

Jornalismo e signo da relação: a magia do cinema na roda do tempo



Cremilda Medina

*Doutora em Ciências da Comunicação (ECA-USP)
Professora titular da ECA-USP
E-mail: medinase@usp.br*

Resumo: O texto recupera a paixão pela reportagem. Pesquisadora e professora, a autora nunca abdicou da condição de jornalista. Num misto de reflexão e memória, traz à tona a opção profissional ao ingressar na universidade, em 1961. Numa caminhada paralela, a arte comparece como gesto precursor do signo da relação e hoje se concretiza tanto na prática quanto na teoria comunicacional da autora. O diálogo social e o diálogo das diferentes expressões artísticas com a cultura estão aqui representados pela citação ao cinema nacional. Para além deste caso específico, se propõe a resgatar o laço entre artista e repórter na busca da compreensão de sociedade, cultura e mito na contemporaneidade.

Palavras-chave: reportagem, jornalismo, cinema brasileiro, arte.

La magia del cine en la rueda del tiempo

Resumen: El texto recupera la pasión por el reportaje. Investigadora y profesora, la autora nunca ha abdicado de la condición de periodista. En un mixto de reflexión y memoria, trae a la superficie la opción profesional al ingresar en la universidad, en 1961. En una jornada paralela, el arte comparece como gesto precursor del signo de relación y hoy se concretiza tanto en la práctica como en la teoría comunicacional de la autora. El diálogo social y el diálogo de las diferentes expresiones artísticas con la cultura están aquí representados por la citación al cine nacional. Para más allá de este caso específico, se propone a rescatar el lazo entre artista y reportero en la búsqueda de la comprensión de la sociedad, cultura y mito en la contemporaneidad.

Palabras clave: reportaje, periodismo, cine brasileño, arte.

The magic of cinema through wheel of time

Abstract: The text reviews the passion by the reportage. Researcher and teacher, the author has never given up her journalistic condition. Mixing thoughts and memories, she shows relevance in professional option when she got her admission at college, in 1961. At the same time, arts appears as precursor of sign of relation and nowadays it realizes both practical and theoretical communication of the author. The social dialogue and the dialogue of different artistic expressions with culture are all here represented by citation of the national cinema. Beyond this particular case, the author proposes to bring back the ties between the artist and the reporter in search of comprehension about the society, the culture and the myth in contemporary days.

Key words: reportage, journalism, brazilian cinema, arts.

O silêncio da palavra digitada no teclado, a velocidade das mensagens na Internet e a troca de informações em rede não apagam as sensações do corpo a corpo do repórter. Na viagem pelo mundo vivo, os cinco sentidos se articulam para despertar a intuição criativa, decidem o caminho solidário e enriquecem o juízo de valor. Falando assim, parece teoria abstrata, conceitual. Mas não. Essas noções emergem na experiência da reportagem ou, como agora nomeio, o *signo da relação*.

Na primavera de 1960, assumi um compromisso que hoje considero fruto que floresceu no *insight* quase adolescente que transcende os códigos e valores assentados: *quero ser jornalista*. É claro que meu pai se revoltou. Estava na escola pública do então clássico (Colégio Estadual Júlio de Castilhos, de Porto Alegre), e nem pensar noutra universidade que não a federal. Tomei informações; o curso de Jornalismo tinha dez anos de vida na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras; não estava ainda no horizonte a Comunicação Social, que se constituiria em área de conhecimento nos anos 1960; não sabia, lá nos pagos gaúchos, que o primeiro curso de Jornalismo nascera em São Paulo, na Cásper

Líbero (aliás, São Paulo se tornaria uma realidade palpável em 1970, quando deixei o Rio Grande do Sul e me radiquei na cidade que me conquistou os afetos).

O que importa. Me tornei repórter para a vida inteira. No deslocamento para fora de minha subjetividade fui encontrando os sujeitos concretos, parceiros de história, e fruindo cada vez mais a paixão remota pelos sujeitos simbólicos da Arte. Como viajante descobria, desde os primeiros momentos da reportagem, as relações possíveis com os protagonistas das sociedades contemporâneas. E na sedução de crescer nesse diálogo, não me valia apenas a técnica da entrevista que o aprendizado tradicional oferecia. Os códigos do signo da relação tomam múltiplas formas. A Arte que o ateste.

