanta chuva, a solar Laura Weeb pediu para voltar a seu país. Sempre apaixonado, Usher não hesitou.” Associado

ao desencanto com a mulher, outros elementos são inseridos na tentativa de justificar o absurdo fato dele querer se desfazer da sua vida: a casa que se tornou imensa com a partida da amada, a depressão.

Como numa sequência lógica dos acontecimentos, passa a narrativa a dizer o que foi colocado à venda: todos os bens materiais do inglês – o que ninguém estranharia – e um pacote de *imateriais*. Como explicar a inclusão da sua personalidade e da amizade no lote a ser leiloado? Pois o narrador da *esquina* explica. A amizade foi afiançada por uma carta assinada pelos seus quatro melhores amigos garantindo que o afeto seria transferido ao comprador. Para não ter dúvida, é transcrita a carta: “(...) fazemos parte da vida do seu comprado. Éramos amigos de Usher e, agora, somos amigos seus”.

Já a transferência de personalidade nos é detalhada em um resumo informativo: “Enfim, para os interessados que carecessem de personalidade própria, o **produto** adquirido vinha com uma vida inteirinha pronta para uso, ou seja, suas características podiam ser imediatamente incorporadas: gosto por esportes radicais, gentileza (...)” (grifo nosso). A certa altura até podemos nos perguntar se essa figura existiu mesmo. E existindo, se estivesse chateado de verdade, não suportando o peso de si, não era mais provável que, em vez de vender, acabasse com sua vida? Mas não, ele escolheu expor seu caso delicado, passando-se por mentiroso, esquisito e mais adjetivos.

O narrador usa nesse texto uma estratégia que não ajuda muito o leitor a compreender esse caso estranhíssimo. Por um lado, embala-se pela aparente loucura de Usher, detalhando naturalmente ações e justificativas improváveis. Se fosse só assim ficaria difícil para o leitor embarcar no relato. Ao lembrar que esse tipo de ocorrência tem curta repercussão e se gabar de ter, ao contrário do restante da imprensa, procurado o inglês recentemente, o narrador fala diretamente para o leitor como que a confirmar se ele está plugado: “(Ou alguém sabe que fim levou aquela pobre senhora alemã que em 2007, um pouco dura de ouvido e ruim dos olhos, cozinhou o gato de estimação no lugar do pernil que descongelara na noite anterior?)” A pergunta vem entre parêntesis como uma consulta em baixo tom, extra-oficial, uma conversa paralela (no mesmo nível de esquisitice) para estreitar a cumplicidade e para fazer rir também.

Por outro lado, o narrador apresenta dados que dão verossimilhança à história de Usher. Um exemplo é a citação de uma outra pessoa que tentou vender, desta vez a alma, na internet. E ainda os detalhes do pagamento da negociação da vida de Usher: “Em 5 de agosto, 45 dias depois de se pôr à venda, recebia de um intermediário a segunda parcela do pagamento.” Sutilmente o texto deixa escapar alguma crítica,



quando o caso é classificado como uma “bizarria”, por exemplo. Em um trecho mais à frente, abusando da suposta intimidade com o leitor, diz-se que o inglês “está por aí, realizando todas as idiotices com que sempre sonhou”.

As piadas sobre o caso brotam na tessitura que aproveita os jogos de palavras e associações para dar o habitual gracejo ao texto. Vejamos em “Foi em águas borbulhantes que a casa caiu” para se referir ao flagrante na banheira; e “Livre de si, Usher embarcou para Dubai – sem outra razão a não ser o desejo de ver um camelo ao vivo”. À medida que a narrativa avança, Usher entra de novo em um mundo inacreditável: viaja para 100 destinos a fim de cumprir 100 objetivos, entre os quais visitar um vulcão ativo e participar de uma guerra de tomates. O Usher *comum* só aparece de passagem no final do texto, quando é relatado o encontro com o comprador da sua vida. Na ocasião, o desconhecido fez uma piada afirmando que a ex-mulher deveria ter sido incluída no pacote. Como acordando de um sonho longo, Usher se enervou e logo se despediu. E nas únicas aspas concedidas a ele em todo o texto, diz: “Ele não devia ter brincado com a Laura. Ainda estou me recuperando do que aconteceu.”

Aí damos-nos conta de que ele *tem voz* e de que o narrador esteve falando por ele todo o tempo, como a forjar uma figura a partir de outra. Isso ocorreu mesmo quando a narrativa construiu-se muito próxima das ações, como em “(...) enquanto se surpreendia com seu reflexo distorcido numa escultura convexa de Anish Kapoor, Usher recebeu o telefonema que tanto esperava.” Ou em “Porém, como nos filmes, a poucas horas do encerramento do leilão, surgia um certo Mslmcc (...) Usher pensou um pouco e, admitindo as baixas vibrações do mercado, aceitou o desconto.”

Para criar o absurdo, foi preciso tomar a fala de Usher e assumi-la. Não se demonstrou espanto para as informações narradas porque o resultado seria outro se o tom fosse de julgamento. Ao contrário, o movimento foi o de entrar na lógica das ações impensáveis, trazendo assim para o primeiro plano a singularidade do personagem. O ponto de vista do qual se olha para ele faz a singularidade do texto também. Só depois de caminhar com Usher, o narrador se permite dar alfinetadas nas escolhas dele, como se encarnasse, agora sim, o papel do narrador que olha à distância.

Em mais um exemplo de narrador atrevido, vemos presente o relaxamento para falar da vida. Pelo tipo de ação incrível que nos é apresentada naturalmente, como se não houvesse problema em deixar dúvida sobre a veracidade do narrado. Também

porque regras valorizadas em outras narrativas jornalísticas, como o uso das aspas ou a consulta ao *outro lado da moeda* não se fazem necessárias.

Alguma suspeita que pode se manifestar na leitura é previsível, arriscamos dizer, mas os responsáveis pela revista não parecem acreditar que ela vá fazer seu leitor abandonar o relato. Confiam que o acordo entre emissor e receptor não é um pacto sem suspeitas. Estas, na verdade, começariam na fonte, nas abordagens dos assuntos feita pela revista. O texto de auto-apresentação<sup>63</sup> da *piauí* assume a desconfiança em relação a qualquer certeza:

“Nossa curiosidade, aliada à nossa certeza de que é difícil ter certeza, nos afasta da seriedade taxativa de quem tem causas a defender e bandeiras a empunhar. Preferimos desconfiar de quem não tem dúvida, e achamos que um pouco de ceticismo não faz mal a ninguém – e a nenhuma revista.” (Apresentação para anunciantes, p. 3)

Como aferir a verdade nesta narrativa se não remetendo mais uma vez para aliança muito específica entre a publicação e seu leitor? Já parte da *piauí* a “certeza de que é difícil ter certeza” ou um vigoroso ceticismo. A revista só narra com humor por causa da presença desse ceticismo. As grandes bandeiras, os assuntos sérios demais na *esquina* podem e são alvos do humor. O ceticismo se mostra também na desconsideração da forma tradicional de abordar os assuntos tomados pelo jornalismo e, se não fosse assim, não haveria esse espaço para o absurdo, para a dúvida. É o seu desnudamento das fórmulas: *piauí* não acredita que o padrão seja o melhor caminho para sua narrativa jornalística.

Certamente se abordarmos o tema verdade para a *esquina* não será a pretensiosa do tipo que não se poderia questionar por supostamente imitar as ocorrências com fidelidade. Esta o receptor do humor não pode esperar até porque a narrativa apreciada é recheada de metáforas, declarações indiretas, linguagem coloquial e brincadeiras com as palavras. Ademais, a presença do absurdo só faz reforçar a instabilidade do sentido.

Segundo a genealogia de Joseph Addison de 1711, a Verdade é a bisavó do Humor. Na árvore genealógica da ilustre família, Humor e Verdade estão separados pelo Bom Senso, o avô, e pelos pais – Espírito (*Wit*) e Alegria. Mesmo não sendo parente direto, o humor tem, conforme a representação de Addison, a verdade em sua genética. Não vamos desmentir o inglês do século XVIII. Vislumbramos dois sentidos

---

<sup>63</sup>Material no anexo deste trabalho

de verdade ao abordarmos o humor: um é a do mencionado encontro de produtor e receptor. Na adesão mútua que ocorre, surge uma crença sustentada pelo entendimento do jogo. Passa-se a ser entusiasta daquilo e o sinal de que houve uma comunicação e um encontro é o sorriso.

A outra acepção de verdade é a que se delinea como pano de fundo. O conteúdo da narrativa pode aparecer como absurdo, mas, uma vez estabelecida a comunicação, uma verdade sobre a vida pode emergir dali. Como disse Lélia Duarte (2006) a respeito da ironia humoresque, ela não adere a totalidades ou à ideia de unicidade, mas não se pode dizer que seu conteúdo não seja sério. O humor traria luz e verdade para os assuntos por ele abordados. Ele se afasta, no entanto, da pretensão que Ricoeur atribuiu à história de, por meio de métodos e posturas isentas e objetivas, dizer ao receptor da verdade não-ficcional. Não é a verdade com status de oficial, mas a que se revela com as possibilidades de ser. Seria a percebida ao lermos sobre o palhaço triste, o cão Luli e sobre Bodó, o vencedor do vale-tudo gay que não conseguiu dar seu recado.

Nos textos da *esquina* apreciados, os dois sentidos de verdade que descrevemos parecem estar presentes: a credulidade trazida pelo jogo e também o pano de fundo de uma verdade sobre a existência. Bird e Dardenne discorreram sobre outra forma de legitimar a escrita jornalística tomada como narrativa:

“Considerar as notícias como narrativas não nega o valor de as considerar como correspondentes da realidade exterior (...), mas introduz uma outra dimensão às notícias, dimensão essa na qual as “estórias” de notícias transcendem as suas funções tradicionais de informar e explicar. As notícias enquanto abordagem narrativa não negam que as notícias informam; claro que os leitores aprendem com as notícias. No entanto, muito do que aprendem pode ter pouco a ver com os “factos”, “nomes” e “números” que os jornalistas tentam apresentar com tanta exactidão.” (p. 265)

Conforme essa visão, os leitores aprenderiam e validariam a narrativa por um caminho diferente da exatidão de fatos e nomes. Bird e Dardenne citam um sistema simbólico que se constitui do conjunto de relatos lidos. Em contato com as narrativas, o leitor vai configurando uma ideia de mundo, montando um conhecimento. Uma *estória contínua* se desenha por meio das histórias individuais.

Olhando para a *esquina*, podemos dizer que suas histórias singulares apresentadas de maneira a seduzir o leitor pela elaboração da narrativa que se assume construção, têm sua validade como relato do mundo. Mesmo o que pode parecer

absurdo não deixa de se referir à vida mesmo, ensinando sobre ela, em uma interação estreita com aquele que concorda com as regras e dá sua contribuição à composição. Possivelmente, o receptor que habita o mundo criado pelas *esquinas* sabe, como André Bourgeois, que o humor permite que se brinque com o real, mas é hábil para não cair no puramente arbitrário.

#### 4.1.8 Os humores e um exercício derradeiro

O humor resultante das estratégias que vimos neste trabalho é criado a partir de situações espontâneas – que em alguns casos poderiam ser tomadas por bobas – envolvendo pessoas ou ações singulares. Escrevemos em páginas anteriores sobre a dificuldade de definir o humor. Ao mesmo tempo, percebemos recorrências no objeto empírico e distância dele em relação a outras manifestações alcunhadas de humorísticas, o que nos leva a um último exercício de delinear o tipo de humor praticado na *esquina*. É um exercício assumidamente incompleto e insuficiente, mas nos parece necessário diante do uso corrente do termo humor neste trabalho. Pode ser também um caminho para novas visitas ao tema.

Caminhamos primeiro com Lélia Duarte (2006) que se dedicou ao estudo de obras literárias de humor. Em especial, são afinadas com os textos da *esquina* as considerações dela para a ironia humoresque presente em textos de João Guimarães Rosa (como nos contos “Famigerado”, “As margens da alegria” e “Partida do audaz navegante”). Este autor tem predileção por tipos *doidinhos*, engraçados e ingênuos que podemos associar com alguns dos nossos pitorescos. Fazemos as relações sem ignorar que se trata de literatura e jornalismo e ainda sem intenção de comparar as escritas. Interessa-nos o que Duarte afirma a respeito da especificidade do humor aí manifesto. Nas construções marcadas pela ironia humoresque – sobretudo na obra de Rosa –, a autora enxerga um humor especial que conforma ideias interpeladoras do pensamento dominante sem passar pela agressividade da denúncia direta:

“Além de fazer as perguntas proibidas pela ideologia, desnudando suas estratégias de dominação, o criador de Diadorim apresenta em sua literatura um questionamento muito mais amplo e eficaz, que expande suas referências em direção ao ser humano e seu estar no mundo. Suas reflexões alcançam então o âmbito da filosofia, desenvolvendo-se com esmero no plano do discurso e da construção narrativa, através de recursos linguísticos e de metalinguagem, com os quais o autor alerta para as armadilhas ideológicas, balançando-se instavelmente numa terceira margem e exercendo com maestria a arte do humor (...)” (p. 301)

Lélia Duarte usa o verbo “desnudar” para se referir à ideologia que o escritor deseja questionar. Rosa o fazia de forma sutil, apresentando relatos que partem da perspectiva de personagens singulares. Duarte diz que eles são personagens que se arriscam a uma *terceira margem* e estende a expressão para a escrita: “ele [Rosa] se permite entrar na terceira margem da criatividade, da audácia que enfrenta o inesperado e o desconhecido, estabelecendo uma comunicação mais direta com o leitor (...)” (p. 300). A intenção de esboçar uma provocação empurra o autor para o encontro com os personagens pitorescos e estes contaminam seu narrar, numa mistura que toma forma de texto *criativo*.

A criatividade, que poderia apresentar-se como grandiloquência, chega pela simplicidade de situações corriqueiras realçadas. Toda a sofisticação está na elaboração da linguagem que leva, inclusive, a alcançar o âmbito filosófico de se dizer do nosso estar no mundo. Assim é para narrativas como as citadas de Guimarães Rosa. Guardadas as proporções, assim acreditamos que seja em alguns exemplos da *esquina*. Pois o que compõe o que chamamos de humor na seção é um tipo de gracejo trivial, “bobo” ou, noutras vezes, quase infantil, com seus detalhes. Como o que observamos na referida história de Marcha Lenta e seus amigos (*Quase parando*. In *piauí* número 22, julho 2008. p. 9).

Lembremos que os companheiros de dança de salão do aposentado Marcha Lenta planejaram sequestrá-lo e, para tanto, precisavam da sua própria ajuda, o que buscaram telefonando várias vezes para sua casa até que a filha o deixasse atender. A travessura foi assim descrita: “Um senhor de bengala e gravata dourada marcava o horário exato de cada ligação. Ninguém entendia bem a razão de tamanho rigor, mas obedeciam, regidos por uma obscura disciplina tática. Dançavam três músicas e discavam novamente.” A ação infantil dos idosos, o sem sentido de alguém marcar o horário cravado de cada chamada com anuência de todos e o fato de não perderem a chance de dançar, mesmo disciplinadamente – três músicas e uma nova ligação – mostram tipos engraçados envolvidos em uma peripécia.

Eles são tão apaixonados pela dança e por estarem juntos que chegam ao extremo patético de sequestrar um dos amigos, exigindo que a filha o libere para dançar, apesar da proibição médica. A paixão leva os companheiros a agir como crianças grandes que não querem ver interrompida a brincadeira. Em primeira impressão não há nada sério no relatado, só uma turma de aposentados amalucados na contramão do interesse geral. E, no entanto, a ação deles está carregada de seriedade. Diante dos

incômodos da velhice, aquele encontro é a ilha, a casa na árvore onde dá para fugir dos problemas. Eles namoram, conversam e principalmente juntam os corpos em movimentos coordenados, ao som da música executada no ritmo adequado a eles. Talvez uma exceção em meio à aceleração de São Paulo, a cidade onde vivem. Em que outro lugar Marcha Lenta poderia acertar tão bem o passo?

Não é preciso dizer na narrativa de tristeza nem de dor, mas a ameaça que vem de fora daquele oásis é compartilhada por todos. O inimigo individual de Marcha Lenta é o mesmo que vai se apresentar a cada um dos seus amigos. E a gaiatice deles é uma tentativa de ignorá-lo. Eles o fazem com graça, mas levam a sério como fazemos com as situações que dizemos *de vida ou morte*. É nos silêncios e de forma intuitiva que se pode captar a ironia humoresque, conforme nos diz Lélia Duarte:

“A percepção dessa ironia se fará principalmente pela intuição, pela consciência do contraste entre aparência e realidade e pela capacidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nos espaços vazios e nas incongruências. Na verdade, essa ironia será uma realização conjunta de autor e leitor (...)” (2006, p. 38)

Ganham destaque situações mínimas que poderiam passar por detalhes em outras narrativas. No humor que observamos, elas vêm para o primeiro plano e forjam o quadro daquelas relações estabelecidas. São outra forma de dizer, mas dizem muito. Informam sobre comportamentos destoantes, porém válidos. Lembremos da ideia de reconhecimento ainda que mirando um espelho torto. As pequenezas das ações desses personagens seduzem e transportam quem lê para dentro da missão de salvar a alegria de um dos amigos queridos.

Como um convite ao receptor para ler as entrelinhas, a composição do retrato da turma de Marcha Lenta é detalhada e graciosa. “A euforia foi tamanha que Augustina, no papel de telefonista, beliscou o braço de uma amiga pedindo silêncio.” E ainda em “Pela primeira vez em anos, uma doce senhora soltou um palavrão impublicável. A platéia, pronta a se manifestar com aplausos dirigidos a Zacarias, estancou diante de manifestação tão inapropriada.” O fato em relevo, ocorrido “pela primeira vez em anos” é a audácia de uma das idosas. Ela soltou um nome feio. Como a senhora era doce e o palavrão, impublicável, foi criado um mal-estar. A explicação dela não poderia ser mais engraçada, mas foi recebida por seus companheiros com aparente seriedade: “Alegou

que, por segundos, voltara-lhe à mente o passado de 1968 e o entusiasmo com que se atirara na batalha da rua Maria Antônia.”

É esse humor aparentemente desprezível de assuntos dispensáveis em inventários oficiais de notícias que encontramos também no texto delicioso sobre um bode que circulou pelas ruas de Fortaleza, no Ceará. Condecorado como cidadão honorário da cidade nos anos 1920, teve sua provável vida passada descrita na *piauí*. A suspeita de que ele seria reencarnação de um humano é incomum, mas o bode Yoiô era diferente em tudo. Em vida, teria sido *flâneur* e beberrão. Morto, teve o corpo exposto à visitação permanente no Museu do Ceará. O mote da matéria era o desaparecimento misterioso do rabo do animal no museu (aliás, ocorrido quase dez anos antes do texto).

Para não deixar dúvidas, a *esquina* que apresenta ao leitor o animal atípico lista datas e nomes completos de personagens da época de Yoiô, e entrevista os responsáveis pela instituição que guarda empalhado o corpo da “maior celebridade ruminante do estado”:

“Estava provado: era, de fato, o espírito do finado Paulo Laranjeira encarnado em forma de bode, no corpo de Yoiô. A história da reencarnação irritou o clero local, que, temendo heresias idólatras, proibiu qualquer menção ao caso na imprensa. O bode, indiferente, continuou sua vida de fanfarrão, comendo faixas inaugurais nos eventos cívicos, seguindo cortejos fúnebres e zanzando pelo bairro comercial.” (*O rabo sumiu*. In *piauí* número 11, agosto 2007, p. 12).

Narrar uma história como a de Yoiô é uma maneira de dizer que vale se dedicar às artimanhas de um bode – ou um mito sobre um bode – fanfarrão. O sumiço do rabo dele é assunto importante e interessante no critério da *esquina*. Há um elemento ingênuo em uma primeira visada, o que reforça a proposta de extrair das curiosidades simples a matéria da narrativa. Elas potencialmente dão um sabor quase infantil à fruição, como o da cumplicidade em uma diabrura.

O que se vê no nosso recorte é um humor mais como espírito, um modo de ver. Há, como fundo, um desprezo às pretensões de seriedade que costumam acompanhar outros periódicos. *piauí* ri das convenções da prática jornalística, dá de ombros para o “bom-tom” de não usar muitos adjetivos, sobrevaloriza personagens *tortos*. E, sobretudo, o predominante não é o humor ácido e caricatural, comum no Brasil e

exposto em programas, principalmente de televisão, que ganham popularidade na atualidade<sup>64</sup>.

