5 Brincar de narrar

De acordo com Fernando Resende (2005), no contexto atual, as narrativas ganharam papel relevante no estudo da comunicação e, mais especificamente, do jornalismo. Isto porque nelas são traçados os saberes acerca do mundo e, é a partir delas que outros saberes são construídos. Conseqüentemente, se há alguma mediação possível no campo dos *media*, esta se dá na e por meio da narrativa.

Sob essa ótica, vemos a narrativa como uma forma de representação coletiva, como um elemento que cria e recria sociabilidades, como práticas comunicativas sociais que definitivamente contribuem, na sociedade mediatizada, para o alargamento dos horizontes de experiência. E nesse aspecto, é fundamental que as pesquisas no campo do jornalismo estejam também atentas às formas de narrar o mundo. Não exclusivamente ao conteúdo das mensagens que se passa, mas, principalmente, às dimensões éticas e estéticas que, da perspectiva das mediações reposicionam os campos e os atores sociais, oferecendo a eles possibilidades de existência (Resende, 2005, p.4).

Na contemporaneidade, ainda de acordo com Resende, o narrar burocratizado do jornalismo, em meio à proliferação de narrativas outras, o torna um campo limitado e limitador, pois pouco atento às práticas cotidianas e culturais. No entanto, as narrativas essencialmente dinâmicas e sociais precisam predominar sobre estas narrativas formatadas, tão pouco afeitas ao dialogismo e à polifonia.

O jornalismo, quando se restringe a passar informação ao público-leitor, pouco contribui para a construção de narrativas, sendo muito mais monológico do que dialógico. A forma autoritária de narrar as histórias predomina nas narrativas jornalísticas tradicionais pautadas por ideais de imparcialidade e objetividade. Resende então sugere a entrada de um narrador-jornalista na narrativa jornalística tradicional, ou seja, alguém que conta a história.

Ao se retomar a problemática que envolve os sujeitos constitutivos das narrativas, percebe-se que, no jornalismo, assim como nas primeiras manifestações do romance, o sujeito do enunciado (o narrador), na grande maioria das vezes, confunde-se com o da enunciação (o autor, nesse caso, o jornalista). Primeiramente, e aqui se diz de uma perspectiva epistemológica, porque a enunciação é totalmente subordinada ao enunciado — para o discurso jornalístico, que opera segundo a verdade dos fatos, o que interessa é o fato em si. O como narrar esse fato, a enunciação propriamente dita, resume-se à utilização de uma

técnica. O jornalista, a rigor, não escolhe como narrar. A ele são “oferecidos” condicionantes que regulam e delimitam o seu campo de atuação — sejam as técnicas que impõem o uso do *lead* ou, além de outros determinantes, as questões mais subjetivas que o obrigam a narrar os fatos na perspectiva da verdade mais absoluta.

Nesse sentido, sua prática enunciativa é limitada. O jornalista, restrito às formas/fórmulas que regem o discurso jornalístico, raramente produz narrativas que primem por uma idéia de interlocução, não conseguindo transpor o lugar ocupado pelos primeiros romancistas. Se estes, na história da narrativa romanesca, vêm alterando as formas de narrar e com isso conseguindo ultrapassar barreiras, fazendo-se menos segregados, o mesmo não acontece com o jornalista (Resende, 2005, p.10).

No exercício cotidiano da profissão, o jornalista se vê obrigado a lidar com a questão da verdade. Buscá-la é a meta.

A verdade dos fatos, como já visto, é um princípio atrelado ao paradigma do jornalismo moderno desde sua formação, no século XIX. E é este princípio que concede, ainda hoje, legitimidade ao discurso jornalístico tradicional. Algumas tentativas de denunciar a impossibilidade da imparcialidade recaem, normalmente, segundo Resende, numa autodenúncia por parte de alguns repórteres (que se desculpam ao perceberem que não podem apreender um só sentido da realidade) ou numa complacência de outros (que se comportam como “senhores-sabe-tudo”). Ambas as reações apenas sustentam e reforçam a idéia de que é possível encontrar a verdade.

Conforme explica o autor, contar uma história sem narrá-la é simplesmente mostrar aquilo que se viu ou ouviu. Em contrapartida, quando o jornalista dilui sua fala na de outro (o narrador), ele mostra ao leitor a presença de alguém que vê. O leitor, portanto, tem a possibilidade de escapar da visão do jornalista e olhar o fato juntamente com aquele que narra a história.

Em um texto habitado pelo *narrador-jornalista*, o seu criador é liberado da obrigação de revelar qualquer verdade que seja; é o narrador quem observa e conta a história, subtraindo-se da ação narrada (pressuposto máximo da narrativa jornalística), sem ter de enfrentar a empiria implícita ao mundo real. Ele é uma estratégia textual, e é no texto que ele se revela. O jornalista (autor-empírico), que precisa de habilidade para saber criá-lo, faz dele o seu olhar, naturalmente, mas não se faz nele (Resende, 2005, p.15).

Portanto, a construção da narrativa é tão relevante quanto o fato narrado. E para superar as “narrativas enclausuradas” do jornalismo tradicional é preciso

desenvolver “narrativas de resistência”, que obedecem mais à “lógica do texto” do que ao “texto das lógicas” (Resende, 2004).

Neste sentido, uma série de reportagens do jornal americano *The New York Times* parece trabalhar a favor da “lógica do texto”, especialmente pela forma inovadora do relato jornalístico aí apresentado.