Na tentativa de aplacar a frustração de meu pai, *tá bem, Zeca, vou fazer outro vestibular junto com Jornalismo*. Em 1960, havia a possibilidade de fazer um exame de admissão em primeira época e outro em segunda. Foi assim que entrei também em Letras (Clássicas), mas deixei de lado o latim e o grego, para me entregar às disciplinas da língua materna. A literatura, ah, a literatura. Essa arte da palavra me era familiar dos contos mágicos da infância, a descoberta de Dostoiévsky aos 14 anos, os clássicos brasileiros e portugueses e, embora com dificuldades, a leitura de *Os sertões*. Euclides da Cunha talvez tenha sido a tarefa de mais difícil degustação, junto com Alexandre Herculano (ironia do destino, sou sobrinha bisneta do autor de *Eurico, o presbítero*). Mas, além dos prazeres da leitura e, por conseqüência, da própria redação, havia a prova escrita e oral, peneiras rigorosas daquele vestibular de janeiro de 1961. Fiquei eufórica ao ter de discorrer, no exame oral, sobre Jorge Amado. Acabara de ler *Gabriela, cravo e canela* (1958) e me dei ao luxo de discutir com a examinadora, especialista no autor, virtudes e limitações do romance, comparado com *Capitães da areia* (1937). Que despropósito juvenil.

A literatura competia, no tempo lúdico, com as demais artes. Meu avô materno, o

doce Manuel, me acompanhava ao cinema e aos concertos ao ar livre da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Adorava música clássica e as chanchadas brasileiras. Viera do Porto, Portugal, em meados dos anos 1950, mas se entendia maravilhosamente bem com o cinema nacional. Nada como um avô ou uma avó para estimular a alforria lúdica. As artes plásticas, os museus vieram de outro parentesco. Padrinho Daniel, irmão de meu pai, me levava durante toda a infância ao patrimônio das artes visuais no Porto, em Lisboa, em Vigo, quando fizemos a primeira viagem internacional. Depois, ao chegar ao Brasil em 1953, houve uma pausa; só retomaria o pulso ao entrar na faculdade sequiosa não apenas de informações técnicas e paradidáticas, sociológicas e filosóficas, mas louca pelas manifestações artísticas à minha volta. Forçaria todos instantes livres da carga conceitual do ensino para desfrutar música, cinema, artes plásticas, literatura, teatro (o deslumbramento das matinês de sábado, as filas do Teatro São Pedro para conseguir ingresso gratuito e assistir às peças do TBC que vinham de São Paulo).

Poderia ter sido crítica de qualquer uma dessas expressões. A recusa às tentações foi consciente. Afinal, o exercício de repórter me dava mais acréscimos de sensibilidade, de iniciativa e de inspiração estética. Não foi certamente por acaso que minha primeira reportagem foi o perfil de um artista que começara a pintar aos 60 anos. O contato com Benjamin Averbuck e a publicação da reportagem na *Revista do Globo*, o primeiro emprego jornalístico, marcou a viagem. Mais de uma década depois, quando encontrei sua filha, professora de Letras da Universidade de São Paulo, tive a rara oportunidade de lhe contar essa história. Infelizmente Lígia e Benjamin Averbuck não estão mais aqui para ler este texto. Se tivesse cedido e me tornado especialista em análise estética, não teria experimentado o laço entre a vida cotidiana e a arte.

No aniversário do percurso pioneiro da

Cásper Líbero, me permito navegar em memórias. O nexu que as amarra é essa misteriosa decisão de ser repórter e a aposta que o primeiro curso de Jornalismo fez no Brasil. Nessa reflexão se sobressai, entre outros fragmentos que gostaria de trazer à tona, essa relação com o cinema brasileiro que meu avô português estimulou nas sessões duplas da adolescência. Com a devida licença do leitor, mudo o tom:

No dia 11 de setembro de 2006, o jornal *Folha de S.Paulo* publicou um editorial, “Cinema sem risco”, que reclamava da agenda político-eleitoral a discussão dos incentivos à cultura no Brasil. Em meio à cobertura maciça sobre os cinco anos dos ataques terroristas nos Estados Unidos, esse editorial, embora se referisse a matéria publicada no mesmo jornal em 29 de agosto, também celebra uma outra recorrência histórica, não trágica como as quase 4 mil mortes do 11 de setembro, mas, de certa forma, dolorida na memória artística nacional.