Há muitas manifestações midiáticas no país tratadas como humor. A nós não cabe nem inventariá-las, nem dizer até que ponto seriam ou não humor. Só observamos que há diferenças entre elas. Um se aproximam mais da narrativa apreciada aqui e outras se afastam. Citaremos algumas apenas para contextualização. Não sendo foco direto nosso, recorreremos à dissertação *A TV em pânico: o enquadramento das celebridades pelo Pânico na TV* (2009), de Leonardo Gomes Pereira. Pegamos o exemplo de programas televisivos que fazem humor a partir da *vida real*, estilo em evidência pesquisado por Pereira. Ele aproxima da sátira e da paródia o tipo de humor presente no seu objeto de estudo, o programa *Pânico*, da *Rede TV!*. É uma atração semanal que parodia um programa de auditório e tem participação de *repórteres* – na verdade “um misto de ator-comediante-jornalista”, na definição do pesquisador.

Alguns dos *repórteres* apresentam-se travestidos em outra identidade. O foco principal deles é a perseguição a celebridades. Eles invadem festas, se metem em coletivas de imprensa e dirigem às celebridades perguntas embaraçosas. Como disse Leonardo Pereira, é comum haver “apelo à baixaria” e “regras sociais transgredidas”. Conforme o pesquisador, os valores que sustentam a interação criada pelo programa em análise são “espontaneidade, diversão a qualquer custo e agressividade, principalmente” (p. 176). Surgido em 2003, o *Pânico da TV* faz parte de uma onda de atrações televisivas que se avizinham na tentativa de fazer um humor no limite entre jornalismo e show:

“Já nos anos 2000, uma série de programas televisivos podem ser apontados como “vizinhos” do *Pânico na TV* (...) A revista *Rolling Stone* de dezembro de 2008 estampa em sua capa um especial intitulado “Tá rindo do quê?”. Trata-se de uma espécie de dossiê que tenta perceber a mudança do humor televisivo brasileiro rumo a um novo tipo de escracho: o uso da “cara-de-pau” como arma e a sátira à vida real. A ideia de um “humor de realidade” nos vai ficando mais demarcada.” (p. 57)

Outros programas citados na linha do que se chamou de “humor de realidade” seriam: o *CQC* (exibido desde 2008 pela Rede Bandeirantes), o *Hermes e Renato* (na

---

<sup>64</sup>Não é interesse fazer levantamentos sobre os outros programas. Citamos exemplos populares na televisão brasileira: *C.Q.C.*, exibido pela rede *Bandeirantes*, e *Pânico*, da *Rede TV!*. Para detalhamentos de programas desse tipo remetemos para a dissertação *A TV em pânico: o enquadramento das celebridades pelo Pânico na TV* (2009), de Leonardo Gomes Pereira.



MTV desde 2000) e o *15 minutos* (também na MTV a partir de 2008). Apesar de eles compartilharem com a *esquina* a permissividade para atribuir propriedades e criar seus mundos possíveis, o resultado e os caminhos para se obter o humor são muito diferentes. Os da TV tentam estimular o riso da audiência por meio da transformação do *repórter* em um tipo ridículo que não teme ser mal recebido. Este quase sempre constrange o focalizado para obter o efeito esperado.

Parece-nos que esses programas se alinham ao que Georges Minois (2003) chamou de um ímpeto de rir demais, característico dos tempos atuais. Conforme o autor, o homem é convocado a um riso excessivo todo o tempo, que seria quase obrigatório, um antiestresse coletivo, social. Ele interpela esse excesso que não se constituiria em um riso livre. O autor acredita que a única base de um humor autêntico é o indivíduo:

“Embora ele [o riso] se estampe por toda parte, da publicidade à medicina, da política espetáculo às emissões de variedades, dos boletins meteorológicos à imprensa cotidiana, a grande ameaça universal deste início do século XXI paira sobre ele: a comercialização. O riso, como a carne de vaca, é um produto de consumo (...)” (p. 593).

Os meios de comunicação, sobretudo a televisão, usariam o riso cada vez mais como estratégia comercial para atrair público, reforçando a ideia de que é preciso rir. Para Minois, rir de tudo é conformar-se com tudo, abolir o bem e o mal. A política é um bom exemplo, conforme ele, já que o humor feito a partir dos políticos pode indicar, no fundo, tolerância para ações que deveriam ser condenáveis. Usando expressões, como “cômico de supermercado” e “sociedade humorística”, ele diz que a televisão está em sintonia com a *festa total*, um impulso para esquecer a tristeza e se divertir. Em pauta estão temas batidos, como racismo e corrupção.

Minois suspeita que o ímpeto de rir demais estaria relacionado a uma desvitalização e desmotivação coletiva do homem indiferente que age mecanicamente. Não é o caso de nos aprofundarmos nos argumentos de Minois que, apesar de pertinentes, podem conter algum radicalismo também. Aproveitando-nos do que é possível, acreditamos que a *esquina* estaria na contramão desse *cômico de supermercado*. Ou pelo menos mais distante dele do que os citados programas televisivos. O humor que tentamos definir neste trabalho não é só produto de consumo

porque não busca nem gera o riso escrachado e generalizado. Sua mensagem é mais sutil e foca o indivíduo, não a massa.

O *cômico de supermercado* e o humor da *esquina* são céticos. Os dois duvidam do sério e não reverenciam o grande. Mas, a nosso ver, enquanto o humor da *esquina* acredita no homem, o outro não parece crer nele. Seu foco é uma massa desvitalizada e sedenta por rir. Essas especificidades nos apontam para a necessidade de ao menos tentar separar o que é humor de outras formas de expressão e não associar sempre ao riso, como se este sempre derivasse do mesmo tipo de representação. Sobre esse assunto estamos muito de acordo com Celestino Vega que na década de 1960 já tentava delinear o humor. Seus passos continuam atuais. Cervantes permanece na nossa avaliação como um bom exemplo e ponto de partida. O uso de personagens *espíritos*, como *Don Quijote* que dizem muito com suas ações inesperadas e supostamente tontas também é uma boa pista.

A tentativa de dar corpo a esse humor pode facilitar a leitura da atualidade da imprensa, que utiliza brincadeiras que tentam provocar o riso, mas quase sempre de formas diferentes da examinada nesta dissertação. E, se como disse Minois, parte do riso de hoje não é de humor, mas mecânico e massivo, talvez o recorte do que seria o humor e de seu efeito que nem sempre, acreditamos, é o riso escrachado, ajude a compreender inclusive o que chamamos de riso nos dias atuais. Pode ser que descobramos que estamos em época de muito riso e pouco humor; e que o humor não é o que se deve buscar quando o espírito é fazer rir as massas. Pode ser também que ações como as que descrevemos é que não são humor, são outra coisa e nesse caso o humor estaria, sim, muito associado ao riso gerado pelas outras manifestações.

Talvez seja o caso de falar em tipos de humor, como se tenta fazer para a ironia – apesar de saber que aí também é impossível separar ironia e humor. Pode ser irônico reivindicar uma separação em um terreno tão movediço, mas não vemos outra maneira para sair das generalizações. Longe da pretensão de descobrir o humor e uma definição final para ele, ensejamos um exercício válido de aproximação. É o caso em que são os caminhos que mais nos trazem rendimentos e prazer do que a chegada que pode não ser alcançada. Uma trilha possível seria a observação dessas variações, considerando as estratégias discursivas vistas no jornalismo, as que são tomadas como humoradas. O campo é largo e abarca programas esportivos, os citados televisivos, esbarra nas charges, nos jornais populares e vai por aí.

Para o nosso objeto empírico, reforçamos a defesa de que o humor ali se aproxima mais e especialmente de duas posições teóricas: a presença que está entre a tragédia e a comédia sem cair em nenhum deles, conforme definições de Vega (1967) e a ironia humoresque (Duarte, 2006) com seus personagens *à margem* que deixam dúvida sobre o que é dito, sem pretensão de ser sério, mas mostrando, no fundo, com grande seriedade, as possibilidades de existir e de comunicar o mundo diverso via representação.

Fica externado apenas nosso desejo de singularizar o humor para o qual olhamos. E nos perdoem por dizer sem clareza, sem endereço certo. No fim, fizemos como Robert Escarpit, em *L'humour*, que ensaiou sobre o tema e terminou assumindo que não era possível explicar o significado da palavra que deu título a seu livro. Mesmo sem certezas, sabemos da presença do humor. Ela é percebida porque balança o enunciado, o que é o mesmo que dizer que leva a narrativa a explorar suas possibilidades com liberdade e graça. Como o estudioso francês, consideramos que o humor é importante, amacia o viver e nos ajuda a compreender a nós mesmos e a nos arriscar para além do previsível. Assim disse Escarpit:

“O homem sem humor vive a vida das larvas, sob seu envelope de seda, sobre um futuro sem duração, meio-consciente, imutável. O humor faz disparar o envelope de seda para a vida, o progresso, o risco de existir.” (p. 127)

Talvez consciente da multiplicidade de expressões que podem derivar da intenção de fazer humor, ele afirmou que o mais comum é resultar da comunicação humorada um mito vulgar e desinteressante. Mas às vezes, afirma, se vê surgir do envelope de seda uma borboleta multicolor – “ou bem adivinhamos na sombra o abrir misterioso de asas de alguma falena cor de noite” (p. 127). A grande borboleta noturna é um bom símbolo para o humor, seus efeitos. Bela e misteriosa, enfeitada a noite quase imperceptivelmente, notada por poucos. Vive sua vida frágil no escuro e no frio. Seus gestos provocam a respeito da significação dos nossos atos, já que a borboleta assume completamente o risco de existir.

É o humor que faz disparar o envelope de seda para a vida. Ele libera da gestação a falena, a que terá vida curta, a que quase não será vista, mas que se deixa adivinhar pelo abrir das asas imensas. Mesmo não a vendo, seu companheiro noturno pode imaginar-lhe voando majestosa na noite, celebrando o nascer que é também a

certeza do morrer próximo. A falena cor de noite talvez voe rindo dos que preferiram permanecer como larvas nos envelopes de seda. Seu riso é genuíno, mas não é estridente. Poucas pessoas, ao sentir a alegria da falena, sorrirão em sinal de compreensão do que ela diz com seu vôo noturno.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que o encontro do humor com a narrativa pode nos dizer sobre o jornalismo? Até onde nossa observação captou, a união se mostrou harmônica. Pelo menos nos relatos apreciados neste trabalho. Eles tratam de homens e mulheres do nosso tempo e de suas ações, o mesmo que se diria para o jornalismo de forma geral. Mas há o humor na narrativa em foco e ele leva-a a se abrir. A narrativa registra histórias de personagens sem estranhar o que pode parecer estranho para muitos, e estranhando o que se toma comumente como normalidade – como os relatos irônicos sobre endinheirados, políticos ou empresários.

A abertura começa com a escolha de assuntos que não seguem a *pauta pública* dos temas do dia, passa pela atribuição de propriedades essenciais e é incorporada à escrita. Consciente das regras tradicionais, a *piauí* escolhe seguir caminho diferente, desnudando um conjunto de fórmulas prévias que orientam o trabalho de boa parte dos jornalistas. Confia que não precisa disfarçar suas escolhas, que o leitor entenderá. E por isso assume a brincadeira, a opção por um “dos lados”, o atrevimento do narrador e sua construção preferencialmente humorada.

No encontro com o leitor, há certo relaxamento por parte do construtor do texto. Seria porque ele sabe que o receptor não acredita no discurso comum de “a” verdade? Ou a *piauí* acharia ultrapassado amarrar as cláusulas do *contrato* por esse caminho? Seu “mostrar-se” não deixa de ser uma estratégia para estreitar a relação com o leitor, este que a entende e a quem a revista também compreenderia. O emissor aqui age como se soubesse que o receptor já trazia sentimento parecido ao seu. Algo do tipo: “as pessoas precisam se ligar a uma imprensa que não tenha tanta pressa, não seja homogênea e invista na escrita cuidadosa.” Um acordo entre simpatizantes.

Percebemos que o humor deflagra uma escrita vibrante e inventiva e esse é um dos caminhos para buscar responder à questão sobre o encontro entre narrativa e humor no jornalismo. A afirmação de Robert Escarpit (1972) de que o humor quebra o círculo de automatismos que a vida em sociedade cristalizou, vale, a nosso ver, para a narrativa também. Lembremos da imagem, que estendemos para a seção em foco, da esquina como *dobra*. A inflexão no modo comum de narrar é resultado do humor. Na *esquina*, a atração é pela escrita. Não há fuga para quadros ilustrativos, legendas ou lide. O leitor pode desejar ver os tipos excêntricos descritos, mas não será possível porque a *esquina*

nunca publica fotos. O bilhete é para embarcar no texto. Quem o abandonar só saberá parcialmente do assunto.

Não parece exagerado dizer que o jornalismo feito com humor se utilizaria mais da riqueza da linguagem do que o que se pauta pelas exigências de objetividade. A combinação de palavras, a busca pelas melhores figuras de linguagem, a relação de elementos textuais e o esforço para que o dito esconda o não dito são exercícios que os construtores dos textos humorados da *esquina* fazem. O elemento desestabilizador que o humor tem em seu cerne, desestabiliza, assim, a narrativa também ao apresentar maneiras de fazer.

O humor e a narrativa apreciada neste trabalho estão ligados pelo que podemos chamar de instabilidade: uma permissão para a brincadeira, uma postura que valoriza pequenas ações curiosas e ri de grandes verdades. Neste ponto podemos encontrar nova pista para a questão que abre essas considerações finais. Instabilidade está no campo contrário ao da certeza. Porém, como tratamos de narrativa jornalística, inevitavelmente perguntamos se o jornalismo pode se alinhar a essa instabilidade. De modo amplo, ele apresenta-se como espaço de explicação das coisas do mundo, como bem nos disse Farré (2004) e, sendo assim, o esforço é para evitar questionamentos ou abertura de sentido.

Porém, desde o início não negamos à *esquina* a definição como narrativa jornalística. Assim os responsáveis se auto denominam, assim indicam as marcações da correspondência do narrado com o vivido. A *esquina* nos leva a crer que o jornalismo pode sim propor uma verdade apoiada em instabilidades e não só em certezas. O atrevimento maior da revista *piauí*, parece-nos, está em supor que a verdade do mundo possível sugerido será reconhecida mesmo se a narrativa fugir a um modelo prévio convencional. A verdade proposta pela *esquina* abriga estranhamento, dúvida, jogo. Quer dizer, o jornalismo não estaria apenas em busca de certezas. Ele pode nos revelar contradições e imprevisibilidades. A compreensão do mundo se daria de muitas maneiras e nos perguntamos se o questionamento não deveria ser para qualquer visão dura e pretensamente unânime sobre o jornalismo.

O humor e a consequente liberdade de construção na *esquina* reforçam para nós o campo amplo de modos de narrar e legitimar-se junto à audiência. Vislumbramos, por meio da seção, as **possibilidades narrativas** no jornalismo. Desdobrar esta expressão era até a motivação primeira para realização deste trabalho: os vários caminhos que parecem se atrofiar em poucos, a multiplicidade de leituras que a vida pode oferecer e o

resultado formal infinito da provocação, em suma, novas formas de falar da vida por meio do jornalismo. E com um vigor que por vezes parece extinto.

Pela singularidade de texto e práticas da *esquina*, pode surgir a interpelação da sua narrativa em relação a textos ficcionais. O que dizemos é que qualquer aproximação da *esquina* com usos mais comuns de textos assumidamente ficcionais não significa que seu resultado seja mais ou menos ficcional do que o de outras publicações. Seria impossível medir. Mas significa que ele é mais livre. Esta liberdade se liga ao reconhecimento da potencialidade da narrativa, dela como construção. A possibilidade narrativa é sinônimo das múltiplas maneiras de se descrever o mundo, as várias *Magnas Opera* de que tratou Pavel. Consciente de que o texto se estrutura é pela linguagem, o narrador faz artimanhas para provocar o receptor, flexiona a linguagem, se aproveitando do seu vasto potencial para favorecer o jogo que quer criar. Não encobre a operação narrativa porque a considera o motor da maquinaria. E o que para muitos poderia ser considerado fragilidade, para a *esquina* é edificador do seu estilo particular.

As práticas que marcam uma diferença da *esquina* em relação ao padrão do jornalismo – como um certo desnudar, a tranquilidade para definir o que é essencial, a não pretensão à verdade fidedigna, esta que marcaria a história e o jornalismo tradicional – só nos demonstram que o jornalismo é maior do que rituais e fórmulas que tentam demarcá-lo. Todo o desenvolvimento teórico que vimos, abordando relações e imbricamentos entre ficção e não-ficção nos serve para localizar a *esquina* e, por que não dizer o jornalismo, em um campo fora de categorizações fechadas. As definições não dão conta de separar ficcional do não ficcional e também não dão conta de dizer o que é o jornalismo.

É claro que os acordos, as convenções e a cultura dizem do jornalismo. Mas, mutáveis, não podem dar garantias generalizadas. No fim desta jornada, somos induzidos a reafirmar o acordo entre as partes e o fazemos lembrando o que Paul Ricoeur afirmou sobre o terceiro tempo narrativo. A comunicação se efetivaria quando o terceiro tempo proposto pela narrativa se encontra com o tempo íntimo do fruidor. Há, nesse momento um reconhecimento por parte do receptor. O modo de provocar esse reconhecimento (que pode, claro, não se dar) é aberto, vastíssimo como Ricoeur demonstrou com exemplos da literatura, e não exclui cultura e convenções. Por que seria diferente com a narrativa jornalística? Se o reconhecimento é que legitima a proposição e atende às expectativas do outro lado, como afirmar que uma proposta *alternativa* não pode ser um bom e eficaz exemplo de narrativa jornalística?

No caso da *piauí*, que traz outros exemplos de narrativas *atrevidas* além das que estão na *esquina*, a adesão de leitores (tiragem de 54 mil exemplares) e os quatro anos de existência demonstram que há receptores que aceitam uma narrativa jornalística com traços de singularidade. Seria a sombra da grande verdade pretendida que levaria a pensar o contrário? A referida *dobra* que a *esquina* faz ver é um indicativo de que o jornalismo tem, além das conhecidas retas, muitas derivações a explorar. Dentro desse campo que nomeamos de jornalismo há variações e probabilidades que não se pode contar. E, sendo assim, ele não se constituiria de uma estrutura fechada com um único modo de operar englobante para a totalidade das narrativas jornalísticas.