A série “36 horas em” (em inglês, “36 hours in”) faz parte do caderno de turismo do *New York Times* e, como o próprio título sugere, propõe a descoberta de atrações nos locais visitados em um período curto de um dia e meio.

O repórter Seth Kugel esteve no Brasil escrevendo para esta série por duas vezes, e traçou um mosaico de atividades para o turista em visita rápida ao Rio de Janeiro e a São Paulo. Trata-se de um mosaico porque o repórter priorizou imagens das cidades visitadas que não estavam acabadas. Não são imagens prontas e predeterminadas, mas pedaços de cidade, cujo arranjo final cabe ao leitor. Só este poderá traçar um perfil particular das cidades do Rio de Janeiro ou de São Paulo, a partir do texto de Kugel.

A reportagem “36 hours in Rio de Janeiro” foi publicada em 25 de fevereiro de 2007, uma semana após o Carnaval da cidade. Logo no começo da matéria é possível perceber que Kugel procurará o Rio que não está preso aos clichês. Afinal, afirma ele, se o leitor-turista chegou tarde para o Carnaval carioca, também os cariocas o perderam, viajando para suas casas de veraneio e procurando festas de Carnaval mais intimistas Brasil afora. Kugel aproxima seu leitor-turista dos cidadãos locais, ao invés de distanciá-los, e tentará mostrar o Rio além do Carnaval, ou seja, a cidade que está além das imagens pré-concebidas a seu respeito.

Também ainda no cabeçalho da reportagem, Kugel fala dos banheiros públicos limpos da praia de Copacabana, e o quanto aquilo é surpreendente, já que a cidade é conhecida pela sujeira de seu litoral. Ao mesmo tempo em que expõe seu deslumbramento com a limpeza da cidade, o repórter observa como os cariocas se sentem frustrados e confusos quando o sol deixa de aparecer.

Estas duas observações, da mesma forma que sugerem que o repórter quer ser surpreendido e questionar suas próprias idéias a respeito do Rio de Janeiro, mostram o quanto é difícil evitar recair em tentativas de explicações reducionistas e totalitárias a respeito do objeto observado.

Afinal, o carioca que fica frustrado e confuso em dias nublados é o carioca dos clichês ou o carioca real? Isso só seria possível saber se perguntássemos a cada habitante local sobre seus sentimentos a respeito de dias nublados. No entanto, o que importa, em termos da análise de reportagem aqui pretendida, não é saber se a afirmativa corresponde ou não à realidade. Importante é observar que o cabeçalho de “36 hours in Rio de Janeiro” corresponde a um formato de reportagem tradicional, e ainda que procure ultrapassar os clichês, o texto totalitário, vez ou outra, escapa ao controle do repórter bem intencionado.

Contudo, logo em seguida, a reportagem apresenta um novo formato, menos contínuo, mais espacial. Menos causal e totalitário (“texto das lógicas”), mais mosaico (“lógica dos textos”). Cada momento do dia em que o repórter inicia uma nova aventura ou descoberta representa uma peça de um mosaico sobre o Rio de Janeiro. Um mosaico que o repórter começa a montar, e que cabe a cada leitor acabar de construí-lo com as peças que achar mais adequadas.

Logo na primeira atividade proposta, o repórter brinca com sua intenção inicial de evitar os pontos turísticos clichês. “Throw anti-cliché caution to the wind and take the cog railway to the top of Corcovado (...)” (The New York Times, 25 fev. 2007).

Kugel decide fazer o que todo turista faz – visitar o Corcovado – porém, resolve observar de lá do alto algo além da paisagem da cidade. Ele lança um olhar de curiosidade e deboche para o próprio comportamento dos turistas em frente à estátua.

Melhor, você pode se divertir com um inevitável turista macaqueador da estátua de braços abertos para uma foto. “Turistas chatos”, que significa “annoying tourists” em inglês, esta frase pode vir à sua mente³⁴ (The New York Times, 25 fev. 2007).

O repórter inverte os papéis: ao invés dos cariocas serem objeto de observação, agora ele mesmo e os outros turistas estão em foco. Os papéis são invertidos sem que para tanto seja criada uma relação de hierarquia. O turista imitando a estátua não é menos chato do que qualquer outro turista, carioca ou não, que visita o Corcovado e repete o gesto. Eles são apenas isso: turistas chatos.

³⁴ Tradução minha. No original: “Even better, you can make fun of the inevitable sightseer aping the statue's outstretched arms for a photo. “Turistas chatos” means “annoying tourists” in Portuguese, should that phrase come to mind.”

Nem melhor nem pior que outros. Não há uma comparação por inversão, e sim, uma troca dos objetos que ocupam o lugar a ser observado pelo repórter.

Além disso, o tom de ironia da reportagem retira o peso do adjetivo “annoying”. Caso esta fosse redigida em tom não irônico, o uso de “annoying” poderia ser interpretado como uma tentativa de fazer a leitura apressada dos turistas em visita ao Cristo Redentor. Contudo, o repórter brinca com a situação, ao invés de procurar explicá-la. Não há tentativa de traduzir completamente o que se vê na paisagem do Rio. Ao contrário, o repórter apenas narra brevemente o que pode ser visto de lá de cima, sem recorrer a explicações prolongadas sobre os pontos turísticos.

Em um segundo momento, Kugel escreve suas lições sobre caipirinha. Apesar de ser um assunto que pode adquirir um tom pedagógico, o repórter evita explicações sobre o sabor, o cheiro ou qualquer outra sensação provocada pelo consumo da caipirinha ou do prato sugerido por ele (escondidinho). Kugel apenas mostra os ingredientes da bebida e do prato. As sensações ficam a cargo do leitor-turista que resolver experimentá-las.