A abordagem do editorial da *Folha* sublinha a necessidade de racionalizar o gasto público nas artes, com destaque para o cinema.

Em 2005, o Ministério da Cultura registrou mais de R\$ 600 milhões em recursos captados. São freqüentes os exemplos de mau uso desse dinheiro – de livros de arte que arrecadam milhões e não remuneram colaboradores a filmes que obtiveram apoio, mas não foram concluídos.

Ao se referir a uma reportagem anterior, o jornal acusa o cinema com mais ênfase:

Nos últimos dez anos, mais de US\$ 500 milhões fluíram dos cofres públicos para a atividade cinematográfica a título de renúncia fiscal. Não é razoável que essa transferência se dê num modelo que anula o risco e a necessidade de apresentar resultados.

Essa proteção do Estado, para a opinião da *Folha*, exige o artista de assumir, junto com o contribuinte, o ônus pelo êxito ou fracasso de seu filme.



Existe uma “esquizofrenia” na produção nacional – a idéia de que é desagradável fazer sucesso, já que isso indica concessão ao gosto popular

Visto exclusivamente pelo ângulo econômico, o problema da indústria cinematográfica aparece simplificado. Na capa da *Ilustrada* de 29 de agosto, a repórter Silvana Arantes procurou debater o tema com representantes do governo e com representantes do cinema. Augusto Calil, atual secretário municipal de Cultura de São Paulo, professor de cinema na USP (já foi também presidente da Embrafilme e diretor da Cinemateca Brasileira), fala com conhecimento de causa dos impasses históricos nessa área. Como secretário, criticou, recentemente, na Feira Internacional da Indústria do Cinema e do Audiovisual, em São Paulo, “o peso excessivo do Estado, que é mais compensatório do que estruturante, quando os incentivos fiscais substituem o mercado”. Calil, nessa reportagem, toca em outra ferida além do investimento do contribuinte. Para ele, existe uma “esquizofrenia” na produção nacional – a idéia dos cineastas de que é desagradável fazer sucesso, já que a popularidade indica concessão ao gosto popular.

É claro que tanto diretores como produtores brasileiros não aceitam essa visão crítica, pois consideram a presença do Estado e dos incentivos como condição estratégica para a expansão do cinema nacional. Mas o fato de alguns filmes prescindirem dessa proteção e terem facilidade de obter recursos da iniciativa privada por se pagarem nas bilheterias e nas demais formas de distribuição (televisão e DVD) acirra a discussão entre filme-arte e filme-mercado. Parece uma dicotomia bizantina, mas a cada década emerge como nova. O editorial da *Folha*, assim como Calil, advoga por resultados concretos – filme realizado e distribuído não pode se

amparar em prêmios ou críticas “intelectuais” e sim encontrar públicos (o que, no meu entendimento, é diferente de ir ao encontro de um pressuposto gosto popular). O jornal traz à baila os argumentos comuns de cineastas que defendem a política de subsídios para superar a condição de um país simples consumidor de cinematografias estrangeiras: “No início esse método de incentivo pode ter sido relevante para a reestruturação da atividade local, mas hoje degenerou em acomodação à custa do erário”.

*Aos criadores,
o eterno retorno:
como fazer
esse cinema
independente em
um país de tantas
dependências?*



Roda do tempo, espiral do tempo. No fim do século passado, a série *Novo pacto da ciência* (organização de Cremilda Medina e Milton Greco) publicava, no sexto volume, sob o título *Planeta inquieto: direito ao século XXI*, alguns diálogos interdisciplinares, um deles sobre cinema. A socióloga Nanci Valadares e o cineasta Carlos Reichembach se apegaram ao ângulo da resistência. Para ambos, ao processo econômico da globalização e dos valores do mercado se contrapunha a globalidade das diferenças culturais. Nesse sentido, Reichembach considera o cinema uma das principais armas de resistência. Vivíamos o momento de puro deleite com cinema iraniano e esse era, para ele, um bom exemplo: “É realmente um cinema de resistência, pois, apesar da censura muito violenta, esse cinema, ao mostrar a própria realidade local, consegue encantar o mundo”. No contexto de mercado global em que se situam os grandes êxitos de bilheteria, é preciso resistir:

Isso acontece quando o cineasta não abre mão da sua linguagem, independentemente

do fim a que se propõe, pois, se para chegar a um maior número de pessoas eu preciso alterar minha visão de mundo, sob o preço da infidelidade histórica, num processo de traição, então eu fico por aqui mesmo.