No lugar de pensar um compromisso geral e único do jornalismo com os receptores, passamos a considerar um acordo de cada publicação com seu leitor. Partindo da vida e de pessoas reais, há diferentes formas de fazer jornalismo, de legitimar-se junto ao receptor, de criar a afinidade necessária para que a fruição ocorra. Um jornalismo com J maiúsculo fica distante. Assim como ocorre com a dicotomia dura ficção e não-ficção para se referir a qualquer construção. Ao fim, a narrativa aqui observada, que foge a classificações, parece nos dizer que, para além de discursos de pureza, o mais importante está no gesto simples de olhar com cuidado para o fragmento de mundo escolhido, configurar uma intriga coerente e atraente sobre ele com o velho objetivo de comunicar bem algo a alguém – e, claro, se puder ser com ousadia e relaxamento, tanto melhor será para quem se dispõe a ler. É possível que este esteja aberto a negociações bem mais flexíveis do que as que comumente são propostas.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACSELRAD, Márcio. *O humor como estratégia de comunicação*. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Cultura no XII Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós, Recife, PE, 2003. Disponível em [http://www.pdfdownload.org/pdf2html/pdf2html.php?url=http%3A%2F%2Fwww.compos.org.br%2Fdata%2Fbiblioteca\\_923.pdf&images=yes](http://www.pdfdownload.org/pdf2html/pdf2html.php?url=http%3A%2F%2Fwww.compos.org.br%2Fdata%2Fbiblioteca_923.pdf&images=yes)
- \_\_\_\_\_. *Humor, esclarecimento e miditadura*. Trabalho apresentado ao GT Comunicação e Cultura no XIII Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - Compós, São Bernardo do Campo, SP, 2004.
- ADDISON, Joseph. The Spectator, número 35, 10 abril de 1711. In *The spectator: essays*. V. 1. Londres: J. M. Dent & Sons Ltd, 1950. p. 104-107.
- ALSINA, Miquel Rodrigo. *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós: 1993
- AGÊNCIA ESTADO. *Após seis anos, viúva de Toninho do PT diz se sentir abandonada*. In portal de notícias G1. Postado em 08 set. 2007. Disponível em <http://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,MUL101004-5601,00-APOS+SEIS+ANOS+VIUVA+DE+TONINHO+DO+PT+DIZ+SE+SENTIR+ABANDONADA.html> Acessado em 18 abr. 2011
- BARBOSA, Marialva Carlos. *Percursos do olhar*. Comunicação, narrativa e memória. Niterói: Eduff, 2007.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In *O rumor da língua*. Lisboa: edições 70, 1987
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980
- BIRD, S. Elizabeth; DARDENNE, Robert W. Mito, registo e ‘estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias. In TRAQUINA, Nelson (Org). *Jornalismo: Questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1999.
- BOURGEOIS, André. A ironia romântica. In DURTE, Lélia Parreira (org.). *Algumas traduções de textos sobre ironia e humor na literatura*. Cadernos de Pesquisa, V. 22. Belo Horizonte: NAPq/FALE/UFMG, 1994. p. 55-82. Tradução: Luiz Morando.
- CARVALHO, Carlos Alberto de. *A tríplice mimese de Paul Ricoeur como fundamento para o processo de mediação jornalística*. Trabalho apresentado ao GT Estudos de Jornalismo no XIX Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós, Rio de Janeiro, RJ, 2010.
- CARVALHO, Pedro Henrique Varoni. *Piauí: Brasilidade e memória no jogo discursivo contemporâneo*. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em

Linguística da Universidade Federal de São Carlos (Ufscar) em dezembro de 2008. São Carlos, 2008.

CESAR, Constança Marcondes (org.). *Paul Ricoeur: ensaios*. São Paulo: Paulus, 1998

CHAPARRO, Manuel Carlos Chaparro. *Sotaques d'aquém e d'além mar – Travessias para uma nova teoria de gêneros jornalísticos*. Rio de Janeiro: Summus Editorial, 2008

COLLINS, Willian (publisher). *Webster's new twentieth century dictionary*. New York: Ed Simon and Schuster, 1979.

DINES, Alberto. *José Dirceu na piauí segundo Alberto Dines*. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=466JDB008>. Acesso em 25 abr. 2011.

DINIZ, Lília. *piauí, uma revista sem gravata*. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=453IMQ006>. Acessado em 25 abr. 2011

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte. Ed. PUC Minas, 2006.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002

\_\_\_\_\_. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de Codificação em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 1978

ESCARPIT, Robert. *L'humour*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Quando a recepção já não alcança: por uma revisão no objeto e método*. Anais de ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO. 17., 2008.

FARRÉ, Marcela. *El noticiero como mundo posible*. Buenos Aires: La Crujia Ediciones, 2004

FERREIRA, Pedro. "Chuvas deixam ruas de BH esburacadas". *Jornal Estado de Minas*. Belo Horizonte, 19 jan. 2011. Disponível em [http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/01/19/interna\\_gerais,2000/chuvas-deixam-ruas-de-bh-esburacadas.shtml](http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/01/19/interna_gerais,2000/chuvas-deixam-ruas-de-bh-esburacadas.shtml) Acessado em 18 abr. 2011

FILHO, Aires da Mata Machado. *Novíssimo Dicionário Ilustrado Urupês*. São Paulo, Editora Age Ltda, 1971

FRANÇA, Vera. *L. Quere: dos modelos da comunicação*. In Fronteira. São Leopoldo, v. V, n.2, p. 37-51, 2003.

- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000
- IMBROISI, Françoise. *Atos de fingir ou o caráter ficcional no fotojornalismo brasileiro*. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) em fevereiro de 2009. Belo Horizonte, 2009.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução: Heidrun Krieger e Luiz Costa Lima. IN. LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época. Tradução: Luiz Costa Lima. IN. LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In. TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 119-127.
- KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo*. São Paulo: Edusp, 2001
- LEAL, Bruno Souza. *Para além das notícias: o jornal, sua identidade, sua voz*. In Revista Fronteiras – estudos midiáticos. Unisinos, Mai-Ago 2009, p. 113-122. Disponível em <http://www.frenteiras.unisinos.br/pdf/71.pdf>. Acessado em 03 de maio de 2011.
- Manual da redação: Folha de São Paulo. São Paulo: Publifolha, 2001
- MEDINA, Cremilda. *Ciência e jornalismo*. São Paulo: Summus, 2008
- MEDINA, Cremilda. *Notícia, um produto à venda*. Jornalismo na Sociedade Urbana e Industrial. São Paulo: Summus, 1988
- MILLER, Henry. *A sabedoria do coração*. Porto Alegre: L&PM, 1986
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção
- MINTZ, André Góes. VAZ, Paulo Bernardo Ferreira. *Piauí, em busca do leitor perdido*. Trabalho apresentado no NP Produção Editorial no XXX Congresso Brasileiro de Ciência da Comunicação – Intercom, Santos, SP, 2007.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *Jornalismo e configuração narrativa da história do presente*. In 2º ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO. 2004. Salvador – Anais do II SBPJOR. Disponível em <http://sbpjour.kamotini.kinghost.net/sbpjour/resumod.php?id=153> (acesso em 23/07/2010)
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995

- ORSATTO, Franciele. *Relações entre a revista piauí e o jornalismo literário: uma reflexão*. In Revista Verso e Reverso. Número 54. Dez 2009. Unisinos.
- PAVEL, Thomas G. *Fictional Worlds*. London: Harvard University Press, 1986.
- PEIXOTO, Maria Cristina Leite. JÚNIOR, Roberto Romero Ribeiro. *Mídia e sociedade: sistema de resposta social e revista piauí*. In Revista Verso e Reverso. Unisinos. Mai-Ago 2010.
- PEREIRA, Leonardo Gomes. *A TV em pânico: o enquadramento das celebridades pelo Pânico na TV*. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em julho de 2009. Belo Horizonte, 2009
- PONTE, Cristina. *Para entender as notícias*. Florianópolis: Insular, 2005.
- POZUELO YVANCOS, José María: *La ficcionalidad: estado de la cuestión*, Revista de la Asociación Española de Semiótica, Madrid, 1994
- QUERE, Louis. *D'un modele epistemologique de la communication a un modele praxeologique*, Réseux. Paris, n° 46/47, Mar-Abr, 1991.
- RESENDE, Fernando. *O olhar às avessas – a lógica do texto jornalístico* (tese de doutoramento). São Paulo: ECA/USP, 2002.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988
- REIS, José Carlos. *Tempo, história e compreensão narrativa em Paul Ricoeur*. In Locus: Revista de História, volume 12, n° 1. Juiz de Fora, UFJF, Jan-Jun 2006.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Rio de Janeiro: Difel, 2002
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (Tomo I)*. Campinas: Papirus, 1994
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (Tomo II)*. Campinas: Papirus, 1995
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2007
- RODRIGUES, Sérgio. *Uma revista chamada “piauí”*. Disponível em: <http://eduardo1dacosta.multiply.com/journal/item/2433>. Acesso em 25 abr. 2011.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001
- ROSSET, Clement. *Alegria: a força maior*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000

SALLES, João Moreira. Entrevista ao site [www.comunique-se.com.br](http://www.comunique-se.com.br), postada em 16 de maio de 2007. Disponível em <http://www.comunique-se.com.br/Conteudo/NewsShow.asp?idnot=36409&Editoria=8&Op2=1&Op3=0&pid=52548226756&fnt=fntnl> Acessada em 25 de janeiro de 2010.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCALZO, Marília. *Jornalismo de Revista*. São Paulo: Contexto, 2003

SILVA, Gislene. *Para pensar critérios de noticiabilidade*. Estudos em Jornalismo e Mídia (UFSC), Florianópolis – SC, v.2, n.1, p. 95-107, 2005

SQUARISI, Dad. *Manual de Redação e Estilo*. Brasília: Fundação Assis Chateaubriand, 2005

SUSSEKIND, Flora. Uma ideologia estética, o naturalismo. In *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984

TARANTINO, Mônica. A cura que vem do mar. Revista Isto é, São Paulo, 80-81. 16 fev. 2011.

TODOROV, Tzedan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979

TUCHMAN, G. “A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas.” In TRAQUINA, N. (org) *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega, 1999

VALENTE, Ana Maria. 2004. *Aristóteles. Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

VEGA, Celestino F. de la. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1967

### **Edições da revista *piauí* utilizadas**

PIAUI. Rio de Janeiro, Ed. Abril números de 1 (outubro de 2006) a 36 (setembro de 2009)

## **ANEXOS**

- Texto de Apresentação *piauí* vem aí.



A REVISTA PARA  
QUEM TEM UM  
PARAFUSO A MAIS

**piauí**

A PARTIR DE OUTUBRO, UMA NOVA  
REVISTA TRARÁ, TODOS OS MESES,  
REPORTAGENS SOBRE GENTE CONHECIDA  
OU ANÔNIMA, BACANA OU VELHACA,  
INTELIGENTE OU MENTECAPTA.  
ELA FALARÁ DO TRABALHO DELAS,  
DOS SEUS AMORES, DAS SUAS ALEGRIAS,  
DAS COISAS QUE LHESS INTERESSAM  
E DO PAÍS E DO MUNDO EM QUE VIVEM.  
UMA REVISTA PARA QUEM GOSTA DE LER,  
DE RIR E DE PENSAR.

piauí: LANÇAMENTO EM OUTUBRO.



**editora alvinegra**  
rua do Russel 270/4º andar  
22211-110 Rio de Janeiro RJ  
tel (21) 3511 7400  
avenida 9 de Julho 5966/21  
01406-200 São Paulo SP  
tel (11) 3061 2122  
revistapiaui@revistapiaui.com.br



# piauí\_seções

## olá

Histórias de uma família, de uma comunidade, de um lugar, de uma doença, ou de uma situação contadas a partir do nascimento de um bebê no mês anterior.

## esquina

Matérias curtas, médias ou não muito grandes sobre fatos recentes (e seus protagonistas) das grandes cidades brasileiras.

## diário

Uma pessoa qualquer (menos um sommelier), publica as anotações do que fez no mês anterior: médico, estudante, roqueiro, cartomante, salva-vidas, piloto, você, censorista, atriz, professor etc. etc. etc.

## perfil

O retrato, feito de perto, de uma figura da vida nacional. Desde que tenha uma boa história, o personagem do Perfil pode ser celeberrimo ou desconhecido.

## ficção

Contos, trechos de romances e outros registros literários de autores contemporâneos, revelando o que a narrativa jornalística não consegue alcançar.

## portfólio

Fotografias, desenhos, grafites e pinturas mostram o que ocorre no Brasil, no mundo e na imaginação de quem cria imagens.

## editorial

Regozijai! *piauí* não terá editorial. Aleluia!

## trabalho

Reportagens sobre as mudanças — de configuração, de ritmo, de organização, de tecnologia, de remuneração — no mundo do trabalho.

## viagem

Lugares remotos captados com verve, lugares batidíssimos redescobertos com vivacidade.

## ecologia

O professor Burp explica o hipopótamo, o bicho-preguiça, a girafa, o dromedário e outras maravilhas do mundo animal. A natureza como você nunca viu.

## memória

Acontecimentos lembrados pelos seus protagonistas. Pessoas reavaliadas por quem as conheceu na intimidade.

## colunas

O Senhor seja louvado! *piauí* não terá colunas nem ruínas de templo grego. Aleluia!

## além disso

Reportagens, críticas e ensaios sobre a cena cultural. Livros, televisão, música, artes plásticas, teatro, videogames e filmes, comentados com criatividade.

## história em quadrinhos

Grandes roteiristas e desenhistas do Brasil e do exterior contam histórias gráficas — engraçadas, dramáticas, nostálgicas, agressivas. Angeli, Gotlib, Art Spiegelman e Edward Sorel já mandaram seus desenhos.

## urbanismo e arquitetura

O que ocorre de novo (de intrigante, de inteligente, de boçal, de curioso, de mistificador) na paisagem das metrópoles brasileiras.

## metafísica aplicada

A tolice humana, sobretudo a vigarice pretensiosa, em seus infinitos desdobramentos e matizes, captada com finura, pompa e circunstância.

## poder

Quem o exerce, quem o disputa, como é urdido, de que maneira se espalha pela sociedade e como chega ao fim, com estrondo ou lamúria — o poder social, político, empresarial, midiático, eclesiástico, virtual.

## horóscopo

Chantecler, o enigmático, explica os mistérios do zodíaco, desvenda os segredos do passado e faz previsões de impressionante clarividência sobre o futuro (imediate e remoto). Chantecler prevê vida longa e próspera para as pessoas de todos os signos que fizerem uma assinatura de *piauí*.

## despedida



## **piauí** vem aí

**piauí** será uma revista para quem gosta de ler. Para quem gosta de histórias com começo, meio e fim. Como não se inventou nada melhor do que gente (apesar de inúmeras exceções, vide... deixa pra lá), a revista contará histórias de mulheres e homens. Ela pretende relatar como pessoas vivem, amam e trabalham, sofrem ou se divertem, como enfrentam problemas e como sonham. **piauí** partirá sempre da vida concreta, da experiência vivida, do testemunho, da narrativa – e não do Google.

A revista será mensal. A periodicidade de quatro semanas permitirá que ela aprofunde os assuntos, em vez de resumi-los. Suas reportagens, relatos e diários terminarão quando o assunto terminar, em vez de serem espremidos porque o espaço chegou ao fim. O acabamento, tanto na escrita como na apresentação gráfica, será caprichado. Para que **piauí** fique bonita, tenha bastante coisa para ler e ver, e dure um mês na mão do leitor, ela terá um formato maior do que o tradicional.

**piauí** será uma revista de reportagens. Ela buscará os temas atuais, embora não tenha pressa em chegar primeiro às últimas notícias. Levará em conta que a informação vem antes do comentário e que a opinião precisa dos fatos. Apurará com rigor e escreverá com clareza. Fugirá dos clichês e envidará todos os esforços para evitar expressões como “envidar todos os esforços”. Usará um vocabulário com mais de cem palavras. Mas não irá ao dicionário à cata de vocábulos especiosos (como o que vem logo antes da abertura deste aconchegante parêntese). Não terá restrições temáticas, políticas ou ideológicas. Preferirá a serenidade ao histrionismo, a suavidade da música de câmara ao estrondo das marchas militares. Cobrirá qualquer assunto que uma reportagem possa tornar interessante. Vale tudo: esporte, medicina, odontologia, política, cultura, a picante vida sexual do porco-espinho, religião, numismática, urbanismo, filosofia, as agruras do Palmeiras, do marxismo e do Botafogo, turismo, telemarketing, zoologia. Só não valem reportagens sobre dietas e reforma da Previdência, que ninguém agüenta mais. **piauí** procurará com afinco novos assuntos: o Brasil não é feito apenas de corrupção e violência.

A revista tentará explicar o que teima em ser obscuro (com uma exceção: o motivo de **piauí** se chamar **piauí**, mistério insondável que desafia a ciência). Ela mostrará o enredo do que parecia desconexo e fragmentário. Terá a pretensão de revelar o que ninguém sabe, de estampar notícias inéditas, mas sem fazer escândalo. Fugirá do academicismo, da vulgaridade e do belezismo. (Está proibido o uso das expressões “governança corporativa”, “tá ligado?”, “home theater”, “acabar em pizza”, “déficit público” e “não é a minha praia”.) Ela dará importância ao que, por ignorado, é tido como insignificante. Tratará de achar novidades no que, por esquecido, parece velho ou ultrapassado. A revista não será ranzinza nem chata. Sisudez não é sinônimo de seriedade. Uma coisa não tem nada a ver com a outra. **piauí** terá graça. Alegria é a prova dos nove.

Para dar conta de situações que estão além do poder da narrativa jornalística, **piauí** publicará ficção. Na forma de contos, trechos de romances, invenções literárias e histórias em quadrinhos. Publicará também poesia. Sim, com a devida moderação, até poemas, aquelas linhas mais curtas que expressam iluminações.

Jornalistas, escritores, artistas, desenhistas, ensaístas, críticos e humoristas de todas as idades e sexos buscarão expressar em **piauí** diferentes aspectos da vida nacional. A revista terá como matéria-prima a bagunça brasileira e, como pano de fundo, um período histórico de perplexidade geral. Numa situação como essa, é melhor ser curioso, e ir atrás da realidade, do que prescrever receitas de salvação. Um pouco de ceticismo não faz mal a ninguém – e a nenhuma revista.

É isso aí: **piauí**.



- Apresentação *piauí* para anunciantes – reprodução parcial (dados colhidos em março de 2011)

# revista **piauí**

**\_pra quem tem um parafuso a mais**



## a revista **piauí**

A **piauí** é uma revista mensal de jornalismo, ideias e humor.

Publicamos para quem gosta de ler. Vale praticamente qualquer tema. Política, literatura, economia, televisão, arquitetura, cinema, futebol, odontologia – contanto que o dentista seja interessante, ou o tratamento de canal, revolucionário.

Jornalistas, escritores, artistas gráficos, ensaístas, críticos e humoristas de todas as idades expressam em **piauí** diferentes aspectos da vida nacional, que, convenhamos, não anda fácil de ser compreendida. Numa situação como essa, é melhor admitir a perplexidade do que prescrever receitas infalíveis de salvação. Não salvamos ninguém, estamos perplexos, mas somos muito curiosos.

revista **piauí**

## a revista piauí

Nossa curiosidade, aliada à nossa certeza de que é difícil ter certeza, nos afasta da seriedade taxativa de quem tem causas a defender e bandeiras a empunhar. Preferimos desconfiar de quem não tem dúvida, e achamos que um pouco de ceticismo não faz mal a ninguém – e a nenhuma revista.

**piauí** não tem resposta para nada. Nem para quem pergunta por que ela se chama **piauí**, porque a esse respeito ainda não chegamos a um consenso (existem pelo menos quatro versões).

Gostamos de imaginar que somos uma revista serena, que dá tempo a seus jornalistas para que trabalhem, e que isso não é sinônimo de lentidão, mas de apuro. Talvez tenhamos sido influenciados pelas nossas leituras de criança, quando aprendemos que nem sempre a lebre vence a corrida. Com nosso passo cuidadoso, já chegamos na frente várias vezes. Muitos temas que se transformaram na manchete dos jornais apareceram antes em **piauí**.

revista **piauí**

## quem faz a piauí?

**Editor:** João Moreira Salles, documentarista (*Santiago, Nelson Freire, Notícias de uma Guerra Particular, Entreatos*)

**Diretor de Redação:** Mario Sergio Conti, jornalista, foi diretor de redação da Veja entre 1991 e 1997 e Jornal do Brasil. Autor do livro *Notícias do Planalto*, ganhador do Prêmio Editor do Ano da World Press Review.

**Redação:** Mario Sergio Conti, Dorrit Harazim, Marcos Sá Corrêa, João Moreira Salles, Consuelo Dieguez, Cristina Tardáguila, Daniela Pinheiro, Luiz Maklouf Carvalho, Paula Scarpin e Roberto Kaz.

**Colaboradores:** Angeli, Antonio Prata, Danuza Leão, Fernanda Torres, Gotlib, Ivan Lessa, João Sayad, Millôr Fernandes, Otavio Frias Filho, Reinaldo Figueiredo, Roberto Pompeu de Toledo, Roberto Schwarz, Vanessa Barbara, Tom Zé, entre outros.

revista **piauí**

## os prêmios da piauí

### **6ª revista mais admirada do Brasil**

Troiano Consultoria de Marca e Meio & Mensagem (jan/2010)

### **Prêmio Especial do Júri do 21º Prêmio Veículos de Comunicação**

Editora Referência (nov/07)

### **Revista do Ano**

Revista About (2007)

### **Destaque do Ano do Prêmio Colunistas Rio**

Editora Referência (2007)

### **Melhor Jornalista de Mídia Impressa – Daniela Pinheiro**

Portal e Revista Imprensa (mar/08)

### **Veículo Impresso do Ano**

Prêmio Colunistas 2009

### **Prêmio ABERJE 2009**

Mídia do Ano em Comunicação Empresarial Brasil, na categoria Revista

### **Prêmio Esso 2010**

Prêmio Esso de Informação Científica, Tecnológica e Ecológica, com o trabalho “Artur tem um Problema”, publicado na revista piauí.



revista **piauí**

## parceria

**Impressão** na gráfica da Editora Abril.

**Circulação nacional e distribuição** da Dinap.

As **assinaturas** no Brasil e no exterior são feitas pela Abril Assinaturas. Até agosto de 2010, nossa carteira é de 19.950 assinantes. Estamos em 4º lugar na conversão com uma taxa de 55,7%. A média da Abril é de 50%.