O mesmo acontece com o item “Designer salads”, no qual não há qualquer intenção de explicar o sabor dos pratos apresentados ao leitor, e com “A local draft”, em que os botequins são apresentados como locais onde jovens e velhos se reúnem para conversar e beber “chopp”, sem qualquer descrição pormenorizada de seus frequentadores ou do ambiente, como é o costume em reportagens sobre locais turísticos.

“Juicing up” apresenta alguns dos sucos consumidos pelos cariocas, e o repórter evita buscar sabores conhecidos pelos seus leitores para efeito de comparação. O suco de graviola não “é como” nenhum outro suco conhecido do leitor do *New York Times*. Ele é apenas um suco de graviola. Mesmo sugerindo o suco de tangerina com o sanduíche quente de queijo e presunto, o repórter evita a imposição da sugestão e a descrição de seu sabor.

O tópico seguinte, “A Sahara stroll”, se inicia com mais uma tentativa de fazer o leitor-turista enxergar além dos clichês. Declarando que o Rio é mais do que um bonito litoral, Kugel apresenta as ruas do shopping popular conhecido como Saara, e recomenda ao leitor que leve para casa lembranças pouco comuns, como as camisetas de escolas públicas da cidade. Para completar o passeio anti-clichê, Kugel recomenda a visita à igreja de São Jorge, repleta de

peças de cera que simulam partes do corpo humano. O repórter não explica o porquê de tantas peças de cera, não fala da religiosidade brasileira (outra idéia clichê de “brasilidade”), nem reproduz tratados sobre a beleza da mulher brasileira como se costuma fazer em textos recorrentes da mídia local e estrangeira (ao falar das roupas vendidas no Saara, Kugel menciona o ideal de beleza do brasileiro refletido nos modelos de roupa que são vendidos nas ruas, porém, sem se estender em explicações pormenorizadas).

“Anti-Rio Rio”, como o título propõe, mostra um pedaço da cidade que é a anti-cidade, ou seja, tudo o que parece ser o seu oposto (ou tudo o que parece ser o oposto do que se espera dela). Kugel fala aqui de Santa Teresa, um bairro que desafia qualquer clichê de “carioquice”, representando uma parte “anti-praia” da cidade. Santa Teresa, como define Kugel, é morro, mas não é favela, é um bairro de artistas, de bondes, de lembrancinhas pouco usuais – cartões postais de favelas, obras de artistas locais e pedras-sabão de origem mineira. Um ponto turístico que desafia o imaginário do leitor-turista do *New York Times*.

“Old books, Modernist home” continua um passeio pelo Rio de Janeiro anti-clichê. O repórter fica fascinado e impressionado com a grande biblioteca do Museu da Chácara do Céu, contendo antigos títulos em português e francês. O que o fascina não é o diferente, mas o que há de semelhante no diferente. Museus e bibliotecas são esperados na Europa talvez, mas no Rio de Janeiro o que costuma ser “fascinating” e “impressive” aos olhos do turista não é a cultura livresca. Ao contrário, normalmente, o que se espera é ser surpreendido pela diferença (praias, mulheres sensuais e estilo de vida alegre e desinibido), e não pela semelhança. Aqui, o repórter mostra que, efetivamente, pode entrar em contato com o anti-clichê e, curiosamente, o anti-Rio é mais do mesmo.

A volta ao semelhante, neste caso, não é uma tentativa de explicar o diferente comparando-o ao mesmo e fazendo-o caber em explicações totalitárias. O repórter aqui é diferente de Jean de Léry, conforme explicado por Certeau (1982).

Léry carregava a casa consigo na viagem e, ao olhar para os índios e tentar compreender sua cultura, ele o fazia com os olhos de quem quer fazer caber o outro em sua casa original, ou seja, quer tornar a cultura indígena inteligível segundo critérios da cultura européia. Ao encontrar o diferente, Léry fazia o possível para traduzi-lo segundo a lógica trazida na bagagem.

Aqui, Kugel é surpreendido justamente quando encontra sua casa no local visitado. Caso optasse por comparar o local visitado à sua casa (recurso da narrativa jornalística tradicional), Kugel encontraria o Rio clichê – imagem invertida da casa ordeira e culta. Encontrar a casa na cidade visitada é surpreender-se com o mesmo onde, a princípio, ele não esperava ser encontrado.

O Rio clichê esperado pelo turista (e pelo repórter) que leva sua casa na viagem é a contraposição do que ele entende por casa – relação dicotômica. Já o Rio anti-clichê é o que mostra um pouco de diferença, mas também um pouco de semelhança – relação dialógica.

Se a segurança de Léry dependia de sua capacidade de impor semelhanças à diferença, a segurança do turista com idéias pré-concebidas de Rio de Janeiro depende de sua capacidade de encontrar no local visitado oposições e dessemelhanças ao seu lugar de origem. Ou, ainda que encontre semelhanças, tratar de classificá-las como cópias mal feitas da casa original.

Para estar aberto ao anti-clichê, o repórter/turista que não viaja com a casa deve estar disposto a encontrar a própria casa no local visitado, sem interpretar esta descoberta como algo que está fora do lugar.