Às vezes topar com a recorrência dos dilemas atíca a impaciência. Em 2006, no grupo de pós-graduação (Programa Latino-Americano e Escola de Comunicações e Artes da USP), uma aluna, Ignêz do Amaral, foi à cinemateca pesquisar para sua tese de doutorado e me trouxe uma cópia de um texto que publiquei no *Estado de S.Paulo*, em setembro de 1981. Que espanto, antes mesmo de reler o que há muito esquecera. Não lembro como, mas fui ao Rio de Janeiro entrevistar o então presidente da Embrafilme, Celso Amorim. Vivíamos outra resistência cultural, essa nas contingências do final do ciclo da ditadura militar. Já conhecia o profissional do Itamaraty desde os anos 1970 e havia percebido sua vocação pela identidade latino-americana. O atual ministro das Relações Exteriores do Governo Lula, ao passar pela Embrafilme no início dos 1980, tinha uma visão abrangente do cinema como arma de resistência, nas palavras de Reichembach. Graças à coincidência de minha aluna desentocar esse texto e, em menos de uma semana, a *Folha de S.Paulo* trazer a público a ancestral discussão, senti oportuno exorcizar esse fantasma que me impacienta. Afinal, perguntava no título de 1981, *é hora de investir em cinema?*

No período em que trabalhei no *Estadão* (editora de artes de 1975 a 1983), assumi o grande debate do cinema nacional, as grandezas e limitações da Embrafilme, a já citada dicotomia entre filme de autor e filme de mercado, o conflito Rio-São Paulo, a centralização da indústria cinematográfica, a emergência dos pólos regionais, os problemas de distribuição e de exibição, enfim, a via sacra do cineasta para conseguir realizar seus projetos. Vista grosseiramente de fora até parecia que a equipe e, em particular, a editora de artes do jornal, estavam contra a proteção oficial da Embrafilme, pois já então se debatiam os desmandos dos recursos públicos. Mas, ao

contrário, a empatia pelo cinema nacional era uma marca da minha geração. Não tivéssemos nós – aqui incluo Augusto Calil – sido alunos de Paulo Emílio Salles Gomes, eu, no primeiro curso de pós-graduação em Ciências da Comunicação (ECA, 1972 a 1974), Calil, no curso de cinema do fim dos anos 1960 ao começo da década seguinte. Quem resistia à sedução de um missionário do cinema nacional? Víamos tudo no auditório da Escola de Comunicações e Artes, dos filmes mais toscos ao cinema novo, sob a batuta encantada de Paulo Emílio. E como lição de casa, tínhamos de acompanhar os raros filmes em exibição na cidade. Não havia juízo crítico negativo que enfrentasse a paixão que nos contaminava.

De qualquer forma, fui ao Rio propor ao presidente da Embrafilme um diálogo sobre os impasses da época, sem a condescendência afetuosa de quem está do lado dos cineastas nacionais. No íntimo, claro, o entusiasmo solidário aparece na entrevista, sobretudo quando se tratava dos “deserdados” da distribuição de verbas. Celso Amorim enfrentou, com tranquilidade, a investida jornalística. Vale recuperar, na espiral do tempo, alguns fragmentos da matéria publicada na circunstância do que seria analisado posteriormente como a mais séria crise da política cinematográfica no País. Qual o fundo de verdade de uma possível falência da Embrafilme?

Não entendo crise com o mesmo significado que algumas notícias sensacionalistas querem lhe dar. O cinema nacional vive, sim, um momento de reorientação e readaptação como, aliás, todo o País. Veja o caso da Previdência Social. Existe um forte contraste – e essa é que é a verdade – entre as expectativas que se criaram a partir do governo anterior com o crescimento do cinema, a fase de implantação dos pólos, todo o estímulo e legislação a favor do curta-metragem e, ao mesmo tempo, por fatores econômicos da conjuntura brasileira, a redução de verbas para as produções cinematográficas. O que diminuiu foi a margem de recursos para investir a fundo perdido. E isso se torna tão mais dramático quanto mais desmesurado foi o crescimento do fim dos anos 70. A título de compa-

ração jocosa, eu me lembro que, na minha geração, eu queria ser escritor. Os jovens de hoje querem ser cineastas.