Na renovação, a taxa de **piauí** é de 70,9%. A média Abril é de 76,9%. Deve-se levar em consideração que este é nosso segundo ano de renovação e que quanto mais tempo de renovação, maiores as taxas.

Somos a única revista no Brasil a utilizar o **papel pólen**, certificado pelo FSC (Forest Stewardship Council), o maior selo verde do mundo. Trata-se de um papel especialmente desenvolvido pela **Suzano** e pela **Cia. das Letras**, para tornar a leitura mais confortável.

revista **piauí**

**Tabelas com levantamentos feitos com as *esquinas*:**

Total de textos: 260 - publicados entre outubro de 2006 (edição 1) e setembro de 2009 (edição 36)

**TABELA 1**

**Classificação geral**

TOTAL DE TEXTOS: 260

<b>ASSUNTO</b>	<b>NÚMERO</b>	<b>%</b>
Humor	148	56,92%
Humor ácido	33	12,69%
Personagem anônimo	108	41,53%
Personagem pitoresco	65	25%
Personalidade pitoresca	23	8,83%
Situação pitoresca	70	26,92%
Política	39	15%
High society	9	3,46%
Ocupação	32	12,30%

**TABELAS 2A, 2B, 2C e 2D**

**Indicadores de referencialidade**

**2A) Ponto de observação do narrador**

TOTAL DE TEXTOS: 260

<b>Posição do narrador</b>	<b>Número</b>	<b>%</b>
Perto	179	68,84%
Longe	44	16,92%
Mais ou menos	37	14,23%

## 2B Identificação dos personagens

TOTAL DE TEXTOS: 260

Houve identificação?	Número	%
Sim	217	83,46%
Não	13	5%
Mais ou menos	30	11,53%

## 2C Tempo da ocorrência

TOTAL DE TEXTOS: 260

Tempo da ocorrência?	Número	%
Sim	174	66,92%
Não	25	9,61%
Mais ou menos (indireto)	63	24,23%

## 2D Local da ocorrência

TOTAL DE TEXTOS: 260

Local	Número	%
São Paulo	59	22,69%
Rio de Janeiro	56	21,53%
Brasília	19	7,30%
Indefinido/ ou Nacional	19	7,30%
Internacional	44	16,92%
Fora do Eixo	63	24,23%



**TABELA 3**  
**O humor e suas combinações de classificações**

TOTAL DE TEXTOS: 148

<b>COMBINAÇÃO</b>	<b>NÚMERO</b>	<b>%</b>
Humor + personagem anônimo	13	8,78%
Humor + personagem anônimo + pitoresco	44	29,72%
Humor + personalidade	5	3,37%
Humor + personalidade pitoresca	6	4,05%
Humor + ocupação	22	14,86%
Humor + personagem anônimo + situação pitoresca	13	8,78%
Humor + situação pitoresca	43	29,05%
Humor + política	6	4,05%
Humor + diversos	20	13,51%

**TABELA 4**  
**Humor ácido e combinações**

TOTAL DE TEXTOS: 33

<b>COMBINAÇÃO</b>	<b>NÚMERO</b>	<b>%</b>
Humor ácido + política	16	48,48%
Humor ácido + high society	4	12,12%
Humor ácido + crítica geral	5	15,15%
Humor ácido + outros	8	24,24%

## **esquinas citadas no capítulo IV:**

- *Búfalo soldiers*. (In *piauí* número 1, outubro 2006, p. 15)

### **Búfalo soldiers**

Um batalhão da PM e o segredo de seu brilho fulgurante

Toda corporação militar costuma ter segredos. O segredo mais bem guardado do 8º Batalhão da Polícia Militar do Pará pode ser encontrado em prateleiras de qualquer mercadinho do país. Talvez não resolva embates contra pccs e cvs, mas o frasco marrom-escuro, com um belo perfil de índio desenhado em seu rótulo branco, não custa mais do que R\$5 e dá ao tal pelotão um brilho que poucos regimentos conhecem. A substância secreta chama-se óleo de peroba.

O líder do batalhão marajoara entende de brilho. Dourado, nome do tenentecoronel, diz que o primeiro passo é lavar muito bem. As mangueiras são atarraxadas diretamente na caixa d'água, e os jatos saem fortes como os de um lavarápido. Depois é a vez dos escovões, com impiedosas cerdas de aço. Potes de graxa preta - "tem de ser da marca Nugget" - são usados em seguida. O trabalho dos recrutas só termina depois que os chifres estão tinindo.

Nenhuma polícia do mundo tem chifres como esses. Longos e curvos; curtos e retos; embicados para o céu ou apontados para o chão; chifres brilhantes, cuidadosamente besuntados com óleo de peroba. Quando eles passam, altivos, pela praça central, são motivo de muita boca aberta. Pares de chifres não faltam em Soure. A cidade mais importante de Marajó tem seis vezes mais chifres do que pessoas. Mas nenhum brilha tanto quanto os do 8º Batalhão da Polícia Militar do Pará, a única polícia montada em búfalos de que se tem notícia no planeta.

Meio milhão de búfalos vagueiam pelas terras alagadas da Ilha de Marajó. O prefeito de Soure, Carlos Augusto Gouvêa, diz: "Os búfalos são a nossa redenção". A redenção dele também: o prefeito, apelidado de Tonga, cria seus búfalos na Fazenda Mironga - até onde foi possível apurar, não foi para o prefeito que Vinicius compôs a misteriosa canção A Tonga da Mironga do Kabuletê - e não raro leva comitivas oficiais para conhecerem seu rebanho. Não são os únicos búfalos funcionários públicos. Em Soure, búfalos puxam carroças de lixo a R\$ 20

por caçamba cheia; dão o leite do qual se faz o queijo marajoara (bem mais "rude" do que a mozzarella de búfala); viram saborosos filés ou a típica "fritada de vaqueiro". Mas nenhum dos milhares de exemplares bufalinos de Soure são tão queridos quanto os vinte do efetivo do coronel Dourado.

Por trás de cada um desses pares de chifres lustrosos existe uma história. Bajara é o mais veloz - recentemente faturou um prêmio de R\$ 500 em uma corrida de búfalos. "Temos búfalos mais rápidos do que o touro Bandido, da Globo", diz com algo mais do que orgulho o tenente-coronel Dourado. Pimpolho é um dos mais queridos. O mais velho tem 30 anos e atende por Preto Velho. O predileto do soldado Nogueira é Rabicho.

Nogueira, Rian (sim, em Soure existe um soldado Rian), Martins: todos eles entendem daqueles bois de cara preta. São os soldados do batalhão - ao todo, duzentos - que lavam, escovam, engraxam e passam óleo de peroba nos chifres dos búfalos. São eles que montam seus lombos, tanto em dias festivos como em missões em Chaves, Santa Cruz e Cachoeira, três dos sete municípios sob o comando do coronel Dourado. Antonio Augusto Gomes Dourado, 45 anos, 26 dos quais na pm, diz que nesses pedaços de terra só se chega de canoa ou no lombo de Rabicho, Pimpolho, Bajara e companhia.

As estatísticas criminais de Soure são baixas. Há mais de ano e meio a cidade não tem homicídios. Na cadeia estão três dezenas de homens. O prefeito Tonga diz que a lei seca decretada por ele é responsável pela torneira fechada de crimes. O tenente-coronel Dourado garante que isso é uma grande bobagem, e que a criminalidade é baixa porque as pessoas não têm o que roubar. De acordo com os dados mais recentes do governo paraense, nos 3,5 mil quilômetros quadrados de Soure existem 72 fornos de microondas, 127 automóveis e 30 microcomputadores - para uma população de 20 mil almas.

O prefeito Tonga e o coronel Dourado discordam em quase tudo. Um deles já se referiu ao outro como "um Hitler". Os dois só aparecem juntos na fotografia quando o assunto é policial



montado em búfalo. O prefeito Tonga diz que os búfalos são mais fortes e nadam melhor. O coronel Dourado diz que só búfalo entra em mata fechada e que a versatilidade dos animais é tamanha que eles podem ser usados até para matar cobras e arraias: o vaqueiro experiente sabe fazer um tipo de manobra na qual o bovino fica rodando e pisoteando o chão com seus mais de mil quilos, exterminando todos os tipos de bicho no meio do caminho.

No dia 7 de setembro, Tonga e Dourado (assim como Rabicho, Martins, Rian, Nogueira, Pimpolho...) costumam se encontrar em Belém. No desfile anual de todo o efetivo militar paraense, os rapazes do 8o Batalhão passam garbosos sobre os animais. Nessa ocasião, o comandante Dourado não economiza esforços. Manda um de seus comandados ao mercado comprar potes e potes de óleo de peroba e de graxa marca Nugget, preta.

Abrindo a caravana vão os dançarinos de carimbó e o homem mais velho da região, Preto Juvêncio, que, do alto dos seus mais de cem anos, desfila sobre um cavalo. O lugar de honra, porém, é da guarda montada em búfalos. Uma das canções mais conhecidas de Bob Marley chama-se Buffalo Soldiers. Foi composta para os quatro regimentos do exército americano que, no século XIX, eram formados só por negros. Mas não ficaria mal se fosse cantada aqui. O público sempre aplaude muito o destacamento militar de Soure. Fitas de vhs no escritório do comandante Dourado atestam o fato. Batem palmas, gritam, assobiam. O oficial acredita que um dos grandes motivos é a beleza de seus animais. "Todos os criadores de búfalo da região me perguntam que tipo de alimentação eu dou para que eles fiquem assim todos brilhando e bonitos. Mas eles só comem mesmo capim. O segredo eu nunca conto", afirma Dourado. Não contava. O segredo custa menos de R\$ 5 e é vendido em frascos marrons.

- *Sangue, suor e rímel* (piauí número 4, janeiro 2007, p.10)

## **Sangue, suor e rímel**

Sopapos generalizados na capital do Pará

Faz calor no único camarim da casa de shows A Pororoca. O lugar é apertado, as paredes de azulejos brancos estão úmidas e as dezenas de lutadores, produtores e assistentes que se espremam ali dentro tornam o ar ainda mais pesado. Num canto, dois espelhos de corpo inteiro são disputados na base do empurra-empurra. Antes de entrar no ringue, os lutadores fazem poses, exibem seus golpes, ajeitam a roupa e retocam a maquiagem. Está para começar o 1º Vale-Tudo Gay de Belém do Pará.

A Pororoca é um enorme galpão que, de quinta a domingo, abriga shows de forró e tecnobrega. Está localizado na área mais perigosa do bairro da Sacramenta. Num ringue armado no meio da pista de dança, a drag queen Lili Maçaneta faz as honras da casa. O público não se anima muito com o humor peculiar de Maçaneta. Talvez porque na platéia se vejam poucos gays - a maioria é composta de senhoras, homens, casais e até crianças -, talvez porque a turma queira mesmo é ver pancada. Quando Maçaneta anuncia um malabarista de fogo, o público vai. Pede que os lutadores subam logo no ringue.

O malabarista é retirado de cena. O dj solta "Eye of the Tiger", trilha sonora do filme Rocky

III. Lili Maçaneta anuncia que a luta vai começar. Aplausos. No ringue, duas lutadoras lésbicas, Negão e Silvinho. "Vocês querem o quê?", grita a mestre-de-cerimônias. "Porrada!", responde o público.

A campanha toca. Primeiro round. Um minuto depois, recomeçam as vaías. São merecidas: o baixo nível técnico da dupla é achapante. "Dá porrada que isso não é telecatch", grita, irritado, um senhor sentado próximo do ringue. Em vão. Passados dez minutos, o juiz, um negro corpulento de apelido Geléia, dá a vitória por pontos a Silvinho. Ninguém se manifesta. A luta termina em silêncio.

É preciso que Douglas Pituco e Juju Thay subam no ringue para que os ânimos se exaltem. Pituco é moreno, de estatura mediana e relativamente musculoso. Ao contrário dos outros lutadores, está de cara limpa e não usa roupas justas, apenas um short de boxeador. Juju Thay é menos sóbrio. Veste um short de lycra, traz sombra nos olhos e um coque impecável.

Geléia dá início à luta. Como uma fera, Juju parte para cima de Pituco e o joga nas redes. Pituco fica atordoado. São golpes e mais golpes,

por cima, por baixo, pelos lados. Golpes violentos, indefensáveis. Pituco tenta reagir, mas não há trégua. Juju ganha a platéia. "Quebra a cara dela!", "Dá porrada nesse fresco!", são os gritos mais entusiasmados.

Juju se empolga e redobra a carga. Tudo indica que as favas de Pituco estão contadas. Erro grave. O rapaz encontra forças para dar um chute no quadril do agressor. Juju acusa o golpe. Não consegue mais andar, manca bastante. Incapaz de seguir adiante, pede a Geléia que pare a luta. Pituco ressurgiu do abismo e é declarado vencedor. A platéia o aplaude formalmente. Juju sai do ringue carregado. Alguns comentam: "É o campeão moral".

Ao todo serão seis lutas: duas amistosas entre lésbicas, duas competitivas entre gays e duas amistosas entre lutadores heterossexuais. Os vencedores das lutas gays se encontrarão na grande final. O campeão e os vencedores das lutas amistosas levarão mil reais para casa - chamariz suficiente para que lutadores heterossexuais entrem no ringue num evento essencialmente gay. No camarim, imploram que Lili Maçaneta deixe bem claro que eles não são gays.

"Na passarela, Leonardo e Diego! E eles não são gays!", anuncia Maçaneta. São dois garotos, não mais de 20 anos, especialistas em muay-thai. Tecnicamente a briga é boa, mas não chega nem perto do nível de violência atingido por Pituco x Juju. Próxima do ringue, acompanhada de amigas, a namorada de Leonardo tapa o rosto e chora toda vez que ele apanha do adversário. Os juizes dão a vitória a Leonardo, por pontos. A namorada vibra. Além do dinheiro, Leonardo recebe dois frascos de perfume oferecidos pelo patrocinador. Leonardo agradece. Às voltas com todo um novo vocabulário, meio sem jeito, tenta ser correto: "Não existem lésbicas, nem gays,

nem transgênicos: somos todos seres humanos". É aplaudido.

A canção "Eye of the Tiger" introduz a segunda e última luta gay da noite. Monique Thally - "a travesti barraqueira" - e Bodó entram no ringue. Monique está maquiada, tem o cabelo preso num rabo-de-cavalo e veste um collant preto e vermelho. Bodó veste short preto de lycra. Seus cabelos são laranja. A luta é violenta e rápida. Bodó ataca com uma série de socos e derruba Monique. Monique reage e parte para cima de Bodó. O público fica de pé. O travesti tenta aplicar golpes desesperados, mas recebe um soco certeiro no rosto. Nocauteada, Monique desaba. Bodó termina o serviço a pontapés. Finalmente o público tem a luta que tanto queria. Sangue e violência. Um grupo de três crianças dispara a gritar "Bo-dó! Bo-dó!", sem parar. O coro contagia a platéia e atravessa o salão. Monique ainda tenta se levantar, mas Geléia, prudente, acha melhor interromper.

É hora do grande evento: Pituco x Bodó, a luta derradeira. Os dois sobem no ringue ao som, mais uma vez, de "Eye of the Tiger". A platéia claramente já escolheu seu campeão. Bodó é o nome da hora. O nome dele é gritado com entusiasmo. A luta começa e dura exatos 30 segundos. Mal Geléia autoriza o início do combate, Bodó enche o adversário de sopapos. Pituco tenta se proteger, mas vai a nocaute. Emocionado, Bodó começa a chorar. O ringue é invadido por Maluquinho, treinador do campeão. Os dois se abraçam. Bodó é cercado pela imprensa. Gravadores são estendidos, perguntas são feitas. Bodó não quer falar de sua vida de cabeleireiro no bairro do Telégrafo, não quer falar da vitória. De microfone em punho, quer que a platéia saiba como se orgulha em ser gay, como é duro o preconceito. Sua fala é abafada pelos gritos da multidão.

· *Ferreira Gullar, impostor, In piauí número 4, janeiro 2007, p. 13)*

### **Ferreira Gullar, impostor**

As atividades escusas de um dos maiores poetas do Brasil

Ferreira Gullar é um falsário. Pouca gente sabe e isso nunca foi dito na imprensa, mas várias criações suas são imitações fidedignas do trabalho de outros. Ele mesmo admite, sem

constrangimento aparente. "Eu copio muito. Já faz vinte anos que comecei", diz o poeta, com a mão direita apoiada no seu queixo comprido.

O maranhense radicado no Rio é um impostor discreto. Suas fraudes, esmeradas, ele as compartilha apenas com os amigos mais próximos. Os muitos admiradores dos seus mais de quarenta livros não sabem dessas tramóias. O motivo é simples: Ferreira Gullar só falsifica para consumo próprio. Copia os ídolos e guarda

tudo em seu espaçoso apartamento na Rua Duvivier, em Copacabana. Os desavisados muitas vezes se espantam. Não raro, um visitante novo já entra perguntando: "Você é louco de pendurar um Mondrian aí na porta?". "Porque eu não sou louco", diz o poeta em sua resposta-padrão, "é que isso aí não é um Mondrian." Foi Ferreira Gullar quem o pintou.

Há quem use a expressão "é uma arte" para todo tipo de atividade. "Fazer bem pipoca é uma arte", "combinar o sapato com o cinto é uma arte". Falsificar pinturas, também. A história da falsificação está apinhada de grandes talentos. O holandês Han van Meegeren passou mais de dez anos enganando especialistas em Vermeer (1632-1675). Forjou pelo menos seis pinturas do mestre de Delft, todas consideradas autênticas pelos estudiosos do pintor. Quando finalmente foi preso, para provar que seu crime era apenas ser falsário - e não comerciante ilegal de tesouros nacionais -, van Meegeren produziu seu sétimo Vermeer diante de policiais boquiabertos.

O húngaro Elmyr de Hory foi outro craque. Mereceu até filme de Orson Welles. Era especialista em Picasso, Modigliani, Matisse, Renoir e Chagall. Até se aposentar, em Ibiza, depois de 21 anos de faina, pintou mais de mil cópias. Ferreira Gullar parou antes de contabilizar cinqüenta falsificações. De lá para cá, produz furiosamente desenhos, pinturas e colagens, mas todos originais. Gasta muito mais do seu tempo nisso do que com a poesia.

Gullar nunca se aventurou com Vermeers e Picassos. Começou a trajetória de copista imitando o famoso quadro *Los Fusilamientos del 3 de Mayo* (1814), de Goya. Não ficou satisfeito com o resultado. E menos satisfeito ainda parece ter ficado o Gatinho, seu gato, que usou a tela como mictório. A partir de então, Gullar só imitou artistas modernos, como Braque, Léger e Malevich. O poeta conta que começou a fazer cópias por um motivo simples: "Sempre fui um grande admirador de pintores como Mondrian e Léger. Como nunca poderia ter um quadro deles, resolvi copiar".

Gullar já era pintor antes mesmo de conhecer a poesia. José Ribamar Ferreira, seu nome de batismo, descobriu as artes plásticas durante uma aula no Colégio São Luís de Gonzaga, na capital maranhense. Tinha 12 anos. A professora armava na frente da classe um cavalete com uma série de gravuras e a molecada tinha de fazer redações para descrevê-las. "Um dia, quando vi aquelas gravuras grandes, me deu vontade de fazer uma delas.

Comprei um caderno de desenho e lápis de cor e aí tentei imitar."

Uma bela garota da vizinhança chamada Terezinha - e, por conseguinte, a descoberta da poesia - afastou-o das tintas por algumas décadas. Na virada dos anos 60 para os 70, clandestino, Gullar ficava muito só e resolveu se distrair com umas telas. Hoje, nas paredes e gavetas de seu apartamento, tem mais de uma centena de pinturas e desenhos de sua autoria.