No tópico seguinte, “Taste the Amazon”, Kugel visita um restaurante em Santa Teresa especializado em comida amazônica, e avisa: “A cozinha amazônica é um mistério até mesmo para a maioria dos brasileiros³⁵” (The New York Times, 25 fev. 2007). Mais uma vez, o leitor-turista se vê próximo dos habitantes daquele país, estabelecendo uma relação de cumplicidade. O turista conhece tanto a cozinha da Amazônia quanto a maioria dos brasileiros, e isso reforça a intenção da reportagem de rompimento de preconceitos. Se o turista acreditava encontrar um país exótico com culinária igualmente peculiar, ele vai se surpreender encontrando habitantes locais saboreando, também pela primeira vez, alguns dos pratos amazônicos.

Kugel segue escrevendo mais três tópicos que tratam de música brasileira, museu e praia, respectivamente. Em todos os itens o repórter procura dar uma definição breve do passeio proposto, oferece algumas dicas baseadas em observações dos locais visitados (como, por exemplo, a diferença entre os

³⁵ Tradução minha. No original: “Amazonian cuisine is a mystery, even to most Brazilians.”

frequêntadores das praias de Ipanema e Copacabana) e cita algumas atividades corriqueiras do carioca enquanto está na praia (jogar futevôlei, por exemplo).

A forma da notícia permitiu que o repórter fizesse uma leitura espacial (mosaico) do Rio de Janeiro. Ao invés de trazer conceitos para explicar a cidade, Kugel priorizou a experiência, as sensações causadas pelo experimentado. Ao mesmo tempo em que permitia que a cidade se manifestasse espontaneamente, o repórter abdicou da necessidade de ações explicativas totalizantes. É uma reportagem de natureza não explicativa, não conceitual.

O objeto observado (a cidade do Rio de Janeiro), portanto, não serve de material para uma leitura de conceitos trazidos da casa do repórter (a cultura americana). Ao contrário, o próprio repórter incentiva seu leitor-turista a fazer o passeio junto com ele e tirar suas próprias conclusões, já que a reportagem não é, em si, conclusiva. O leitor constrói a narrativa em parceria com Kugel, de forma que, ao final, cada leitor tem suas impressões pessoais da cidade.

O modo como as atividades turísticas propostas se apresentam na reportagem nos conduz por um labirinto, onde o leitor decide que caminho seguir. Para compreender a matéria não é necessário começar pelo primeiro item e seguir sucessivamente os itens seguintes. Se o leitor preferir fazer uma leitura pulando tópicos, não terá deixado de compreender nada, pois a reportagem não foi escrita para compreender-se a cidade do Rio de Janeiro, mas para que a experimentemos juntamente com o repórter que, neste caso, muitas vezes se traveste de narrador-jornalista, explicitando sua presença no texto.

O leitor passa pela experiência de mosaico. Ele experimenta este labirinto, assim como o repórter. Ele é co-produtor porque pode decidir ler o último item primeiro, depois o segundo e não ler mais nada. Pode ler somente o terceiro. Pode fazer o que quiser com a narrativa, pois sua estrutura é espacial e não autoritária.

Não existe uma única forma de ler a reportagem, assim como não existe uma única forma de ler a cidade do Rio de Janeiro. A leitura linear é excludente. A leitura em labirinto é agregadora porque pressupõe a participação do leitor na criação de uma imagem pessoal do objeto sobre o qual se escreve.

Em 14 de outubro de 2007 é publicada “36 hours in São Paulo”. Seth Kugel utiliza a mesma forma da reportagem anterior: um parágrafo curto de texto jornalístico tradicional apresentando brevemente a cidade, seguido de parágrafos menores que não têm um encadeamento lógico, exceto pelas horas que os

acompanham no cabeçalho, indicando em que momento do dia o repórter foi àquele local. Entretanto, a ordem cronológica não impede uma leitura fora de ordem, pois como foi dito, trata-se de uma forma de notícia não conceitual.

Kugel inicia o texto oferecendo ao leitor uma dicotomia com relação a São Paulo. Afinal, “Talvez seja a mais feia, a mais perigosa cidade que você já amou³⁶” (The New York Times, 14 out. 2007). Logo o leitor-turista percebe que deve estar aberto às surpresas, pois se trata de uma cidade feia e perigosa, porém, contraditoriamente, apaixonante.

O repórter segue apresentando a cidade, descrevendo o que vê e sente. E, ao mesmo tempo em que permite ao leitor passear por São Paulo livremente (da mesma forma que pode passear livremente pelos tópicos da reportagem), Kugel procura fazer com que os sons da língua portuguesa possam ser compreendidos – “chopp (SHO-pee)” e “leitinho (lay-CHEEN-yo)”, por exemplo.

Jean de Léry também procura explicar na língua materna os sons que ouve dos índios, entretanto, algo escapa a esta tentativa de explicação totalitária, cuja referência é a língua do colonizador – é o resto, como define Certeau, ou seja, aquilo que é indizível. Os sons emitidos pelos índios em celebração não podem ser traduzidos, apenas sentidos.

Os ‘ruídos’ que chegam da festa dos homens-selvagens, assim como os ‘sons inarticulados’ que assinalam a dos ‘homens-mulheres’, não têm conteúdo inteligível. São ‘chamados’ fora da órbita do sentido. Esquecimentos das precauções, perdas de entendimento, arrebatamentos. Esta linguagem não obtém mais o seu poder do que diz, mas do que faz ou do que é. Também não poderia ser verdadeira ou falsa. Está além ou aquém desta distinção. O ‘lado de lá’ retorna sob esta forma. Tal como um grito, o ato de enunciação derruba o enunciado e toda a organização da forma ou do referente. É o insensato. Faz gozar (Certeau, 1982, p.230).