Há um quarto de século, essa visão otimista de Amorim se estendia à sempre criticada concorrência do filme nacional frente aos distribuidores estrangeiros.

O Brasil se encontra em quarto lugar entre os países que, exceto os Estados Unidos, dão espaço às filmografias nacionais nos seus mercados internos. E, de 1976 a 1981, esse prestígio cresceu muito, o que se traduz em aumento de número de espectadores – de 20,77% em 76 para 34%, só no primeiro semestre de 81. Mas a expectativa dos cineastas ainda é maior do que nossa capacidade de colocar seus filmes no mercado.

Portadora das queixas dos artistas, pressionei pelo lado da publicidade: por que a distribuidora da Embrafilme da época não divulgava com o mesmo peso todas as produções? A resposta do então presidente da Embrafilme parece sair de uma cobertura jornalística de 2006:

O que se esquece é que o investimento na comercialização de um filme com boas condições de mercado retorna à Embrafilme. É apenas um dinheiro que gira. Basta citar o caso de *Pixote*, do Hector Babenco, ou o *Eu te amo*, do Arnaldo Jabor. Já no caso de um filme como *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade, não adiantaria aplicar 20 milhões no lançamento, porque o filme não tinha mercado garantido.

O confronto filme com mercado e filme com risco de êxito na exibição estava e está posto nas argumentações. A recente reportagem da *Folha* recorre aos líderes do mercado cinematográfico, com patrocínio e bilheteria garantidos: Daniel Filho, “autor do único grande sucesso da temporada, *Se eu fosse você*, neste ano [2006] ainda lançará *Muito gelo e dois dedos d’água* e prepara a adaptação de *O primo Basílio*, além da cinebiografia de Chico Xavier”.

Silvana Arantes, a jornalista que assina esta matéria, ao falar do filme de Daniel Filho, que captou R\$ 4,2 milhões das leis Rouanet e do

Audiovisual e teve renda de bilheteria de R\$ 28 milhões, atualiza, em cifras, a ponderação de Amorim em 1981. Para a repórter da *Folha*, “no mercado de cinema é comum reinvestir a renda obtida na bilheteria em mais publicidade, com a meta de impulsionar o lucro do filme nas etapas seguintes – DVD e televisão”. No início dos anos 1980, não se falava ainda em DVD, mas estava em pauta o circuito de TV para o escoamento das produções brasileiras. Os filmes com risco, sobretudo dos novos cineastas, no entanto, eram e continuam sendo a dor de cabeça dos que decidem políticas culturais. Afinal, no universo da arte, onde fica a fronteira entre filme de autor e filme ao gosto do mercado? Fiz essa pergunta a Celso Amorim em 1981: como amparar o filme que não tem comercialização fácil?

Meu conceito de cultural é diferente. Acho que os dois tipos de filme são culturais. Depois, a Embrafilme não abandona esse tipo de produção. Se fosse apenas uma empresa sem fins culturais, nem sequer produziria ou lançaria filmes que até hoje não deram nenhum retorno.

Para o atual ministro, a criação brasileira é de tal forma fértil, que sempre haverá descontentes. Curioso que, a propósito dos cineastas novos em que a Embrafilme investiu, apesar de não ter garantia de mercado, Amorim citou o então jovem Sérgio Rezende, hoje com filme em cartaz (*Zuzu Angel*) e consagrada trajetória no cinema nacional do último quarto de século. Por outro lado, como Calil hoje, o responsável pela política cultural da década de 1980 batia na tecla que fere os ouvidos dos cineastas: “É impossível atender aos interesses particulares de cada autor. Além de tudo, todos se acostumaram ao paternalismo do Estado”. A discussão pendular oscila entre o econômico e o cultural. Essa onerosa indústria não pode se dar ao luxo de ignorar o público consumidor, esteja ele nas salas de exibição ou na audiência doméstica. Quando participava dos festivais nacionais e internacionais – dos 1970 aos 1980 –, a tertúlia entre diretores, atores e produtores girava em torno desse impasse. Os radicais

da liberdade de autor apelavam então, com muita ansiedade, para os prêmios como forma de consagração dos filmes de “difícil” aceitação do público. Amorim assegurava, naquela conversa, que a Embrafilme estava desbravando os mercados externos tanto quanto apostava na exibição interna. Quanto aos prêmios, era reticente: “O Brasil está viciado na tradição de reconhecer um valor através de reflexo externo”. Para ele, o valor que se afirma na exportação, era, nessa entrevista, a vitalidade da criação brasileira.