"Na pintura não preciso pensar em nada. Não tenho compromissos. Saio das angústias e dos problemas. Só tenho de definir se boto vermelho ou azul, triângulo ou quadrado." Na poesia são outros quinhentos. "O poema nasce de um espanto, de um negócio misterioso que você não sabe de onde vem. É incontrolável. Passo meses e meses sem fazer um poema. E aí vêm quatro de uma vez." O poema, segundo o poeta, é o contrário do desenho. É o seu modo de "inventar a vida". "A poesia é o momento em que sou obrigado a pensar", diz, agitando os braços esguios. "Por mim eu não pensaria em nada. É como um poema que escrevi. 'Ah, ser somente o presente: esta manhã, esta sala'."

Esta sala, a sala de Gullar, é repleta de pinturas. Aqui estão originais de Milton Dacosta, Siron Franco, Rubem Valentim. Um móvel de Calder, ou melhor, de Ferreira Gullar, feito de papelão e arame, balança entre eles. Mais atrás, espremido entre duas telas de Iberê Camargo, está um Ferreira Gullar legítimo, no qual se reconhece, sem sombra de dúvida, a linguagem que o autor vem usando desde o final dos anos 80.

O estilo 100% Gullar nasceu de uma cópia, ou quase isso. "Um dia comecei a fazer uns quadros inspirados no Morandi. Não era bem cópia, era inspirado." No desenho, alinhou sobre uma mesa, lado a lado, um bule, garrafas e cálices. Ele gostou. "Um pouco por comodismo, pensei: se eu fizer uma estrutura e for variando, vou usar as cores que quiser e vai ficar mais fácil para mim, não vou ter de inventar um desenho toda hora."

Do reino das cópias, o pintor Ferreira Gullar gosta particularmente de seus dois Léger. Ele acende a luz do lavabo, junto à sala, e aponta: "Veja este aqui. O Milton Dacosta veio uma vez em casa e disse: 'Uh, rapaz, legal. Quer trocar comigo?'" . Gullar não trocou.

As cópias ele guarda para si. Os originais, ele os presenteia. No dia 10 de setembro, seu aniversário, sorteou entre os amigos uma de suas colagens, técnica que vem explorando nos

últimos tempos. Ele mesmo organizou todo o sorteio. "Faço os papeizinhos, boto 1, 2, 3, 4. E sorteio. Por acaso, nesse dia quem ganhou foi meu irmão, o Nilton. Ninguém pediu cpi, foi tudo feito às claras."

Ele coleciona boas histórias dessa fase das colagens. Uma delas contou com a participação do Gatinho. Estava tudo pronto sobre a mesa. Gullar havia ajeitado os papéis coloridos da maneira como queria colá-los na cartolina. Quando levantou para

beber água, Gatinho, o mesmo que liquidara o seu Goya, pulou sobre o arranjo e esparramou os papéis. O dono do bicho gostou tanto do novo arranjo que colocou exatamente assim. Gatinho ficou dezesseis anos com Ferreira Gullar. Morreu meses atrás, para grande melancolia do poeta. Gullar manteve parcerias artísticas com Mondrian, Calder, Malevich, Léger e Braque. Na sua pinacoteca, nenhuma delas lhe dá mais orgulho do que a do gato Gatinho.

- *O rabo sumiu.* (In *piauí* número 11, agosto 2007, p. 12)

## O rabo sumiu

Mistério do além no Museu do Ceará

Parte da peça mais visitada do Museu do Ceará continua desaparecida há quase dez anos. Pesquisadores, funcionários, monitores e o próprio diretor da instituição discordam quanto ao paradeiro de um naco da maior celebridade ruminante do estado: ninguém sabe que fim levou o rabo do bode Yoiô.

Yoiô aportou em Fortaleza acompanhado por um grupo de flagelados que fugiam da seca de 1915. Foi vendido ao dono de uma firma inglesa de peles, a Rossbach Brazil, que se afeiçoou à primeira vista por aquele belo exemplar da espécie caprina. Sua pelagem brilhante, o porte altivo e uma plausível ascendência européia insinuavam a possibilidade de sangue azul. Yoiô tinha ares de rei. Foi poupado.

Gozando a regalia de não ser molestado pelos fiscais da prefeitura, o bode perambulava solto pelas redondezas da Alfândega, localizada na Praia do Peixe, antiga Praia de Iracema, e, de lá, ia e voltava para a Praça do Ferreira, berço da intelligentsia e boemia fortalezense. Com o tempo, ganhou a alcunha de Yoiô e a fama de flâneur e beberrão (tinha uma queda por cachaça). Tornou-se cidadão honorário da capital do Ceará nos anos 20.

Medindo 85 centímetros de altura, 1,15 metro de comprimento e 35 centímetros de chifres, o bode Yoiô devia pesar de 20 a 30 quilos quando vivo, estima o sargento Lima, antigo criador de bode e atualmente segurança do Museu do Ceará, onde repousa, altaneiro, o corpo embalsamado do célebre animal. O museu

recebe por volta de 20 mil visitantes por ano.

A funcionária mais antiga do museu, Leide Rodrigues, não lembra muito bem, mas acredita que o sumiço do rabo tenha sido mais um dos acidentes ocorridos durante a mudança da sede da instituição, em 1990. Enigmática, dona Leide sussurra: "Ouvi falar que fizeram macumba com o rabo do bicho..." Já Joselene Maciel, monitora do museu, assegura que foi um gringo que seqüestrou o apêndice, lá pelos idos de 1996: "Te juro, foi assim que me contaram".

O diretor do Museu, Régis Lopes, tem uma hipótese mais prosaica. O problema se explicaria pela "queda de cabelo" que vem vitimando Yoiô: "Os pêlos foram caindo, caindo, até que não existia mais rabo". Já a pesquisadora do museu, Cristina Holanda, confessa: "Não faço a menor idéia".

Muitas lendas rondam a passagem pela Terra do venerando caprino. A mais extraordinária tem ligação com o além. Segundo consta (não se sabe bem onde), o bode Yoiô foi a reencarnação do malfadado seresteiro Paulo de Castro Laranjeira, também engenheiro fiscal das obras do Estado. Laranjeira se apaixonou perdidamente por uma figura esbelta de olhos verdes, e aí, nunca mais foi o mesmo. Ansiou tanto o casamento que, desenganado, matou-se debaixo do sobrado da moça depois de cantar *Teu Desprezo*, modinha de sua autoria cujo estribilho dizia: "Teu desprezo me arrasta lentamente/ Para a campa solitária vou partir/ E a morte será minha vingança/ Para que serve, ó mulher, eu existir". Morreu com um tiro de pistola no ouvido, às 23h30 do dia 14 de fevereiro de 1897.

Dezoito anos depois da tragédia, madrugada

adentro, o bode Yoiô passeava despreocupadamente pela cidade quando passou ao lado de uma roda de seresteiros, bem na hora em que alguém se lembrava da morte prematura do Laranjeira. Em homenagem póstuma, um rapaz conhecido como Fetinga entoou os primeiros versos de Teu Desprezo. De um golpe, Yoiô caiu em convulsões, apoplético, de língua para fora, derrubado. Houve espanto e desespero. Todos acudiram o bicho. Para alegria geral, o quadrúpede aos poucos se recuperou. Sobreviveu à estranha síncope, apesar do evidente brilho triste no olhar. Desconfiaram. Cantaram novamente para testar. De novo, o bode, epilético, caiu estrebuchando no chão. Estava provado: era, de fato, o espírito do finado Paulo Laranjeira encarnado em forma de bode, no corpo de Yoiô.

A história da reencarnação irritou o clero local, que, temendo heresias idólatras, proibiu

qualquer menção ao caso na imprensa. O bode, indiferente, continuou sua vida de fanfarrão, comendo faixas inaugurais nos eventos cívicos, seguindo cortejos fúnebres e zanzando pelo bairro comercial. O fato é que, um ano depois da queda da República Velha, em 7 de novembro de 1931, Yoiô morreu, ninguém sabe se de cirrose ou velhice. Sua morte mereceu necrológios em todos os jornais da cidade. Foi empalhado e, dois anos mais tarde, doado ao Museu do Ceará, para estupor de cidadãos mais conservadores.

Apesar da barbicha rala, dos olhos vidrados, do sorriso sardônico - sim, Yoiô sorri - e do rabo postiço, o bode não perdeu a pose. É, segundo o restaurador Frederico Barros, a vedete do museu e merece cuidados especiais. O problema da queda de pêlos vem sendo tratado periodicamente com hidratante próprio para couro. O produto é importado da Itália.

· *Não é au-au (piauí número 12, setembro 2007, p. 12)*

### **Não é au-au**

É ai-ai

BDSM (Bondage and Discipline, Sadism and Masochism) é a sigla que reúne os praticantes do sadomasoquismo. É uma turma eclética. Congrega desde os inocentes apreciadores de tapinhas ligeiros até aqueles que gostam de um chicote, de uma algema e, se possível, faz favor, do privilégio de serem tratados como bestas de carga ou cachorros vadios.

Luli não precisa se fingir de cachorro. Ele é um cachorro, o quinto espécime de uma linhagem criada por Ignez Kowacs, de 75 anos, moradora de Cachoeira do Sul, na região central do Rio Grande do Sul. Já houve outros quatro Lulis, todos da raça Dachshund. Luli V é macho, pequeno e de pelagem negra. Não é o mais companheiro nem o mais inteligente dos quatro Lulis que o precederam. Mas, sem sombra de dúvida, é o mais peculiar de todos.

Compridão e de pernas curtas, o Dachshund é o popular salsicha. A raça foi desenvolvida na Europa para caçar animais que se escondem em buracos, como os texugos e as marmotas. Seus representantes freqüentaram várias casas reais do velho continente. A rainha Vitória era doida

por eles. São um dos símbolos da Alemanha. De acordo com a CBKC (Confederação Brasileira de Cinofilia - o K é de kennel), a raça é "amigável por natureza, nem nervosa, nem agressiva, de temperamento equilibrado". O pessoal da CBKC diz isso porque nunca ouviu falar de Luli.

A primeira vez que dona Ignez reparou foi quando dona Neli, a empregada, varria a casa. Luli se lançava entre a vassoura e o chão, com o intuito - é o que se concluiu depois de alguma ponderação - de receber umas boas vassouradas. Comportamento estranho, mas não o suficiente para um diagnóstico definitivo, que não tardaria a vir. Luli mordeu o tapete e foi repreendido com um punhado de tapas bem dados. Batata: passou a seguir a dona com o tapete firme na boca, na certeza voluptuosa de mais e melhores palmadas.

À surpresa, seguiu-se a resignação. Deu vontade de fazer carinho em Luli? Nada de cosquinha na barriga ou cafuné atrás da orelha. O jeito é dar uns tapinhas no pidão. O bichinho se esparrama, deliciado. Claro, ninguém bate forte, nem mesmo os netos de dona Ignez, jovens na flor da adolescência e do vigor físico. "São tapas de bom garoto", assegura ela, administrados para que Lulzinho se sinta querido.

O neto João Kowacs Castro, de 18 anos, percebeu em Luli a possibilidade de vôos mais

altos. Segundo-anista do curso de cinema da PUC gaúcha, dono de alguns rolos de super-8 e de uma robusta empolgação - a ponto de juntar uma equipe disposta a dar o sangue de graça -, ele realizará um documentário sobre o cão. A idéia é simples: filmar Luli V em seus vários deleites de Sacher-Masoch (o escritor austríaco que não dormia em paz sem antes tomar uns bons tabefes de alguma senhora), contracenando, quando necessário, com algum figurante humano que dê conta da porção Marquês de Sade. Enquanto correm as imagens, o espectador ouvirá um áudio com as impressões da família.

O projeto já fez o cineasta passar um mau momento. Prestes a ser disparada, a produção quase deu para trás: o herói estava doente, avisou a avó. Kowacs reagiu como qualquer

diretor que recebesse um telefonema de última hora da agente de Nicole Kidman, comunicando que a atriz tinha mudado de idéia: desesperou-se. Felizmente, nada de grave se confirmou. Isto é, não tão grave. Luli não estava prostrado, como todos logo imaginaram. Apenas se deitara na frente do aquecedor e dali não arredara pé. Dona Ignez só compreendeu a artimanha quando sentiu o cheiro de queimado pela casa. Luli não estava nem aí, ao contrário. Acabava de descobrir uma nova e excitante forma de prazer. Estava positivamente radiante. Por uns dias andaria manco, caminhando devagar e meio de lado, mas esses, por assim dizer, são os ossos do hedonismo. Pelo sim ou pelo não, dona Ignez preferiu desligar o aquecedor, mesmo no alto inverno. Não está preparada para providenciar o seu Luli VI.

- *Crime passionnal*. (In *piauí* número 17, fevereiro 2008, p. 13).

## Crime passionnal

Uma tela em branco, um beijo, uma noite na cadeia

Rindy Sam, de 33 anos, faz questão de ser gentil com os jornalistas, aos quais sempre oferece um post-it que assina com a marca dos seus lábios. Durante os últimos seis meses, toda matéria de jornal ou revista em que aparece é recortada, colada no centro de uma folha em branco e catalogada num fichário. Sam, uma artista amadora de origem cambojana, tornou-se famosa na França pelo crime que cometeu no dia 19 de julho de 2007. Foi levada a julgamento e aguarda, para o fim de fevereiro, qual será seu destino.

Naquela quinta-feira, pela primeira vez na vida ela pôs os pés dentro de um museu. Até alguns dias antes, Sam desconhecia a existência de Cy Twombly, pintor americano de 79 anos cujos quadros não custam menos de 1 milhão de euros. Mas, ao bater o olho numa crítica do *Le Monde* sobre uma exposição de Twombly em Avignon, no sul da França, quis ver seus quadros inspirados na Grécia Antiga. O museu da Coleção Lambert, que reúne o acervo do marchand e colecionador francês Yvon Lambert, exibia durante o verão obras antigas e recentes do artista.

Rindy Sam chegou ao museu por volta das quatro da tarde, trajando um vestido vermelho

de alças e acompanhada do namorado. Percorreu com calma o andar térreo, dedicado a quinze telas de motivos florais. Sua curiosidade só seria saciada no 2º andar, numa sala onde se encontravam os Três Diálogos, um conjunto de quadros abstratos sobre obras de Platão. Ela esmiuçou cada uma das dez pinturas expostas e, diante do tríptico consagrado ao Fedro, apoiou as mãos na parede, respirou fundo e tascou um beijo na imagem do meio, uma tela virgem que, somada às outras duas peças do conjunto, estava avaliada em 2 milhões de euros.

Sam constatou, como sempre acontece quando limpa a boca num guardanapo, que seus lábios haviam marcado de vermelho o quadro, originalmente todo branco. Talvez por instinto, deu uma olhada em volta e viu que só havia mais uma pessoa na sala: seu namorado, que, distraído, folheava o catálogo da exposição.

Às seis da tarde, quando ela descia a escadaria do museu para ir embora, um burburinho chamou sua atenção. Funcionários da Coleção Lambert, gente da delegacia de Avignon e um punhado de visitantes bisbilhoteiros estavam reunidos na entrada, ocupados em desvendar o crime. Quando Sam chegou ao saguão, o caso de súbito pareceu solucionado: seus lábios eram os únicos escandalosamente rubros. O beijo virou caso de polícia - causara a desvalorização instantânea de um patrimônio milionário -, e pela primeira vez ela foi conhecer as amenidades de uma prisão francesa.

Os dias de Rindy Sam começam sempre com uma generosa dose de batom Lovely Rouge, da marca Bourjois, a arma do crime. Embora não seja obcecada pela aparência, dá importância a esse coquetismo. A pintura lhe consome a maior parte do tempo, mas ela não vende seus quadros. Rindy Sam está desempregada e sustenta as duas filhas com os 800 euros mensais oferecidos pelo governo francês.

Ao La Provence, um dos jornais da região, ela afirmou ter sido seduzida pelo quadro e "empurrada pelos deuses" para beijá-lo, o que a seus olhos o tornou ainda mais bonito. Já os representantes da Coleção Lambert deram uma interpretação diferente: "É vandalismo, é estupro. Aquela mulher barbarizou a obra fazendo uma espécie de performance", declarou ao Le Monde Eric Mézil, diretor do museu e curador da exposição. Quando se instaurou o processo, em outubro, veio a conta: Yvon Lambert pediu os 2 milhões do valor da obra; o museu, 20 mil euros, por ter sido obrigado a retirar a peça da exposição e haver se tornado vítima de um escândalo midiático; já o artista americano, que não fez declarações à imprensa, se contentou com 1 euro simbólico.

O caso ganhou visibilidade nacional e Rindy Sam foi a Paris para participar do programa *On n'a pas tout dit*, um dos mais populares da TV francesa. Diante do marasmo do verão, a controvérsia do beijo na tela branca deu algum colorido às páginas dos jornais, que até então se viravam com as polêmicas sobre doping no Tour de France (o crime foi anterior ao affaire Sarkozy/Carla Bruni). Quando o caso foi a julgamento, o Tribunal Correccional de Avignon parecia mais concorrido. Ao ser chamada para depor, Sam resumiu tudo numa frase: "Eu só dei um beijinho!" Em seguida, referiu-se ao ato ora como um gesto de amor, ora como um gesto artístico.

A parte lesada não se comoveu. A advogada das vítimas afirmou que o gesto não passava de um "vulgar beijo de sanguessuga". Para defender os

direitos de Cy Twombly e Yvon Lambert, a causídica comparou diversas vezes Rindy Sam a Pierre Pinoncelli, o francês que, em nome da arte, por duas ocasiões (1993 e 2006), martelara o urinol de Duchamp, chegando até - horror! - a urinar nele. A advogada, convencida de que Sam só queria seus proverbiais minutos de fama, explicou que vândalos não são co-autores das obras que danificam e lembrou que Pinoncelli fora condenado nas duas vezes em que avançara sobre a Fonte de Duchamp. Contestando o "gesto de amor" de Rindy Sam, declarou: "No amor, é preciso duas pessoas que consintam".

O defensor público insistiu na tese da espontaneidade: "Se você dá uma martelada num urinol ou soca um quadro, sabe que vai destruí-lo. Não é o caso de um beijo". Criticou duramente Pierre Pinoncelli, dizendo que, à diferença de sua cliente, que nunca vendera nem pretendia vender o que pintava, o que o vândalo do urinol havia pretendido era se promover com a martelada no ready-made de Duchamp. Subitamente, do fundo do tribunal, ouviu-se um brado: "Mentira! Mentira!" A sala inteira se virou e deu de caras com um velhinho careca, de bigode e camisa social cor-de-rosa: "Quem você pensa que é para dizer isso?" Era o próprio Pinoncelli, hoje com 78 anos, que viajara até Avignon para assistir ao julgamento.

Duas semanas depois, preocupados com a simpatia despertada por Rindy Sam, os responsáveis pela Coleção Lambert organizaram uma exposição intitulada *Não dou beijos*, uma referência ao universo da prostituição. Sam foi condenada a cem horas de trabalho voluntário. Além disso, terá de pagar 500 euros ao museu e outros 1000 euros ao próprio Yvon Lambert. A restauração que devolverá a tela à sua virgindade original foi orçada em 33 400 euros. Em 28 de fevereiro, a moça do batom saberá qual parte desse valor sairá do seu bolso. De certo mesmo, Rindy Sam decidiu que nunca mais entrará num museu.

- *Atentai bem, ô bacuraus* (In *piauí* número 17, fevereiro 2008, p. 10 e 11)

### **Atentai bem, ô bacuraus!**

A oratória hipnotizante de Mão Santa

À diferença da maioria dos colegas de plenário, o senador piauiense Mão Santa só discursa de improviso. "Falo o que sinto na hora", afirma. No ano passado, ele subiu à tribuna 252 vezes,

perdendo apenas para o líder da oposição, o senador Arthur Virgílio. Ainda assim, há um quesito em que reina absoluto: o aparte. Mão Santa é o senador que mais interrompe o discurso dos colegas para "pedir a palavra". No último ano, pronunciou a frase "O senador me concede um aparte?", ou alguma variação dela, em 372 ocasiões. Desde que chegou ao Congresso, foram 1 330 vezes.