Algo parecido ocorre nestas reportagens de Kugel. Em “36 hours in Rio de Janeiro”, ao tentar traduzir o som da palavra chopp, o repórter escreve “SHOW-pee” – diferente da forma como escreveu, alguns meses depois, na reportagem sobre São Paulo. O som não é traduzível. É resto. Assim como a cidade de São Paulo ou do Rio de Janeiro, que não podem ser completamente explicadas ou esmiuçadas. Algo escapa à intenção do repórter de compreender o que vê e sente. No entanto, ao invés de procurar camuflar esta impossibilidade, a estratégia de

³⁶ Tradução minha. No original: “It may be the ugliest, most dangerous city you'll ever love.”

enunciação escolhida por Kugel revela-a. A não-linearidade do texto mostra que a forma da reportagem é tão significativa quanto seu conteúdo no jogo contra o programa. Especialmente, quando este jogo envolve a leitura do outro.

No tópico “Samba off the calories”, Kugel escreve: “Você fez o passeio arenoso, você fez o passeio da elite, agora pegue um táxi (entre 25 e 30 reais) e vá para Vila Madalena, e faça o passeio boêmio³⁷” (The New York Times, 14 out. 2007). O leitor-turista é convidado a conhecer vários aspectos da mesma cidade. Entretanto, a estrutura de tópicos da reportagem permite que o texto ganhe tom menos impositivo e totalitário. O texto apresenta uma estrutura não explicativa. O tempo curto do passeio do repórter é explícito já na chamada da matéria, as atividades propostas são marcadas pelo tempo que Kugel gastou em cada uma delas. O repórter não esconde sua metodologia de trabalho, ao contrário, a explicita. Brinca com o curto espaço de tempo para conhecer o local, transferindo para o texto também parágrafos curtos e explicações breves e não conclusivas sobre as atividades.

Se Kugel optasse pelo discurso jornalístico tradicional, é provável que seu texto ganhasse tom de história linear, e possivelmente omitiria os horários despendidos em cada atividade. Mesmo que não o fizesse, a forma do texto não teria o mesmo dinamismo. Ao contrário, o texto ganharia linearidade, perspectiva de tempo contínuo e espaços preenchidos.

A estrutura por tópicos é dinâmica, tal como a viagem de Kugel. Não há a marcação do tempo hora a hora, minuto a minuto. Um tópico é registrado à meia-noite, e o próximo às 9h da manhã. O que o repórter fez neste intervalo? Não se sabe. Há um lapso de tempo a ser preenchido com a imaginação do leitor. Não há princípio nem fim das atividades.

O leitor-turista é convidado a fazer esta viagem breve junto com o repórter, e não só a forma, como também o conteúdo do texto, contribuem para mostrar que aquelas palavras sobre o Rio de Janeiro ou São Paulo são apenas pistas. Cabe ao leitor segui-las e reinventar seu próprio caminho. Não há um conceito pronto das cidades visitadas.

Em contraposição à “36 hour in”, a série “Next Stop” pretende ser uma reportagem de viagem comum aos cadernos de turismo. A proposta é visitar

³⁷ Tradução minha. No original: “You've done the gritty thing, you've done the elite thing, now take a taxi (25 to 30 reais) to Vila Madalena and do the bohemian thing.”

lugares diferentes ou incomuns e contar ao leitor o que o repórter vê e ouve, sem alterar a forma da notícia, que permanece tradicional. Aqui, o repórter será um conselheiro e um guia de viagens, mais do que um fornecedor de pistas sobre os locais visitados.

A série escolheu três lugares no Brasil para realizar suas reportagens: Manaus, Lapa e Belo Horizonte. Duas delas são escritas também por Seth Kugel, mas o resultado é diferente da série anterior.

Se o formato é tradicional, o conteúdo é igualmente conservador. Logo no início da reportagem, de 26 de março de 2006, Kugel avisa: “Você pode chamar Manaus de anti-Roma³⁸” (The New York Times, 26 mar. 2006). A comparação por contraposição (Manaus x Roma) é seguida por uma ressalva: “Manaus não é um destino turístico, é mais uma estação para aventureiros que se refugiam nas trilhas de sua floresta tropical ou fazem uma viagem de barco descendo o rio até Belém³⁹” (The New York Times, 26 mar. 2006).

Portanto, Manaus já se apresenta bem definida logo no início do texto: é tudo o que Roma (representante máximo da civilização ocidental) não era, e um local para aventureiros, ou seja, um lugar exótico. Mesmo o resquício de civilização e modernidade em Manaus é, segundo a reportagem, facilmente contestado por seu estado de isolamento do resto do país.

TVs de tela plana podem ser fabricadas numa zona franca próxima e uma frota de táxis modernos pode chegar de barco, mas a carência de rodovias até Bahia, Brasília ou São Paulo ainda dá a Manaus uma peculiar aparência de extremo isolamento⁴⁰ (The New York Times, 26 mar. 2006).

Além de pouco civilizada, exótica e isolada, características contrapostas à idéia de civilização ocidental, Manaus também apresenta na reportagem uma característica contraposta à idéia de “brasilidade”: “People here often have striking indigenous faces rather than the blond to bronze to black spectrum of many Brazilian cities” (The New York Times, 26 mar. 2006). A cidade de

³⁸ Tradução minha. No original: “You could call Manaus the anti-Rome.”

³⁹ Tradução minha. No original: “Manaus is not so much a tourist destination as a way station for adventurers who fly in for rain forest treks or pass through on a boat trip downriver to Belém.”