Da fertilidade artística retornamos à cultura industrializada. O êxito no mercado externo favorece o investimento interno e Amorim dizia: “Nunca nosso prestígio esteve tão alto como agora na Cacex, Ceplan, Banco Central...”. Contra-ataquei: definitivamente, no seu entender, a solução está na co-produção com investidores privados e não nas verbas do Estado? “Exatamente. Esse é o futuro do cinema que se intitula independente, mas, no fundo, queria ser eternamente dependente do Estado”. O que mudou nos últimos 25 anos? A Embrafilme realmente entrou em crise, o Estado Nacional se depauperou no mundo inteiro, o cinema passou por altos e baixos quanto a suas fontes de sobrevivência, vieram as leis de incentivo e o editorial da *Folha*, assim como o secretário municipal de Cultura de São Paulo, clama pela mesma alternativa que Amorim: cinema brasileiro com risco. Ainda bem que as vozes oficiais nem sempre são unânimes. Em notícia publicada no *Estado de S. Paulo*, a 13 de setembro de 2006, outro secretário, desta vez estadual, anuncia R\$ 23 milhões para o cinema paulista, provenientes da nova Lei da Cultura. O secretário de Estado da Cultura do governo anterior, João Batista de Andrade, afinal ele próprio cineasta, considera um fomento essencial, embora o governador Cláudio Lembo tenha considerado, no momento do anúncio oficial, que é pouco, “mas, analisando ao longo dos anos, é um avanço histórico”... (reticências da espiral do tempo por minha conta).

Aos criadores, o eterno retorno: como fazer esse cinema independente em um país de tantas dependências? O Brasil e alguns outros países latino-americanos vêm mostrando um caminho de bons resultados. Certamente esse caminho passa pelo encontro com o público. Prefiro assim, em lugar de discutir filme-comercial ou filme-arte. E é essa magia de identificação que dá garantia de algum êxito. Paulo Emílio Salles Gomes gostaria de ir ao cinema no século 21 e ver todos os filmes nacionais em cartaz. Ele se recusava a atribuir uma ou quatro estrelas, porque, como Reichembach pensa, as cinematografias são, antes de tudo, as marcas digitais da cultura local.

O cinema, assim como as demais expressões artísticas, representa o mapa simbólico de sociedade, cultura e mito. A obra de arte oferece pistas da realidade social, espelha marcas de identidade cultural e transcende as circunstâncias pelo desejo mítico de outra história. Aquele jornalista que vai ao encontro desse território também desenhará um mapa. Na produção de sentidos sobre a experiência contemporânea, a reportagem se enriquece com o gesto da arte. O repórter se abre para o mundo ao se aproximar da arte. O artista, parceiro de fina sintonia com seu tempo e intérprete profundo da voz coletiva, cria a narrativa solidária, competente e inovadora. Muito se debate, por exemplo, sobre a fronteira rígida entre Jornalismo e Literatura, mas sem a partilha afetuosa entre jornalista e poeta não se fundem na comunicação social a ética, a técnica e a estética.

A metáfora da viagem está impregnada na obra artística. Povo ou protagonismo social e personagem ou a emancipatória representação do protagonista real correm juntos na reportagem e na poética. A narrativa enfrenta um desafio comum – cumprir-se ou não o signo da relação? Quanto à Arte, parece não haver dúvida: aí se presentificam a sociedade e as circunstâncias onde a obra artística se inscreve; os traços culturais que a distinguem na geopolítica universal; a atualização localizada da linguagem mítica de que é portadora. E o Jornalismo?

Terá condições de constituir essa relação entre povo e protagonistas que o representam simbolicamente na reportagem?