Cirurgião nascido em Parnaíba, no extremo norte do Piauí, Francisco de Assis Moraes Souza ganhou o apelido de "Mão Santa" depois que um paciente de condição modesta espalhou pela cidade que havia sido curado por aquele "doutor de mãos santas". Construiu sua carreira política em partidos como a Arena e o PDS até chegar ao PMDB. Administrou o Piauí de 1995 a 2001, quando se tornou o primeiro governador cassado do país, acusado de uso da máquina pública na campanha de reeleição. Em 2002, foi eleito senador com 664 mil votos. Em cinco anos de mandato, apresentou cinco projetos no Congresso.

Seus discursos, proferidos com entonação mercuriana, são uma salada de citações que mistura filósofos gregos, artistas, políticos, pensadores contemporâneos, mártires, reis, ditadores, escritores, cientistas, personagens bíblicos, juristas ou qualquer pessoa que já tenha dito algo especial. É capaz de juntar num único pronunciamento - sobre o Dia da Mulher ou sobre a cassação de Renan Calheiros, não importa - frases de figuras tão díspares como Stalin e dom João VI.

Numa observação sobre o mensalão, por exemplo, ele reuniu filosofia, autoajuda empresarial e até música para criticar o governo: "Sócrates, o filósofo que orientou a Antiguidade, ensinou humildade quando disse: 'Só sei que nada sei'. Peter Drucker, que é tido como o Sócrates do mundo moderno, diz: 'Não vai existir liderança se não houver integridade, credibilidade, honestidade e confiança'. E isso 'acabô-ô-ô', como canta o Ricardo Chaves na Bahia. Acabou com Ali Babá e os Quarenta Ladrões!", exclamou a seus pares em plenário.

Uma tarde, em janeiro, durante o recesso parlamentar, Mão Santa chegou a seu gabinete acompanhado da mulher, Adalgisa, sua suplente. Usava jeans escuro, uma camisa social listada e sapato preto lustroso. Aos 65 anos, precisava de um retoque na tintura loiro-acinzentada do cabelo. A pedido, comentou sua eloquência verbal: "Eu falo a língua-gem do povo", disse.

Seus discursos seguem uma fórmula padrão. "Começo com uma frase de impacto, uma coisa intelectual, e depois destrincho", o que significa ilustrá-la com situações do cotidiano, como uma viagem, um jantar ou uma festa. Foi o que fez, há alguns meses, para criticar a política de segurança do governo Lula. Primeiro, invocou o filósofo italiano Norberto Bobbio: "Bobbio, senador vitalício, disse: 'O mínimo que se tem

que exigir de um governo é segurança'". E emendou: "Andei por Buenos Aires. Eu gosto mesmo é de ser feliz, jantar, tomar o meu vinho, fazer a digestão. E às quatro da manhã, andei de mãos dadas com a Adalgisinha, naquele bairro do cemitério onde está enterrada Eva Perón, a Recoleta... Ô, Lula, pega a dona Marisa, bela senhora, e vai andar de mãos dadas no nosso Rio de Janeiro, onde eu estudei, na bela Cinelândia. Vá! Mas, no Rio, quem consegue? Em Teresina, ninguém anda em lugar nenhum. Violência para toda parte! E isso não foi a história do Brasil. É a história do mau governo Lula, o pior de todos os tempos!"

Quando discursa, Mão Santa costuma chamar a atenção dos senadores que estão em plenário: "Ô Tasso Jereissatti!", "Ô Paulo Paim!" Em geral, a advertência é seguida de um aposto inventado por ele: "Ô Pedro Simon, nosso Gandhi!", "Ô Suplicy, o homem que não larga o celular mas é honesto!", "Ô Marcelo Crivella, o homem de Deus no Senado!", "Ô Paulo Paim, o camisa 10 do PT!" A senadora Patrícia Saboya, exmulher de Ciro Gomes, ganhou o epíteto de "Iracema dos olhos de mel e cabelos da cor das asas da graúna". Quando percebe senadores distraídos, costuma berrar: "Atentai bem! Atentai bem!"

Num discurso sobre a epidemia de dengue, mencionou Luiz Gonzaga ("O nosso rei do baião"), Rui Barbosa, Geraldo Vandré, Napoleão Bonaparte, Simon Bolívar, dom João VI, Sófocles ("O primeiro ambientalista"), Oswaldo Cruz e Sancho Pança ("Que disse que governar é um golfo de confusão") antes de elucubrar sobre o que o afligia: a idéia de que certamente havia uma razão para que Cuba e Colômbia tivessem conseguido erradicar a doença e o Brasil, não. "Não gosto de Fidel Castro, mas a dengue acabou por lá. E também na Colômbia. Fico a meditar: será que é porque eles fumam maconha? Então, vamos fumar, ô Papaléo!", exortou, dirigindo-se ao senador do Amapá.

As espetadas no presidente Lula popularizaram uma frase de Mão Santa muito repetida pelos colegas de oposição: "Há três coisas que a gente só faz uma vez na vida: nascer, morrer e votar no PT". Sua justificativa para ter votado em Lula em 2002 é simples: "O Cão me atentou e eu votei", explicou num pronunciamento. Os mensaleiros, aos quais prefere chamar de bacurau - "É assim que se chama ladrão no Piauí" -, são personagens recorrentes:

"O Luiz Inácio já nomeou 24 mil aloprados! Os bacurau de estrelinha entraram ganhando 10



mil reais!", bradou num discurso recente.

Mão Santa diz se dedicar à leitura diariamente. Atualmente, termina *A Arte da Sedução*, de Robert Greene. As passagens que chamam sua atenção são destacadas a caneta, com um sublinhado em forma de cobrinha. Depois, ele as classifica segundo um sistema de pontuação em que desenha três, quatro ou cinco estrelas ao lado, na margem do livro. "As melhores são as da Bíblia", ensina. Às vezes a quantidade de citações faz com que ele se confunda. Já afirmou que o sétimo mandamento é "não matarás", quando o certo é "não roubarás", e já fez uma longa explanação sobre a violência em que chamou o ex-prefeito de Nova York Rudolph Giuliani de Giuliano Gemma, o astro italiano do spaghetti western.

Sobre sua motivação para citar em cascata, ele explica: "Dou o crédito porque acho feio danado dizer a frase do outro e falar que é sua. Isso quem faz é o Nelson Jobim!" Ao tomar posse no ministério da Defesa, Jobim parafraseou o ex-primeiro-ministro britânico Benjamin Disraeli - "Nunca se queixe, nunca se explique, nunca se desculpe, aja ou saia, faça ou vá embora" - sem mencionar a autoria. Um mês depois, Mão Santa foi à tribuna: "Esse é o retrato desse ministério, que começou roubando a frase de Disraeli! Ô Luiz Inácio, pelo amor de Deus, esse ministro já começou enganando-o, roubando a frase do ministro da rainha Vitória!", berrou. Às gargalhadas, ele se lembra do caso: "Eu fui lá e revelei mesmo. Essa frase aí não é dele, não! Essa aí eu peguei! Essa aí eu peguei!"

- *Memórias duras e carinhosas.* (In *piauí* número 18, março 2008, p. 14)

### **Memórias duras e carinhosas**

Gambás, política, promotores e o desejo de saber a verdade

Cansada dos gambás e morcegos que volta e meia apareciam no belo casarão oitocentista do centro histórico de Campinas - e, principalmente, da absoluta tolerância do marido, que achava os invasores uma graça -, Roseana Garcia fez as malas, pegou a filha de 14 anos e, do dia para a noite, mudou-se para um apartamento mais confortável. Imaginou, em santa credulidade, que diante do fato consumado - uma separação de corpos, afinal - o marido abriria mão de morar no casarão e logo se juntaria à família. Nada: "Ele achou aquilo lindo, tipo Sartre e Simone de Beauvoir, e ficou uns meses curtindo a situação. Só foi para o apartamento quando eu disse que não dava mais", conta Roseana, ainda com esgares ao lembrar, entre os sustos, a cena de um gambá na banheira Jacuzzi da suíte.

Pode-se imaginar, pelo jeito despachado de Roseana, psicanalista, mestra em matemática, 51 anos bem conservados, que seu marido tenha passado por poucas e boas. A brigona era ela, muito mais do que ele, Antônio da Costa Santos, o Toninho do PT, prefeito de Campinas assassinado com um tiro no coração em 10 de setembro de 2001, véspera do atentado às torres gêmeas, em circunstâncias até agora não esclarecidas. Viúva de olhos que ainda marejam, isso de gambás e outras puerilidades

são histórias do carinho que ficou.

Vai para mais de quatro anos que Roseana deixou Campinas, onde se sentia ameaçada. Mora com a filha, hoje com 21 anos, em São Paulo. Ela abre a porta do apartamento de três quartos, no 23º andar, com simpatia e informalidade. Em janeiro, conseguiu o que vinha pedindo desde os meses imediatamente posteriores ao assassinato: a entrada da Polícia Federal na investigação do crime, determinada pelo ministro da Justiça, Tarso Genro. Espera, agora, ser chamada para depor. Dirá, como sempre, que não acredita na versão de crime acidental apresentada pela polícia e pelo Ministério Público - hipótese que a Justiça de primeira instância também rejeitou. Dirá também que o crime pode ter sido motivado por interesses econômicos contrariados pelo prefeito, possibilidade que, segundo pensa, não foi investigada, "nem de longe".

Apesar da leniência com gambás e morcegos, o arquiteto e urbanista Toninho também era de briga: denunciou empresários e políticos campineiros na CPI do narcotráfico e processou empreiteiras. Quando era vice-prefeito de Campinas, no começo da década de 90, processou por corrupção o prefeito Jacó Bittar, na época do PT. O gesto o afastou do grupo lulista do partido, no qual o ex-sindicalista Bittar era (e de certa forma continua a ser) figura de apreço. Nas contas da viúva, Antônio (é como Roseana o chama) contrariou onze grupos de interesses em seus oito meses de mandato - entre eles, tráfico, bingos, expansão

imobiliária e fornecedores da prefeitura. Mais lenha na fogueira apareceria em 2005, quando o sushiman Anderson Ângelo Gonçalves, de codinome Jack, afirmou, em vários depoimentos, que dias antes do assassinato presenciara de madrugada, num bingo de Campinas, reuniões em que o assassinato teria sido tramado. "Isso também ficou no ar e precisa ser investigado com seriedade", diz Roseana.

Ela mantém consultório em São Paulo e em Campinas, onde continua a cuidar do casarão que era a menina-dos-olhos do marido. Filho de portugueses bem-sucedidos, o arquiteto tinha uma situação financeira confortável, assim como Roseana. Comprou o imóvel antigo e se dedicou a restaurá-lo (mantendo a bicharada, evidentemente). No começo, Roseana gostava. Recebiam para jantares e audições de ópera, uma de suas paixões: ela é mezzosoprano amadora. "A casa vivia cheia, era animado", conta. Hoje, seus dias são dedicados à filha, ao trabalho, à tese de doutorado sobre o psicanalista inglês Donald Winnicott e, porque a vida continua, ao namorado.

Marina, a filha, faz um curso de humanas numa universidade pública. É politizada e de esquerda, mas não filiada ao PT, coisa que a mãe ainda é. Acabou de voltar de umas férias em Cuba, onde participou de uma brigada voluntária para colheita de laranja. "Marina achou que as condições são difíceis, mas que o pessoal lá vive melhor do que o brasileiro pobre de periferia." Faz uma pausa. "A impunidade do assassinato fez com que nós duas perdêssemos um pouco a fé num futuro melhor", diz a psicanalista, num raro momento de frase feita.

À medida que a noite avança, Antônio reaparece em lembranças cada vez mais afetuosas. "Eu sou o verdadeiro terceiro segredo de Fátima", ele brincava com a mãe, orgulhoso de ter sido eleito prefeito de Campinas em 2000, ano em que o Vaticano revelou o suposto mistério. Toninho do PT nunca deixou de se encantar com o cargo. Nas eleições, venceu com quase 60% dos votos o hoje deputado federal tucano Carlos Sampaio, promotor público de carreira. Mesmo já tendo passado oito meses no cargo, ainda tinha o hábito de acordar a mulher e perguntar, com bom humor, se ela acreditava que ele era mesmo o manda-chuva local. Conheceram-se em 1982, ele com 30 anos, ela com 26. "Apaixonaram-se perdidamente", segundo a expressão que ela usa, com lágrimas discretas. Somando namoro e casamento, foram dezenove anos.

O que mais a intriga é a postura dos promotores públicos que fizeram a denúncia de crime accidental. Já foram às turras, eles e ela, com acusações e cara feia de parte a parte. Roseana já ouviu, por exemplo, que seu interesse é se candidatar à prefeitura de Campinas. Ela nega. Já se disse espantada com o "desinteresse" dos promotores em investigar as motivações políticas. Depois da decisão de primeira instância - uma dura sentença contra a denúncia de crime accidental -, foi ao procurador-geral do MP paulista pedir que os promotores não recorressem. Em vão. Os dois lados aguardam a decisão da segunda instância - e, é claro, o andamento do inquérito da Polícia Federal. Se briga fosse uma modalidade de corrida, Roseana Garcia seria fundista. Correrá a maratona judicial até o fim, sem descanso.

· *Quase parando.* (In *piauí* número 22, julho 2008. p. 9)

## **Quase parando**

Um seqüestro-relâmpago do baladeiro octogenário

Para espanto de todos, Antônio Assis não apareceu naquela tarde. A assembléia de cabelos brancos e azulados interrompeu a dança e decidiu agir. Sem Assis, 81 anos, mais conhecido como "Marcha Lenta", o clima no Cartola Club era definitivamente desolador. Marcha Lenta era o cliente mais assíduo, móveis e utensílios do salão. Em 1966, quando o clube da avenida Brigadeiro Luís Antônio, quase esquina com a Paulista, foi inaugurado, lá

estava ele, de sapato bicolor, na plenitude dos seus 39 anos. Tempos aqueles em que clubes dançantes não eram redutos de viuvez. Desde então, ele não deixara de aparecer nenhum dia, garantiu o porteiro Zacarias. "Mentira. O clube não abre segunda nem quinta", Marcha Lenta corrigiria dias mais tarde, uma vez descoberto seu paradeiro.

O desaparecimento de Assis teve sua gênese na frieza institucional de um consultório médico. Ao lado da filha Matilde, o octogenário baladeiro ouviu a penosa sentença do ortopedista Rubens Fonseca: "Nada mais de clubinho, o chacoalhar das pernas, o som alto, você não tem mais idade para tantos devaneios."

Marcha Lenta olhou para o lado e deu-se conta de que o inimigo agora era sangue de seu sangue, carne de sua carne. Matilde tomou as palavras como irrevogáveis, e deixou claro ao médico que impediria seu pai de continuar com as folias.

A turma do Cartola não sabia nada disso. Enquanto a banda Premium apresentava seu cover de Nelson Gonçalves, um grupo de amigos - e sublinhe-se, de amigas - reuniu-se para descobrir o que acontecera. Muitas das senhoras tinham grande apreço por Assis. Davam-lhe apelidos carinhosos: "Marcello Mastroianni perneta" ou "Humphrey Bogart desequilibrado". As mais noveleiras preferiam qualificá-lo como "o Antônio Fagundes de amanhã". Rosana Feitosa, 73 anos, o mais novo interesse amoroso do desaparecido, revirou a bolsa e, por entre as aspirinas, pescou um bilhete: "Para aquela que na pista é um cisne e que me deixa amedrontado como um patinho." Seguiu-se a assinatura e o telefone de Marcha Lenta. Quando o grupo ligou, deram com o obstáculo intransponível: a filha Matilde. Sua declaração foi curta e seca: "Jamais permitirei que meu pai volte ao clube." A sentença era pesada demais, como uma rocha. O desânimo tomou conta do salão.

Inconformado com tal desígnio, o porteiro Zacarias interrompeu a música e, de dedo espetado no ar, exclamou: "Quanto a vocês, não sei, mas eu farei algo!" Foi o suficiente para acender o rastilho da rebelião. Pela primeira vez em anos, uma doce senhora soltou um palavrão impublicável. A platéia, pronta a se manifestar com aplausos dirigidos a Zacarias, estancou diante de manifestação tão inapropriada. O mal-estar só se desfez quando a dona do império pediu desculpas. Alegou que, por segundos, voltara-lhe à mente o passado de 1968 e o entusiasmo com que se atirara na batalha da rua Maria Antônia.

O plano era simples. Entre as contradanças, ligariam a intervalos regulares para a casa de Marcha Lenta. Amontoados próximos ao telefone como crianças levadas, a turma discava e, ao ouvirem a voz severa de Matilde, batiam com o telefone na cara dela. Um senhor de bengala e gravata dourada marcava o horário exato de cada ligação. Ninguém entendia bem a razão de tamanho rigor, mas obedeciam, regidos por uma obscura disciplina tática. Dançavam três músicas e discavam novamente. Tanto fizeram, que por fim ouviram a voz de Marcha

Lenta do outro lado da linha. Tinham vencido o inimigo. A euforia foi tamanha que Agustina, no papel de telefonista, beliscou o braço de uma amiga pedindo silêncio. Passaram então à segunda etapa da campanha. Rapidamente, explicaram a Marcha Lenta o que esperavam dele. Para não despertar a desconfiança da filha, ele assentiu ao telefone com decorosos hum-hums.

E foi assim que, no dia 29 de maio, Marcha Lenta reapareceu em grande estilo no clube, a bordo de um bem cortado terno branco e sapatos bicolores. Dançou As Curvas da Estrada de Santos, porque a abstinência era braba, e em seguida se uniu ao grupo de conspiradores. Puseram um celular na mão de Agustina. Era hora de ligar para Matilde. "Não sei mexer nessa porcaria", chiou a senhora. De pronto, levaram-na até um telefone fixo. Ao ouvir o "alô" azedo, Agustina disparou: "Estamos com o seu pai no Cartola. Ele só sai quando você aparecer para ouvir as novas regras do jogo."

Quando Matilde entrou no clube, Zacarias já estava a postos com o discurso aprovado pela assembléia e impresso no computador do neto, às escondidas. Teria sido melhor se o porteiro houvesse nascido com dons oratórios mais inflamados. O que deveria ser um J'Accuse! soou mais como uma ladainha das seis da tarde. Entre os trechos compreensíveis (poucos), ouviu-se um tradicional "benefícios de se freqüentar um clube de dança" e o clássico epílogo "a vida é curta demais para ser desperdiçada".

Matilde respondeu à altura, fogo contra fogo. Tirou da bolsa meia dúzia de caixas de remédio e, em voz alta, começou a ler as bulas. O queixo coletivo da platéia caiu. Entendidos em linguagem farmacêutica, todos compreenderam que Marcha Lenta sofria de osteoporose crônica.

Prestes a ver seu próprio exército trocar de lado e capitular, Assis pediu a palavra e se rendeu aos cuidados da filha. Antes porém de ser escoltado para fora, lhe fez uma singela súplica: queria uma última dança. Enquanto Ana saía das caixas de som, Marcha Lenta bailou com Rosana sob os olhares pesarosos dos amigos. Ao sentir que a música caminhava para o fim, achegou-se mais à namorada e sussurrou-lhe ao pé do ouvido: "Nas terças de bingo, consigo escapar da prisão." Como os bingos são ilegais, isso significa que Assis caiu na clandestinidade.

- *Etelvino, o bom companheiro.* (In *piauí* número 22, julho 2008, p. 10)

### **Etelvino, o bom companheiro**

Com jeito acanhado, ele conquistou quase todos da rua

O cara pode ser um banana, um idiota, um mala. Pode ser uma mão na roda ou pode ser um estorvo. Pois Etelvino não era nada disso. Era um buraco, depois de ter sido sorveteiro. Na sua segunda encarnação, a de buraco, nasceu em maio de 2006, na estreita rua Camomila, num bairro da periferia de Curitiba, a Vila Zumbi dos Palmares. Cresceu com certo acanhamento, tanto que demorou alguns meses até que os transeuntes o notassem. Também, pudera: disputava espaço e fama com inúmeras deformidades da rua, entre as quais o bueiro destampado que atingiu o estrelato ao causar uma perna engessada no menino Tiago Barros.