⁴⁰ Tradução minha. No original: “Flat-screen TV's may be manufactured in a free trade zone nearby and fleets of modern taxis may arrive by boat, but the lack of a road to Bahia or Brasília or São Paulo still gives Manaus a quirky sense of bustling isolation.”

Manaus é o oposto da civilização ocidental e o oposto do resto do país que a abriga: Manaus x Civilização Ocidental; Manaus x Brasil.

De modo que, tudo o que na cidade apresenta-se de moderno é, aos olhos do repórter, surpreendente. Como se algo estivesse fora do lugar.

Entre as refeições, e especialmente antes do café-da-manhã, o lotado porto do centro da cidade e os mercados fazem zumbido com sua atividade, igualmente fascinante para professores de microeconomia e amantes de abacaxis baratos. E, em abril ou maio, os visitantes podem terminar o dia com ópera. Isso mesmo ⁴¹ (The New York Times, 26 mar. 2006).

A cidade de comida e habitantes exóticos oferece também, surpreendentemente, ópera aos seus visitantes. E este detalhe da viagem é tão inesperado que o repórter precisa reafirmá-lo com um “really” (“isso mesmo”, na tradução) ao provável leitor descrente. No entanto, mais adiante no texto, Kugel explica este sopro de civilização em lugar tão pouco ocidental.

Com todo este alvoroçado comércio, Manaus é provavelmente mais famosa por sua assustadora ópera cor de salmão, tão fora do lugar entre as ruas dos prédios funcionais enegrecidos pela sujeira, que mais parece ser um iglu. O Teatro Amazonas foi terminado em 1896, quando Manaus era a ultra próspera capital mundial da borracha e tinha dinheiro suficiente para importar os melhores arquitetos da Europa ⁴² (The New York Times, 26 mar. 2006).

Um lugar tão pouco civilizado não poderia ter arquitetos que construíssem tal monumento como o Teatro Amazonas, por isso, o repórter faz questão de lembrar: foram os melhores arquitetos da Europa que o desenharam na época em que Manaus era uma próspera cidade, grande exportadora de borracha.

A reportagem é toda estruturada pela oposição. O repórter leva a casa à viagem, o que fica explícito em: “A variedade de frutas que é quase onipresente

⁴¹ Tradução minha. No original: “Between meals, and especially before breakfast, the teeming downtown port and markets buzz with activity, equally fascinating for microeconomics professors and lovers of cheap pineapples. And in April or May, visitors can end the day with opera. Really.”

⁴² Tradução minha. No original: “For all its bustling commerce, Manaus is probably most famous for its startling salmon-colored opera house, so out of place amid streets of functional, grime-covered buildings that it might as well be an igloo. The Teatro Amazonas was completed in 1896, when Manaus was the world's ultraproprosperous rubber capital and could afford to import the best architects from Europe.”

em Manaus é quase ausente nos Estados Unidos⁴³” (The New York Times, 26 mar. 2006). E, ao contrário da série “36 hours in”, aqui Seth Kugel procura traduzir também o que saboreia, comparando o que experimenta com sabores conhecidos do leitor americano. A respeito do sabor do açaí em Manaus, ele escreve: “O sabor é difícil de descrever. Maçã, uva e tanranja com um toque de chocolate? Framboesa em caldas?⁴⁴” (The New York Times, 26 mar. 2006). Aqui também fica um resto, aquilo que não se pode traduzir. O sabor é uma experiência que não se pode contar ou conceituar.

A outra reportagem desta série, escrita por Seth Kugel, fala de Belo Horizonte. A cidade também ganha contornos definidos. Na reportagem, Belo Horizonte é “the bar capital of Brazil” (The New York Times, 28 out. 2007). Todo o texto é construído em torno da grande quantidade de bares na região, de modo que a Belo Horizonte que aparece em suas linhas não é outra senão a dos bares. Mesmo quando apresenta brevemente outros possíveis passeios na cidade, eles estão envolvidos com bares. Afinal, a reportagem conclui: “In Belo Horizonte, the world’s a bar” (The New York Times, 28 out. 2007).

Em “36 hours in”, Kugel priorizou a reportagem-mosaico, com descrições dos lugares visitados e indicação de atividades e pontos turísticos, porém, sugerindo explicitamente que aquela era apenas uma breve narrativa sobre a cidade. O fator tempo foi primordial na construção daqueles textos.

Em contrapartida, em “Next Stop”, o mesmo repórter transforma seu texto em um guia de viagem autoritário. Em tom conselheiro, o jornalista assume voz imperiosa, deixando de lado o papel de narrador. A cidade visitada é aquela que o repórter escolhe ver e, quando este se surpreende, é porque algo parece estar fora do lugar (caso do Teatro Amazonas em Manaus).

A reportagem sobre a Lapa, no Rio de Janeiro, não foi escrita por Seth Kugel. Irin Carmon é quem responde pelo texto, no qual a estrutura tradicional de reportagem permanece, porém, com uma proposta de conteúdo diferente.

Carmon opta por mostrar o Rio além da zona sul (o anti-Rio de Kugel), e faz questão de definir o Rio tradicionalmente atraente aos turistas como uma parte da cidade organizada para “americano ver”.

⁴³ Tradução minha. No original: “The fruit varieties that are nearly omnipresent in Manaus are nearly absent in the United States.”

⁴⁴ Tradução minha. No original: “The flavor is difficult to describe. Apple, grape and blueberry with a hint of chocolate? Raspberry-pear with a touch of mud?”