Nesse domínio, há muito para pesquisar, há muito para experimentar nos laboratórios das escolas de comunicação. Ao se reduzir a aproximação do Jornalismo à Literatura apenas às questões redacionais ou ao estilo da linguagem no momento da escritura (*lato sensu*), se esquece que a prática relacional (*signo da relação*) precede o ato de escrever. O artista extrai a poética da profunda relação com o povo de sua terra. A narrativa da contemporaneidade, em que o repórter organiza o caos da realidade e o transforma em um cosmo simbólico, não se esgota em um texto bonito ou tecnicamente gramaticalizado. Para a escritura opaca, bastam alguns adestramentos técnicos (ao lide, à pirâmide invertida, às respostas esquemáticas da notícia). A escritura que irradia luz nasce da visão de mundo complexa, informada e sensível à da dialogia social.



*Sem a partilha
afetuosa entre
jornalista e poeta
não se fundem na
comunicação social a
ética, a técnica
e a estética*

São essas as narrativas que a história do Jornalismo registra. Os autores que aí se distinguem podem inspirar os jovens aprendizes na oficina pedagógica. Muitos professores propõem a leitura dos clássicos da imprensa. No entanto, o laboratório de ensino aprendido nos cursos de graduação, pós-graduação e, acima de tudo, no processo de educação permanente – se mostra fértil com o acréscimo de duas outras fontes inspiradoras: a fruição da arte e a ação aventureira da reportagem. Ao mesmo tempo em que se afunda no imaginário das

personagens da ficção, abrem-se os poros do leitor cultural que é o jornalista. O contato com a obra de arte estimula a intuição e a sensibilidade para captar o humano ser dos protagonistas da rua. Claro, não se exclui da motivação afetiva a reflexão conceitual registrada na bibliografia e nas pesquisas em processo. Este mundo das idéias (conceitual) ganha outra dimensão, no entanto, se a oficina pedagógica cria um ambiente para que o educando toque sensivelmente o mundo à volta e desfrute da limpidez com que a arte humaniza o tempo histórico-cultural, o espaço social e o mergulho no imaginário coletivo.

*Para os jovens
internautas, cresce a
sede pelo contato
corpo a corpo. O blog
não substitui a festa
ou a viagem
dos mochileiros*



No que tange à fronteira, ah, a fronteira, pois bem, fica um aspecto a considerar: o Jornalismo sempre se refere a dados e seres, circunstâncias concretas; a arte, a literatura, o cinema, o teatro, a música, enfim, qualquer um desses gestos guarda em si ressonâncias da sociedade, da cultura, do mito, mas, ao mesmo tempo, se permite navegar no mar dos sonhos, dos delírios, da subversão do factual. Aí se põe outra vez uma questão: e se o repórter trabalhar com as histórias de vida dos protagonistas sociais? Certamente, na dialogia profunda de dois sujeitos – o jornalista e a chamada (objetivamente) fonte de informação – haverá uma situação-limite de intersubjetividades, em que o imaginário delirante estará em jogo e pesará tanto quanto as informações objetivas desse perfil humano. Se o repórter, por decisão técnica ou atrofia afetiva, descartar a viagem à sub-

jetividade do outro, resolverá de forma tosca a trama da história de vida. Na maior parte das vezes, apelando para a frieza lingüística da entrevista pergunta-resposta.

A narrativa irradia recursos literários, artísticos, autorais na justa medida da visão sutil, complexa e solidária do jornalista com seu povo. Desenvolve-se aí uma dialogia que pesquisa o *modo de ser, mo'dizer* à sua volta. Daí a técnica convencional de perguntas (muitas vezes já esperadas pelo entrevistado ou até por ele pré-determinadas) e de respostas empostadas encenar um falacioso diálogo social. É claro que o domínio conceitual ou político da técnica tradicional P-R tem sua aplicação garantida no Jornalismo, justamente quando a pauta se circunscreve ao domínio das idéias. Já para narrar a experiência social, os comportamentos da época e a saga dos anônimos no cotidiano, o signo de relação se move no horizonte do desconhecido, do misterioso, do imprevisível. É aí que a aventura humana do repórter se aproxima da navegação pelo inconsciente onde o artista se perde e se acha... Às vezes não se acha. Ninguém garante.