A competição foi dura, mas Etelvino se saiu bem, tanto que conquistou admiradores como Raimunda Correia, que gosta de homenagear ilustres falecidos pendurando uma fotografia do defunto na parede da sala. Ali estão familiares, amigos e um galã de novela mexicana de cujo nome ela não se lembra mais. Um retrato, porém, se destaca na galeria. Bem ao lado da Santa Ceia de Leonardo da Vinci, a imagem mostra a dona da casa abraçada a seus vizinhos. A turma forma um semicírculo em torno de Etelvino. "Até hoje ele dá saudades na gente", suspira Raimunda.

Para ser batizado, Etelvino precisou ganhar corpo, o que no caso de um buraco significa aumentar consideravelmente de tamanho. Não foi tão difícil. A Vila dos Zumbis é cortada pela BR 116, rodovia que liga a capital paranaense a São Paulo. Com alguma frequência, um ou outro caminhão desorientado se desvia da rota e colabora para estropiar ainda mais o asfalto da área. Perdido naquele solo quase lunar, a tendência do motorista é direcionar o veículo para a direita da rua, onde há menos buracos. Nesse lado Etelvino reinava quase absoluto - e foi assim, enfrentando sozinho a truculência, que alcançou exatos 52 centímetros de diâmetro por 19 de profundidade, isto é: atingiu a maioria.

Pode-se dizer que seu caminho para a glória se revelou o mais esburacado possível. Ele teria se tornado um obstáculo entre tantos no mundo, caso não tivesse conquistado a simpatia de quase todos. A história é assim: o aposentado Valdomiro Passos, morador da única casa

amarela da rua, é conhecido por sua aversão ao mundo. Só sai quando precisa comprar alguma coisa no bar da esquina, quase sempre pão francês, mortadela e a pinga mais forte que houver. Em dezembro de 2006 ele exagerou na dose e, de madrugada, só de cuecas, se pôs a correr pela rua. E ia assim, esbravejando frases sem sentido e acordando a vizinhança, quando de súbito deu com o buraco. Estancou, perscrutou o que tinha diante dos olhos e, depois de um segundo de deliberações, decretou, fulminante: "A partir de hoje você tem nome. É Etelvino! Em homenagem àquele que nunca voltou!"

Valdomiro se referia ao sorveteiro que vinha visitar a Camomila duas vezes por semana. Ao som de uma buzina, o corpo sempre vergado no esforço de empurrar o carrinho, Etelvino I representava muitas coisas: alegria para a criançada da rua, terror para a economia das mães e, para Valdomiro, os vestígios de alguma antiga sociabilidade. O sorveteiro teimava em apertar a campainha do casmurro para lhe oferecer, de graça, um picolé de limão, não se sabe a troco do quê.

Mas de um dia para o outro Etelvino I se foi, simplesmente sumiu, desapareceu como conversa de elevador. "Quando o Valdomiro viu o buraco, deve ter pensado na amizade com o sorveteiro, e aí reavivou o único laço social que ele mantinha na vida", conjectura a professora municipal Jusmerinda Carvalho, "a mais entendida do bairro".

A livre associação buraco/sorvete fez as crianças olharem a craterinha de um outro jeito. Antes, nem reparavam nela. Durante as brincadeiras, Etelvino II se mostrou o mais leal dos companheiros. Aceitava todas as regras, estava sempre disposto e não se importava em ser a própria brincadeira. O pula-em-pé, por exemplo, consistia em se distanciar três metros do buraco e, num só impulso, cair de pés juntos no centro dele. Vencia quem aterrissasse como uma ginasta russa, dessas que levam dez de todos os juízes. E Etelvino, o buraco, tinha também amigos mais velhos. Por volta das seis da manhã, quando iam para o batente, os chefes de quinze das dezenove famílias da rua costumavam cumprimentá-lo: "Bom dia, Etelvino." Na volta a cena não se repetia, decerto porque adultos cansados só enxergavam um obstáculo a mais no caminho.

O segundo aniversário de Etelvino foi comemorado com Sidra Cereser, bolo da

doceira Ivonne Bastos e até duas velas no centro do aniversariante. No fim da festa, os moradores decidiram operar uma mudança no calendário. Para economizar, juntariam duas efemérides numa só: dali em diante o natalício de Etelvino cairia no dia 31 de dezembro, precisamente à meia-noite.

Mal sabiam que novos aniversários não viriam. Etelvino não resistiu à fúria de quatro famílias que insistiram em confundir sua presença com falta de poder público. "O que antes era uma

brincadeira saudável virou uma enorme cratera", explicou Cida Fontes, proprietária da única casa com carro pós-1999 na garagem e a mais indignada da turma dos contraburacos. Doze ligações para a prefeitura e até que enfim, numa tarde de outono, um caminhão apareceu. Etelvino foi enterrado vivo. Os mais velhos, em especial o solitário Valdomiro Passos, ainda lamentam o passamento. Deveriam aprender com as crianças, que sem cerimônia substituíram Etelvino por Reinaldo, buraco menor, mas tão legal quanto o preenchido.

· *Vende-se uma vida* (In *piauí* número 29, fevereiro 2009, p. 11)

### **Vende-se uma vida**

Quando o golpe é duro, dê adeus a si mesmo

Ian Usher sempre foi turrão. Entre amigos, o inglês se vangloriava do dia em que insistira tanto em ter desconto num notebook em promoção, que acabou levando uma impressora de brinde.

Desde 22 de junho do ano passado - quando leiloou sua vida na internet -, Usher se deu conta de como a arte de pechinchar pode ser irritante. Foram sete dias de ofertas e contrapropostas até a martelada final nos 243 mil euros, um deságio de 18% na sua auto-estima. Dias antes, depois de sopesar cada detalhe de sua vida e olhar-se no espelho de frente e de lado para avaliar desde a harmonia do rosto ao vigor da barriga tanquinho, Usher concluíra que o pacote todo valia 296 mil euros - por baixo. Mas mercado é mercado, e, como o dele era escasso, aceitou o preço minguado e livrou-se de si mesmo.

A história correu mundo, mas poucos sabem como acabou.

Prólogo: Usher, o homem-mercadoria, nasceu numa tarde chuvosa de 1963 pesando invejáveis 4,1 quilos, sinal incontornável de que viera ao mundo para ficar. Levou uma infância pacata em Barnard Castle, vilarejo de 5 mil habitantes onde o romancista *Sir* Walter Scott costumava passar férias. Cresceu, trabalhou num kibutz em Israel, formou-se em pedagogia em Liverpool, ganhou dinheiro à frente de uma loja de jet ski e viajou a turismo para a Austrália. Ali, numa visita às Cataratas de Hoptoun, foi arrebatado pelos dourados cachos rebeldes da nativa Laura

Weeb, encarnação celestial da mulher com que sempre sonhara.

Regressou à Inglaterra de mãos dadas com a australiana. Seguiram-se doze felizes anos de namoro que culminaram em casamento. Àquela altura, cansada de tanta chuva, a solar Laura Weeb pediu para voltar a seu país. Sempre apaixonado, Usher não hesitou.

Instalaram-se numa casa de bom trato na cidade de Perth, no sudeste da Austrália. A felicidade se estendeu por mais cinco anos, e podia ser aferida em cada cômodo da residência, dotada de suíte, dois quartos, salas espaçosas e uma jacuzzi no terraço.

Foi em águas borbulhantes que a casa caiu. Um dia, ao chegar mais cedo da habitual corrida vespertina, Usher deparou-se com Laura na hidromassagem. Infelizmente, não estava sozinha. Pior, trocava beliscões concupiscentes com um companheiro de borbulhas.

Laura foi embora, o lar duplicou de tamanho e Usher foi apanhado pela depressão. Dali a poucas semanas, decidiu vender a casa, mas nem isso lhe pareceu suficientemente radical. Para encontrar alguma paz, precisava livrar-se de tudo. Tudo mesmo, inclusive de sua vida. Criou então o endereço eletrônico *alife4sale.com*, um jogo de palavras que significa "uma vida à venda".

Empacotou tudo para um leilão de um lote só. Quem desse o maior lance levaria não apenas a casa, mas também o Mazda cinza 1989, a motocicleta Kawasaki Ninja 1996, o jet ski Kawasaki 1995 e a bicicleta de quinze marchas. E mais: 1 pára-quadras, 1 videoprojetor com som *surround*, 1 câmera fotográfica, 1 filmadora, 1 televisão, 1 coleção de filmes italianos *trash*, 1

churrasqueira portátil, 1 barraca, 1 telefone sem fio, 1 aspirador de pó novinho em folha, 1 sofá de canto para cinco pessoas e 1 tapete em tons de bege comprado no Nepal.

Isso, em relação aos bens materiais. Restavam os imateriais, também levados a leilão. A amizade era um deles. O lote incluía uma carta assinada pelos quatro melhores amigos de Usher, na qual afiançavam que o afeto pelo amigo em vias de desaparecer poderia ser transferido ao novo proprietário. "Caro comprador", escreveram eles, "fazemos parte da vida do seu comprado. Éramos amigos de Usher e, agora, somos amigos seus."

Enfim, para os interessados que carecessem de personalidade própria, o produto adquirido vinha com uma vida inteirinha pronta para uso, ou seja, suas características podiam ser imediatamente incorporadas: gosto por esportes radicais, gentileza, deferência especial com os mais velhos etc.

Ian Usher não foi o pioneiro dos leilões de si. Em 2001, por exemplo, Adam Burtle, de 20 anos, vendeu a alma por 400 dólares, só não embolsando o dinheiro porque o site eBay avisou que ali só se vendiam bens tangíveis. Ainda assim, Usher se destacou. Durante algum tempo, de CNN a BBC, todos falaram do caso. Passada a euforia, entretanto, o fato caiu no esquecimento, como tantas bizarras mundo afora. (Ou alguém sabe que fim levou aquela pobre senhora alemã que em 2007, um pouco dura de ouvido e ruim dos olhos, cozinhou o gato de estimação no lugar do pernil que descongelara na noite anterior?)

No terceiro dia da oferta, Usher vibrou ao ver na tela que um interessado registrado como "Millionaire" (*sic*) oferecia-lhe um milhão de euros. Em poucas horas, veio a desilusão: tratava-se de um farsante. Na verdade, a chance de virar Ian Usher não chegou a despertar maiores entusiasmos. As ofertas do público foram modestas, variando entre mil e 20 mil euros. Porém, como nos filmes, a poucas horas do encerramento do leilão, surgiu um certo Mslmcc que se dispunha a bancar o lance de

243 mil euros. Usher pensou um pouco e, admitindo as baixas vibrações do mercado, aceitou o desconto. Em 5 de agosto, 45 dias depois de se pôr à venda, recebia de um intermediário a segunda parcela do pagamento.

Livre de si, Usher embarcou para Dubai - sem outra razão a não ser o desejo de ver um camelo ao vivo - e desde então viaja pelo mundo em esquema pingue-pongue, a bordo de um projeto intitulado *100 Objetivos em 100 Semanas* - ou seja, está por aí, realizando todas as idiotices com que sempre sonhou, nas asas do dinheiro recebido pela venda de si mesmo. Já viu um vulcão ativo no Havaí, participou da guerra de tomates em Valência e, em Vancouver, foi voluntário num sopão para mendigos em pleno Natal. Ainda não tem data definida para visitar o Rio de Janeiro e as Cataratas do Iguaçu, mas ambos os destinos estão na lista.

Em outubro do ano passado, em Chicago, enquanto se surpreendia com seu reflexo distorcido numa escultura convexa de Anish Kapoor, Usher recebeu o telefonema que tanto esperava. Fazia meses que vinha ligando para o único número deixado pelo homem que o comprara; ao ouvir a secretária eletrônica, deixava recados insistentes, dizendo que, se não fosse um abuso, gostaria muito de conhecer a pessoa que se tornara dona do seu passado. Agora a pessoa finalmente aparecia. A voz, simpática, identificou-se como um australiano de 46 anos. Marcaram para dezembro um encontro em Sydney.

O abraço entre os dois foi afetuoso. Usher deixou a vaidade passar na frente e se deu a liberdade de comentar que o comprador tinha feito um bom negócio. O comprador, que continua a preferir o anonimato, respondeu com uma piadinha: tinha sido injusto não incluir a ex-mulher no pacote, a título de brinde.

Não havia mais o que dizer. Usher trocou mais algumas palavras, inventou uma desculpa e se despediu. "Ele não devia ter brincado com a Laura", disse. "Ainda estou me recuperando do que aconteceu."

- *O palhaço trágico* (In *piauí* número 31, abril 2009, p. 11 e 12)

## O palhaço trágico

Ferreirinha parou de achar graça na alegria

De iPod nos ouvidos e mergulhado em si mesmo, Ronaldo Ferreira se maquia ao som da bela e desconsolada *Gymnopédie I* de Satie. Os radiantes potes de tinta amarela, azul e verde não foram nem retirados da mochila. No reflexo do espelho, surge um rosto tisonado de melancolia. O sorriso é negro, levemente côncavo, propositadamente borrado. Escuridão também nas pálpebras. Nas bochechas, a palidez da tinta branca. Cor viva, só mesmo o vermelho de duas lágrimas, uma em cada face. O palhaço Ferreira não vê mais motivos para rir. Dramático, sintetiza: “Agora ele chora sangue.”

Sentado numa cadeira de lata, um Ferreira cabisbaixo dá início ao espetáculo. Era a festa de aniversário do menino Humberto Farins, que fazia 7 anos. A excitação tomava conta da jovem platéia. Passado um instante de silêncio, Ferreira ergue a cabeça e lança uma questão existencial: “Há motivo para eu me levantar, crianças?” Já engatilhadas, umas poucas gargalhadas atravessam o ambiente. São logo seguidas de outra dose de silêncio. As crianças não se mexem, prontas a explodir de felicidade. Ferreira volta à carga: “Há de fato motivo para o palhaço se levantar, meus queridos?” Aqui e ali alguns insistem em rir, certos de que no próximo compasso a cadeira se desmanchará e o tombo do palhaço será uma alegria só.

Mas não foi o que aconteceu — e na sala transfixada houve a sutil metamorfose da expectativa em apreensão. Uma névoa de espanto baixou sobre todos. Assustadas, as crianças não responderam à pergunta do palhaço. Do que seriam as risadas, sobrou apenas o inútil conjunto de boquinhos abertas.

Ferreirinha se levantou e abriu os braços em cruz. Olhou para o céu e, perante o silêncio das esferas, soltou uma gargalhada de desespero: “Por que não chove mais?!” E, virando-se para o aniversariante, lamentou: “Mais um ano, Humbertinho. Mais um ano que se foi para você.”

Na noite desse mesmo dia, Ronaldo Ferreira teve de enfrentar a indignação de sua mulher, Suzana Ferreira, 34 anos: “Se você continuar com essa mania de não sorrir, vai faltar dinheiro no fim do mês.” O marido permaneceu calado no sofá. Na manhã seguinte, deixou um bilhete

ao lado da caneca de leite de Suzana: “Seria inexplicável explicar o explicável. Sei que você está decepcionada. Isso vai passar. Ainda serei o palhaço lúdico pelo qual você se apaixonou.”

Escreveu só para ganhar tempo. Não pretendia voltar a ser o palhaço que durante anos animara exemplarmente os aniversários chiques dos bairros de Higienópolis, Jardins e Jardim Paulistano, em São Paulo.

Ferreirinha foi sempre um palhaço atualizado. Começou com o tradicional aperto de mão que dá choque e com a flor na lapela que esguicha água, mas logo se adiantou à concorrência. Quando apareceram os estojos de mágico, pediu à irmã que trouxesse dos Estados Unidos o mais completo que havia. Fez curso de malabares com tocha quando percebeu que a pirotecnia deslumbra as crianças. Comprou luzes de néon para iluminar o palco. Não mais: “Hoje eu quero a tristeza sem truques.”

A desolação chegou em novembro do ano passado, precisamente na hora em que cortou o bolo dos seus 37 anos. Estavam ele e a família. Quando todos foram dormir, ficou para trás e se pôs a assistir, pela décima sétima vez, seu filme predileto: *O Homem Que Ri*, de 1928, um clássico do cinema mudo alemão. Chorou como sempre ao ver o ator Conrad Veidt no papel do trágico palhaço Gwynplaine, em cujo rosto fora talhado à faca o perpétuo esgar de um sorriso. Ferreira se deu conta de que a alegria não se dissociava da tristeza. Um verdadeiro artista não tinha como abrir mão de um dos lados da moeda da vida.

Rendeu-se então ao abismo da condição humana. Fez as contas: depois de quase duas décadas de riso, era hora de fechar a cara. Julgou o fato de jamais ter usado nariz vermelho como um sinal de que a mudança estava prevista desde há muito.

A festa seguinte a essa iluminação começaria como todas as outras. Sorrindo, ele se apresentou com o velho bordão: “Palhaço Ferreira, cabelinho de cenoura e nariz da sua vizinha!” Tudo seguia igual até o finzinho, quando, de súbito, veio o escorregão — que, diga-se, a princípio provocou muito risada. A queda, porém, foi acompanhada de um dilacerante gemido de pavor. Nem nos seus piores dias Kierkegaard gemeu igual. Estatelado ali no chão frio, por dois longos minutos ele pareceu que morria. Expirou declamando o grande Quevedo: “O que chamais morrer é

acabar de morrer, e o que chamais nascer é começar a morrer, e o que chamais viver é morrer vivendo.”

Nem crianças nem pais compreenderam o fôlego dramático da cena, mas, como o resto do espetáculo tinha sido repleto de palhaçadas, ficou por isso mesmo. Vieram outras apresentações nos quatro meses seguintes — uma mais triste que a outra.

Ferreira não gosta de ouvir que sofre de depressão. Considera o diagnóstico simplório. Convicto, repete aos críticos e aos fãs: seguirá fazendo graça, mas não voltará a ser um palhaço idiotamente feliz. “Conheci o fundo do poço. Ignorar essa experiência seria fazer um papel tão ridículo quanto o daquele Bozo arrependido”, diz, referindo-se a Arlindo

Barreto, o primeiro de vários palhaços Bozo e alegria da criançada no início dos anos 80. Depois de largar a cocaína, Bozo virou pastor evangélico. Prega vestido de palhaço.

Em março, cansado da insistência da família, Ferreira se rendeu e foi ao médico. O doutor receitou um remédio de tarja preta. “Muito obrigado, mas dispenso alegria comprada”, respondeu tristonho.

Ao deixar o consultório, viu-se no corredor lotado do Hospital das Clínicas. Acabrunhado, imaginou-se em serviço e de pronto inventou uma palhaçada. Tiraria do casaco uma banana de dinamite e ameaçaria explodi-la. Ao apertar o botão, uma flor brotaria do artefato. As pessoas chorariam de susto e depois ririam de alívio: tristeza e alegria, como a própria vida.

· *Pedigree é passado.* (In *piauí* número 36, setembro 2009, p. 15)

## **Pedigree é passado**

O animal doméstico na era do RG subcutâneo

Bob acordou numa manhã de novembro decidido a ganhar o mundo. Aproveitou a distração do dono para achar uma brecha no portão e, fazendo uso do seu corpo esguio de *pinscher*, sentiu o frescor da liberdade nas ruas de Salvador. Não se sabe se a fuga era um desvario juvenil de Bob, então com 3 anos, ou uma cruzada em busca da mãe, Laila, que havia escapado pelo mesmo portão quando ele era filhote. Para a alegria de seu dono, Bruno Nascimento, o bicho foi recuperado eletronicamente.

Bob foi denunciado por um microchip - instalado em sua nuca justamente em função do histórico familiar de fugas. Um pedestre cruzou com o cão no bairro de Itapuã e o deixou em uma clínica veterinária. Bastou que o veterinário passasse o leitor (parecido com o que facilita a vida dos caixas nos supermercados) sobre o dorso de Bob para que descobrisse seu número de identificação, espécie de código de barras. Em seguida, pôde ver no banco de dados on-line que o cão -estava com o status de "perdido". Encontrou também seu nome, lista completa de vacinas e o contato do dono, que já somava dez dias de angústia.

Em São Carlos, no interior de São Paulo, Carlos

Machado e seu sócio, Nelson Luis Margarido, ambos de 37 anos, ficaram tão radiantes quanto o dono de Bob. Eles são proprietários da Animalltag (assim mesmo, com "l" duplo), única fabricante de microchips para animais domésticos no Brasil. Engenheiros mecânicos, Machado e Margarido descobriram o filão ao acaso, nove anos atrás, quando vendiam chips para chaves de automóveis. Investigando os possíveis usos do aparato, tiveram um *clac*: por que não ampliar o mercado para animais? No campo da pecuária, a engenhoca foi prontamente aceita - é indiscutivelmente melhor colocar um chip em um boi do que marcá-lo a ferro quente. O problema foi convencer os donos de bichos domésticos.