Na boêmia Santa Teresa coberta de cal, longe do mitológico e turístico Rio de Janeiro, a vizinha Zona Sul, de praias hedonistas como Ipanema e Copacabana, parece quase irrelevante. (...) A Lapa oferece uma alternativa aos clubes polidos e sem alma da Zona Sul (ou South Zone), cuja ansiedade em se converter ao estilo internacional não suaviza um irritante sentimento de que o Rio real mora em outro lugar. A revitalização foi iniciada e abriu espaço para antigos locais, como a Lapa, o reduto de renascimento do samba, onde a espontaneidade e a história caminham juntas⁴⁵ (The New York Times, 26 nov. 2006).

Aqui, é o próprio repórter que aponta o Rio montado, o Rio dos clichês e, deliberadamente, opta por enxergar além do que os turistas são apresentados à primeira vista. O repórter não quer visitar o Rio “para turista ver”.

A relação é, portanto, invertida. Não é o repórter que pretende trazer a casa na bagagem, é a própria cidade que se apresenta como montada para o turista. Aquele pretende ver além da cidade-clichê, enxergar “that Rio’s real action”. O jornalista quer conhecer o verdadeiro Rio, não o Rio cenário.

Entretanto, é possível falar em Rio verdadeiro? O Rio da Lapa é menos verdadeiro ou legítimo que o Rio Zona Sul? O repórter parece ter firmado sua opinião a favor da Lapa, menos suscetível à americanização.

O êxodo da classe média na vida noturna — até mesmo de concertos e bares — para os glamourosos shoppings centers no Rio provavelmente reflete as preocupações com segurança tanto quanto a chegada sorrateira da americanização. Mas para o viajante, isso não é somente chato, é depressivo⁴⁶ (The New York Times, 26 nov. 2006).

Carmon usa a fala de entrevistados locais para confirmar sua posição.

Por sorte, nem todos os cariocas, como os residentes no Rio são chamados, estão cercados de fortalezas em sua vida social. Considerando as opções, Cristiano

⁴⁵ Tradução minha. No original: “In the whitewashed bohemian outpost of Santa Teresa, far from the Rio de Janeiro of tourist mythology, the beach hedonism of Zona Sul neighborhoods like Ipanema and Copacabana seems almost irrelevant. (...) Lapa offers an alternative to the slick, soulless clubs of the Zona Sul (or South Zone), whose anxiousness to convey international-style exclusivity cannot allay the nagging feeling that Rio’s real action lies elsewhere. Revitalization has begun to take place farther afield, in places like Lapa, the scene of a rebirth of samba, where spontaneity and history commingle.”

⁴⁶ Tradução minha. No original: “The exodus of middle-class night life — even concerts and bars — to glittering shopping malls in Rio probably reflects security concerns as much as it does creeping Americanization. But for the traveler, this isn’t just boring, it’s depressing.”

Nogueira, 31 anos, autor do guia ‘Rio for Partiers,’ disse: ‘Eu quero o terror. Eu quero o drama. Eu quero o suor’⁴⁷ (The New York Times, 26 nov. 2006).

Buscando um Rio mais verdadeiro, menos americano, Carmon parece, em alguns trechos da reportagem, procurar por uma pureza original.

A Lapa mata dois coelhos numa só cajadada. Siga para a Lapa — 20 minutos e 25 reais de corrida de táxi (aproximadamente 12 dólares a 2,20 reais o dólar americano) da Zona Sul — pode parecer uma espécie de trilha, mas se você está próximo à praia, isso pode ser, sem dúvida, dispendioso, como Copacabana há muito tempo vem sendo, cercada por uma superexposição, alimentada e abrihantada por um jeito Disney de ser. O charme da Lapa reside em sua moderada e suave arquitetura da era colonial, em seu impressão de transformação revelada⁴⁸ (The New York Times, 26 nov. 2006).

Esta busca pela origem é reflexo de um pensamento moderno e de uma escrita jornalística tradicional, que entende ser capaz de encontrar a verdade dos locais visitados.

A reportagem segue neste tom de descoberta de algo puro e espontâneo e, ao contar a história da Lapa, Carmon resgata imagens de um Rio de Janeiro romantizado, muito mais clichê do que o repórter inicialmente se predispunha a ver – o Rio de Janeiro do malandro e de Madame Satã.

Nas primeiras décadas do século XX, a Lapa era uma barulhenta vizinhança de péssima reputação, e dos melhores tipos. Conhecida como a Montmartre da América do Sul, suas ruas eram recheadas de cabarés, bordéis e cassinos, até que o ditador Getúlio Vargas a pôs abaixo nos anos de 1940. Aquela era vive sob duas narrativas: aquela do malandro, o indolente, mas refinado sedutor imortalizado na ópera pop de um nativo do Rio, Chico Buarque, e o tempestuoso bissexual e *drag queen* negro Madame Satã, personagem de um filme com o mesmo nome, em 2002. (O legado agora é carregado por travestis que se alinham nas ruas da Lapa, suas roupas são apenas um pouco mais pobres do que a média dos cariocas não profissionais.) Em “Madame Satã,” Lapa é mais do que um pano de fundo — é uma personagem de um drama de marginalidade, uma apoteose de criatividade febril e um espetáculo sufocado⁴⁹ (The New York Times, 26 nov. 2006).