Mas os técnicos do Jornalismo querem garantias. Não admitem pular sem a rede de proteção das rotinas ou das facilidades aparentes das máquinas. Curioso se torna descobrir entre os neopatas das tecnologias, usuários da individualização digital, a inquietude pela relação natural. Para os jovens internautas, cresce a sede pelo contato sensível do corpo a corpo. O blog não substitui a festa ou a viagem dos mochileiros. Por outro lado, o signo da relação, ao que tudo indica, não prescinde dessa figura histórica do jornalista.

Os pesquisadores estão às voltas com essas interrogantes. Em abril de 2007, o jornalista Carlos Sandano defendeu seu mestrado no Programa Latino-Americano de Pós-Graduação (Prolam) da USP sobre o tema. Para o autor, que examinou o uso da Internet entre zapatas no México e sem-terra no Brasil, há uma declarada emergência do mediador-autor que articule sentidos da atualidade social, seja ela global, nacional, regional, local ou tribal. Quer

dizer, não basta tecnologia à disposição dos interlocutores, ao acesso dos cidadãos, porque então se generaliza o caos digital. Outra vez se resgata o significado da narrativa e dos autores que organizam o caos em um cosmo. Ao que tudo indica, pela experiência histórica, esse autor não é um simples técnico informático.

Um aluno de graduação de Jornalismo da USP, José Ismar Petrola, ao estudar o mito da cabeça de Cuia do Piauí, percebeu com clareza, no exercício pedagógico, que a linguagem mítica atualiza a cultura local. Até aí se esperava a compreensão epistemológica do estudante, mas o inesperado foi o *insight* do jovem pós-moderno. Diz José Ismar, com singeleza: enquanto a *atualização cultural* está carregada de História, a atualização digital deleta o passado. Que maravilha para aqueles que ainda cultivam a *memória dos velhos!* Talvez esse jornalista do século 21 não perca de vista as reminiscências que subsistirem às atualizações digitais.

Descobre-se também, entre os meninos

infoliários, o amor à caligrafia para experimentar narrativas da contemporaneidade. O contato com a velocidade da técnica mecânica não derrotou para sempre a sensibilidade dos terminais nervosos (Antônio Damásio, como neurocientista, confirma essa observação empírica). Toque direto e memória são, afinal, os artifícios da identidade. Ou não temos identidade? Ou vamos perdê-la no emaranhado da racionalidade tecnológica? Lutarei até o fim pelas marcas naturais dos dedos, ainda que todos os documentos sejam digitalizados.

Rodapé da memória

Não posso esquecer outra marca da roda do tempo. Essa se deve a meu pai, que, entre suas várias mutações profissionais, foi gerente de um cinema em Vila Nova de Gaia, do outro lado do Douro, na cidade do Porto. A família foi viver nos camarins do glorioso cine-teatro da época. Aos cinco, seis anos, fugia para a sala de exibição e assim assisti clandestinamente ao neo-realismo italiano. O detalhe: não perdia a sessão enquanto minha mãe estava mobilizada pela maninha Dina que acabara de nascer. O mesmo filme enquanto estivesse em cartaz: as imagens superavam as legendas que não lia.

Referências

- BAKTHIN (Volochinov), Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986; 3ª. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção e cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DEL NERO, Henrique. *O sítio da mente: pensamento, emoção e vontade no cérebro humano*. São Paulo: Collegium Cognitionis, 1997.
- ELIADE, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madri: Taurus, 1983.
- FERIN, Isabel. *Comunicação e culturas do cotidiano*. Lisboa: Quimera, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MEDINA, Cremilda. *O signo da relação: comunicação e pedagogia dos afetos*. São Paulo: Paulus, 2006.
- _____. *A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano*. São Paulo: Summus, 2003.
- _____. *Povo e personagem*. Canoas: Ulbra, 1996.
- _____. *Entrevista, o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1986.
- MEDINA, Cremilda e GRECO, Milton (orgs.). *Planeta inquieto*. São Paulo, Eca/USP/CNPq, vol. 6, 1996.
- RESTREPO, Luis Carlos. *O direito à ternura*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- WEBER, Renée. *Diálogos com cientistas e sábios: a busca da unidade*. 10ª.ed., São Paulo: Cultrix, 1995.