A classe veterinária levantava dúvidas. O microchip se perderia pelo corpo? Provocaria câncer? Mataria? Entre os proprietários, não havia boa alma que se propusesse a informatizar o melhor amigo. Machado não recuou. Para provar a eficácia e a inocuidade do produto, testou-o em casa: a dogue alemã Raiza e a *pinscher* Nina foram as primeiras cobaias. (Hoje, as duas são falecidas - mas não por causa dos chips, é bom dizer. Boris, o labrador que as substituiu, também já está devidamente informatizado.)

Com felinos, a iniciativa se mostrou mais complicada: não raro, o aparato saía do lugar. "O microchip era implantado na nuca e, depois que o gato voltava de uma noitada fora de casa, tinha ido parar em alguma outra parte, como a



pata", ressentiu-se Machado. O produto passou, então, a ser feito com o mesmo material que, nos humanos, mantém o marca-passo no seu devido lugar. Questão resolvida. O chip não migra mais nem com reza braba.

A estratégia seguinte foi doar leitores de microchips para centros de controle de zoonoses. Afinal, de que adiantaria o cachorro ter um código de barras se ele não pudesse ser lido? Para provar, em definitivo, que o mecanismo não causava dano, três vendedores da Animalltag decidiram implantar o mecanismo em si próprios. Na dúvida sobre a classificação que teriam no banco de dados, cadastraram-se como SRD, "Sem Raça Definida", mesma denominação dos vira-latas. A venda explodiu. (À diferença dos funcionários, Machado e Margarido continuam se valendo apenas de rg e cpf para identificação pessoal.)

De lá para cá, para alegria dos sócios, o verbo "microchipar" entrou definitivamente para o léxico dos animais domésticos. Em 2004, a União Européia decidiu fechar os aeroportos a cães e gatos estrangeiros destituídos de chip (ou pelo menos de uma pequena tatuagem identificadora, para animais ainda afeitos à era analógica). A precaução, embora xenófoba, fazia sentido: como ter certeza de que o cachorro imigrante é mesmo o da carteirinha e não um embusteiro?

Três anos depois, a resolução chegaria aos trópicos. Em 2007, o microchip se tornou obrigatório para comercialização ou doação de qualquer cachorro ou gato na cidade de São Paulo. Em Belo Horizonte, na mesma época,

decidiu-se microchipar os pit bulls para localizar seus donos em caso de encrenca (os donos, infelizmente, ainda não foram microchipados). No mês passado, a prefeitura de Curitiba anunciou a distribuição de 22 mil microchips a preço de custo.

Machado calcula que haja hoje 600 mil cachorros e gatos microchipados no Brasil, 80% deles com o produto da Animalltag. A preferência pela marca nacional se deve a dois fatores: assistência técnica próxima e banco de dados em português - só o veterinário pode atuar o histórico dos cachorros on-line. O preço é o mesmo das duas empresas estrangeiras que engatinham no mercado: 50 reais, com direito ao implante. (Já o leitor, se não for doado, sai a 400 reais. Por ora, o chip ainda não pode ser lido no supermercado mais próximo.)

No último ano, a fábrica abriu sucursais na Colômbia e no Uruguai. (O sócio uruguaio também resolveu implantar o microchip em si mesmo. É o quarto na história da empresa - primeiro do alto escalão.) O desafio, como acontece em geral com produtos eletrônicos, é acompanhar a modernização. Já há em outros países microchips de 8 milímetros de comprimento, que cumprem a mesma função do nacional, que passa de 1 centímetro. Pelo menos por enquanto, Machado acha que seu chip está de bom tamanho. Aponta que ele pode substituir anilha em pássaro, placa de metal em tartaruga e até coleira em urso panda. No caso do pinscher Bob, o microchip encurtou sua jornada independente. Ao que tudo indica, o cachorro aprendeu a lição. Faz nove meses que Bob não ensaia nova fuga pelo portão.

## Reportagens de outras publicações citadas no capítulo IV

- *Após seis anos, viúva de Toninho do PT diz se sentir abandonada* (Agência Estado, 08 de setembro de 2007)

Crime completa seis anos no próximo dia 10. Homenagens foram antecipadas para este domingo.

Da Agência Estado – Mesmo seis anos após a morte do marido, o então prefeito de Campinas Antonio da Costa Santos, conhecido como Toninho do PT, a viúva Roseana Garcia ainda

se sente abandonada pelo diretório do Partido dos Trabalhadores. “Não quero falar do PT, nem do Lula”.

As memórias do dia 10 de setembro de 2001 ainda doem para a psicanalista. Eram quase 22h quando Roseana e a filha Marina esperavam Toninho para jantar. Ele havia ido ao Shopping

Iguatemi trocar uma roupa. Como estava demorando, Marina resolveu ligar em seu celular, e foi atendida por um policial. Assustada, desligou.

Roseana acionou Gerardo Mello, atual presidente do PT de Campinas, para que ele a ajudasse obter informações sobre o que havia ocorrido. Minutos depois, recebeu a notícia de que o então prefeito da cidade havia sido assassinado. Três tiros foram disparados por quatro ocupantes de um Vectra prata em direção ao Palio do prefeito - um deles atingiu fatalmente Toninho.

Toda a cúpula petista se deslocou a Campinas para o velório. Estiveram presentes o senador Eduardo Suplicy, a ministra do Turismo, Marta Suplicy, que à época era prefeita de São Paulo, o deputado José Genoino e o hoje presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva.

Lula deu declarações incisivas nos primeiros meses sobre o assassinato e, segundo a viúva, chegou a dizer, na campanha presidencial de 2002, que colocaria a Polícia Federal para investigar o crime se fosse eleito - o que não ocorreu.

Até hoje, não há uma conclusão sobre os assassinos, nem sobre a motivação do crime. Os promotores do Ministério Público de Campinas, Ricardo Silveira e Fernando Vianna, atribuem a autoria do assassinato à quadrilha de Wanderson de Paula Lima, o Andinho, que está preso. Ele, no entanto, assume diversos crimes, mas não esse.

#### Hipóteses

A apuração dos promotores aponta que Toninho do PT teria sido morto por ter atrapalhado uma fuga dos bandidos no trânsito. Entretanto, o monitoramento do celular de um integrante da quadrilha revelou que Andinho estava a 77 km do local do crime no momento da morte e a arma do crime nunca foi localizada.

A família de Toninho sempre contestou a versão apresentada pelo MP e pela polícia, que chegou a cogitar, prematuramente, uma tentativa de assalto - versão desmentida posteriormente.

Para a viúva do prefeito, as investigações “foram mal feitas” e “muita coisa deixou de ser apurada”. Roseana diz, convicta, que seu marido foi assassinado por ações na Prefeitura que contrariavam interesses políticos e empresariais, como no caso do contrato do lixo, cujas negociações para redução de valores a serem

pagos foram bastante intensas durante os poucos meses de mandato de Toninho. Ela pondera ainda que o projeto de expansão do aeroporto de Viracopos, que teria que deslocar favelas que predominam em seu entorno e onde há tráfico de drogas, pode ter estimulado os assassinos.

Dúvidas cercam a cabeça de Roseana, mas de uma coisa ela tem certeza: quem o matou sabia que era o prefeito que estava naquele carro e tinha motivações para isso. “A convicção, que foi ficando cada vez mais forte, até tornar-se uma certeza, é de que o crime do meu marido foi de mando”.

Segundo a viúva, muitas pessoas foram favorecidas com a morte de Antonio, “especialmente políticos, empresários ligados à prefeitura e especuladores imobiliários, só para citar alguns”.

#### Atos e homenagens

Neste domingo (9), prestes a completar seis anos de morte, atividades serão realizadas para manter viva a memória de Toninho. A família optou por antecipar os atos para ter mais participação popular, mesmo sendo parte de um feriado prolongado. “No domingo as pessoas não trabalham e fica mais fácil de participar”, comenta Roseana.

Pela manhã, a partir das 10h, as atividades ocorrem na Avenida Mackenzie, próximo ao Shopping Iguatemi, onde Toninho foi morto. Lá estão previstas uma abertura com duas sacerdotisas, um ato contra a impunidade e um terço em memória do prefeito. À noite, às 19h, uma missa está agendada na Igreja Nossa Senhora Aparecida, no bairro Jardim Proença, onde Toninho viveu durante muitos anos de sua vida, em um casarão histórico.

#### Crime ofuscado

A dor diante da falta de explicações perdura na vida de Roseana. Emotiva, ela diz que seu marido foi assassinado “de uma maneira covarde”. “Irei chorar sempre no dia 10 de setembro. Interromperam a vida e os sonhos de Antonio, e levaram um pedaço da minha vida também”, declara ela, que atualmente vive em São Paulo. A viúva acredita ainda que o crime de Toninho do PT caiu no esquecimento, à exceção de Campinas. “Fora de lá, a imprensa nunca deu o merecido destaque”, critica.

O crime acabou ofuscado por um acontecimento histórico. Menos de 12 horas após o assassinato, o mundo acompanhava os atentados aos Estados

Unidos, que culminaram com a queda das torres gêmeas do World Trade Center e milhares de mortos.

Caso Antonio ainda estivesse vivo, teria 55 anos, e, para Roseana, estaria “muito provavelmente no seu segundo mandato de prefeito”. E mesmo não querendo falar sobre o PT, ela observa: “Ele não teria compactuado jamais com as falcaturas que o PT vem fazendo. Como político, ele mesmo dizia que não tinha o rabo preso com ninguém”.

E continua: “Antonio era um urbanista apaixonado por Campinas e a cidade estaria

bem melhor hoje se ele não tivesse sido assassinado. Mas estaria melhor para as pessoas preocupadas com o bem comum”.

Ora com discurso mais duro, ora com os olhos marejados, Roseana conta que, apesar de mais descrente sobre um desfecho “justo” sobre as investigações, ela mantém a luta. “O que me fez agüentar firme foi a minha indignação frente ao descaso das autoridades em esclarecer o crime, foi ter conhecido de perto a podridão das instituições que, em princípio, deveriam proteger o cidadão. Mas acho que foi meu amor por Antonio que realmente me deu forças.”

- *Chuvas deixam ruas de BH esburacadas* (Estado de Minas, 19 de janeiro de 2011)

[Pedro Ferreira](#) - Belo Horizonte está repleta de buracos. E os reparos não duram nem duas semanas. A reclamação é a mesma em alguns bairros percorridos pelo Estado de Minas, nas regiões Sul, Noroeste e Pampulha. No cruzamento das ruas Mar de Espanha, Pitangueiras e Cristina, no Santo Antônio, Centro-Sul, há riscos de acidentes de trânsito, segundo os moradores. Os buracos se transformaram em verdadeiras crateras e são armadilha para os motoristas, pois estão encobertos pela água que escorre de um esgoto estourado e o bueiro está entupido.

A analista de políticas públicas Patrícia Lamego, de 48, moradora da Rua Mar de Espanha, conta que o problema sempre se agrava no período chuvoso. “A prefeitura faz o serviço, mas não com a qualidade devida. Aqui na rua, o motorista que sobe a ladeira se surpreende com o buraco. Ele pode perder o controle da direção e se envolver em um grave acidente. O poder público deve primar mais pela qualidade”, disse Patrícia.

Na Avenida Sebastião de Brito, no Bairro Dona Clara, na Pampulha, alguns buracos foram tapados recentemente, mas vários outros começam a surgir. Na Rua Nova Lima com Avenida Pedro II, no Carlos Prates, Região Noroeste, um buraco encoberto pela água irrita os motorista e dá prejuízos., pois há relatos de veículos que quebraram peças.

A prefeitura informou que a chuva interfere na qualidade do asfalto na hora dos reparos. A massa asfáltica sai da fábrica numa temperatura de 160 graus e se esfria rapidamente com o tempo chuvoso, até chegar ao local da obra,

perdendo a aderência.

De acordo com a Regional Centro-Sul da Prefeitura de Belo Horizonte, normalmente a média é de 40 solicitações por mês para fechamento de buracos no asfalto. Este mês, já são 170 pedidos. O balanço das obras feitas este mês ainda não foi concluído, mas, em janeiro de 2010, foram tapados 4,3 mil buracos, somente na Centro-Sul.

### **Serviço**

Reclamações e pedidos de tapa-buracos podem ser feitos pelo telefone 156. A PBH promete resolver as questões em até cinco dias úteis.

Medicina & Bem-estar

# A CURA QUE VEM DO MAR

**A** procura por substâncias com propriedades medicinais está levando os cientistas para o fundo dos oceanos. Dezenas de companhias de biotecnologia estão mapeando as águas dos cinco continentes para delas extrair amostras dos mais variados seres de vida marinha. Um dos pesquisadores mais empenhados no estudo dos segredos do mar é Craig Venter, pioneiro no sequenciamento do código genético humano. Ele lidera a Expedição Sorcerer II (em inglês, sorcerer quer dizer feiticeiro), que singra os mares desde 2009 para coletar exemplares. Antes ancorados no Mediterrâneo, os barcos de pesquisa de Venter irão agora à costa da Flórida, nos Estados Unidos.

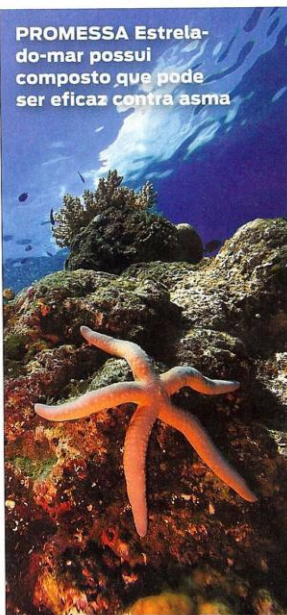
Como resultado dessa corrida ao mar, nos últimos anos surgiram medicamentos como a tradectadina (nome comercial Yondelis) da indústria espanhola PharmaMar. O remédio chegou a ser usado pelo ex-vice-presidente José Alencar na sua luta



**Expedições científicas encontram em estrelas-do-mar, crustáceos e outros seres marinhos substâncias que combatem asma, artrite e câncer**

Mônica Tarantino

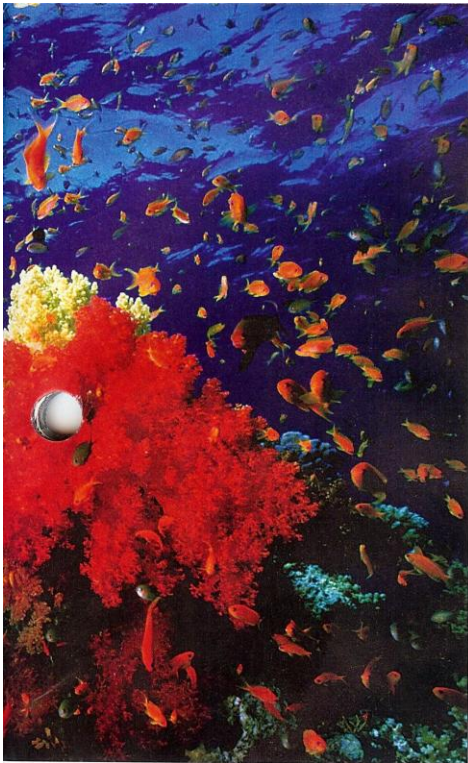
**PROMESSA** Estrela-do-mar possui composto que pode ser eficaz contra asma



contra o câncer. O Yondelis é feito de uma substância retirada dos tunicados, família de animais marinhos. **Outro remédio é o ziconotida (o Prialt), um potente analgésico que é uma versão sintética de um princípio ativo natural encontrado em caracóis marinhos.** É indicado para pessoas com dores há mais de seis meses e o único que não é derivado do ópio já aprovado para o tratamento da dor crônica severa.

Outras drogas estão em estudo. Na Europa, estudiosos do Centro Europeu de Biotecnologia Marinha estão animados com a possibilidade de descoberta de uma alternativa de tratamento contra a asma e a artrite. "Encontramos em estrelas-do-mar uma substância que poderá ser uma nova terapia anti-inflamatória para essas enfermidades", disse à ISTOÉ Charlie Bavington. Na última semana, a PharmaMar anunciou o início de mais um ensaio clínico para avaliar a tolerância em pacientes de um produto derivado de moléculas marinhas que mostrou boa ação contra tumores sólidos. Se der certo, será o sexto com-





posto desenvolvido pela empresa com sucesso.

Outra consequência desse mergulho nos oceanos é a criação de bancos de micro-organismos e substâncias extraídas das várias formas de vida marinhas, como estrelas-do-mar, esponjas, corais e tunicados. Nesse campo, a meta da Bioalvo, empresa líder em biotecnologia em Portugal, é em dois anos oferecer 50 mil extratos originários de ecossistemas únicos daquele país. "Produzimos os extratos e as indústrias cosméticas e farmacêuticas os avaliam", explicou à ISTOÉ Helena Vieira, dirigente da em-

## UM OCEANO DE POSSIBILIDADES

**Os ecossistemas aquáticos estão se revelando boas fontes para a busca de substâncias com potencial terapêutico. Conheça alguns avanços**

A *Eribulin Mesylate*, tirada das esponjas, mostrou eficácia contra tumor de mama metastático. Sua estrutura é semelhante ao *Halichondrin B*, também isolada de esponja e com ação semelhante

Na Espanha, a PharmaMar, que lançou o Yondelis (usado pelo ex-vice-presidente José Alencar) tem um banco com 40 mil moléculas tiradas do mar para estudo

### PESQUISA Luesch isolou composto de bactéria marinha eficaz contra tumor

presa e professora da Universidade de Lisboa.

Nesse campo de pesquisa, a especificidade dos achados conta muito. A expedição europeia Mamba, por exemplo, foi a 3,5 mil metros de profundidade na Líbia e na Sicília para capturar micro-organismos extremófilos, acostumados a viver em águas com altos níveis de sal. Os pesquisadores acreditam que eles podem produzir enzimas valiosas.

Porém, é sobre os micróbios do mar que os pesquisadores depositam suas grandes esperanças. **Em cerca de um litro de água marinha, há pelo menos 25 mil tipos de micro-organismos.** "Eles vivem livres ou em associação com estrelas-do-mar e corais", diz Henrik Luesch, da Universidade da Flórida.

Ele e sua equipe localizaram uma nova substância, o largazole, em um micro-organismo da família das cianobactérias, a *Symploca*. O composto mostrou boa ação contra tumor de colo-retal em testes concluídos em camundongos.

Resta entender por que os cientistas se lançam ao mar em uma época na qual é possível desenhar drogas sintéticas de grande eficácia na segurança do laboratório. "Os organismos marinhos sobrevivem em ambientes adversos, como a pressão elevada, excesso de sal ou falta de luz, e desenvolveram defesas para preservar sua vida nessas condições. A medicina está interessada na sua estrutura e nos seus mecanismos", sentencia o cientista Gilberto Schwartzmann, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que participa de estudos internacionais com organismos marinhos. ■



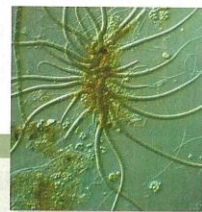
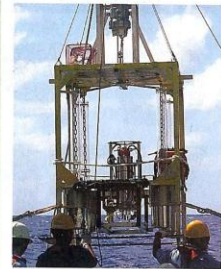
Em Portugal, a empresa Bioalvo oferece dez mil extratos de seres marinhos que estão sendo testados pela indústria cosmética e farmacêutica. Uma delas foi tirada do organismo chamado **saldanha** (foto)

O **largazole**, composto tirado de uma cianobactéria do gênero *Symploca* (na imagem ao lado), mostra ação em vários tipos de câncer e também para estimular a formação e recuperação dos ossos



### Caçada científica

Plataformas para recolher amostras de micro-organismos do oceano (foto) podem ser vistas em diversos mares. As amostras são testadas em laboratório para avaliar seu efeito. Depois, são inseridas em bancos disponíveis para a indústria. Há companhias de biotecnologia que sequenciam o código genético dos organismos marinhos



Pesquisadores brasileiros estudam as propriedades anticoagulantes de substâncias encontradas em pepinos-do-mar, arraias, vôngoles e camarão