⁴⁷ Tradução minha. No original: “Luckily, not all Cariocas, as residents of Rio are called, are into fortress socializing. Considering the options, Cristiano Nogueira, the 31-year-old author of the guidebook ‘Rio for Partiers,’ said: ‘I want the fear. I want the drama. I want the sweat’.”

⁴⁸ Tradução minha. No original: “Lapa offers all three in spades. Getting to Lapa — 20 minutes and a 25-reais cab ride (about \$12 at 2.2 reais to the U.S. dollar) from the Zona Sul — can seem like a trek, but if it were any closer to shore, it would doubtless be spoiled, as Copacabana has long been, beset by overexposure, seediness and Disney-like garishness. As it is, Lapa’s charm exists in the gentle mildewing of its colonial-era architecture, in its sense of unfolding transformation.”

⁴⁹ Tradução minha. No original: “In the early decades of the 20th century, Lapa was a rowdy neighborhood of ill repute, of the best sort. Known as the Montmartre of South America, its streets

Dando prosseguimento ao resgate da “carioquice” original, onde o Rio, segundo o repórter, é mais verdadeiro, há a comparação entre dois pilares que sustentam a imagem clichê da cidade, demonstrada na fala de um dos entrevistados: “Cachaça and samba walk together on the same road” (The New York Times, 26 nov. 2006).

A Lapa de Carmon é um pedaço do Rio de Janeiro místico, berço do samba, da malandragem, lugar assustador à primeira vista, porém, profundamente acolhedor e democrático. Um lugar que transpira sedução, como o carioca. Um bairro que seduz até os traficantes. “‘The drug traffickers have sympathy for the place,’ he said, chuckling” (The New York Times, 26 nov. 2006).

Por último, a Lapa aparece como uma verdadeira Babel, onde convivem os mais variados tipos, e nos quais até mesmo os estrangeiros passam despercebidos.

Há as festas de rua espontâneas perto dos Arcos, o encontro de corpos hipnotizados pela música. Há os círculos de ouvintes de todos os estilos, cantarolando cada palavra, tão absortos que quase não notam a ainda rara, mas crescente presença de estrangeiros. O sentido de identidade é irrelevante. Neste momento, estas ruas recebem bem a todos⁵⁰ (The New York Times, 26 nov. 2006).

Da vontade inicial do repórter em enxergar o Rio anti-clichê, sobrou apenas a intenção. Afinal, mesmo quando o repórter pretende encontrar o diferente e estabelecer com este um outro tipo de relação que não a já previamente determinada pelas imagens pré-concebidas, há sempre a possibilidade daquele não ser bem sucedido. O formato de texto jornalístico tradicional, de certa forma, boicota as intenções iniciais do repórter. Sua narrativa torna-se totalitária e

were studded with cabarets, brothels and casinos, until the dictator Getulio Vargas put his foot down in the 1940s.

That era lives on in two narratives: that of the malandro, the shiftless but debonair seducer immortalized in a pop opera by a Rio native son, Chico Buarque, and the tempestuous black bisexual drag queen Madame Satã, subject of an eponymous 2002 movie. (The gender-bending legacy is now carried by the transvestites lining Lapa’s streets, their outfits only a few degrees skimpier than the average nonprofessional Carioca.) In “Madame Satã,” Lapa is more than a backdrop — it is a character in a drama of marginality, the apotheosis of feverish creativity and full-throttle pageantry.”

⁵⁰ Tradução minha. No original: “There are the spontaneous street parties near the Arcos, the crush of bodies hypnotized by the music. There are the circles of listeners from all walks of life, gustily singing along with every word, so engrossed that they barely notice the still rare but increasing presence of foreigners. Self-consciousness is irrelevant. In this moment, these streets welcome all.”

reducionista, carregando o discurso daquilo que ele pretendia inicialmente eliminar: os clichês.

A questão não é saber se esta imagem da Lapa corresponde ou não à realidade, o que importa para esta análise é saber que o conteúdo e a forma destas reportagens contribuem para uma leitura autoritária dos lugares visitados. Em cada linha se impõe a visão do repórter. Ao leitor cabe apenas concordar ou não com elas, numa posição de passividade, já que seu único trabalho é receber o texto pronto e “degluti-lo”.

O texto de Carmon, ao contrário do que sugere no início da reportagem, é carregado de conceitos. O leitor não experimenta o espaço, a ele é imposto uma versão – a do jornalista – sobre aquele local.

Por isso, somente a estratégia de enunciação adotada no texto jornalístico é que pode nos mostrar se este efetivamente foi capaz de revelar o outro, oferecendo-o a possibilidade de existência. Enquanto a estratégia de enunciação do texto jornalístico tradicional propõe-se a falar pelo outro, as estratégias enunciativas, tais como a de “36 hours in”, que se aproximam de um mosaico, se propõem a fazer do leitor um co-produtor.

Se o aparelho jornal está vinculado a um formato rígido, quando o jornalista se dispõe a jogar contra aquele de maneira consciente (quando se dispõe a ser um “fotógrafo experimental”), é inevitável que esta luta seja contra a forma. O que não significa o rompimento com o conteúdo. Forma e conteúdo são igualmente importantes no trabalho de encarar o automatismo do aparelho.

O aparelho jornal pode ser enganado e o repórter pode introduzir elementos não previstos, seja pela perspectiva de um narrador-jornalista, seja pela estrutura em tópicos ou pela denúncia do tempo e metodologia de trabalho do jornalista. As informações podem ir contra a intenção dos aparelhos e provocar potencialidades. As reportagens não serão menos verídicas do que as formatadas de modo tradicional, porém, a relação com a verdade torna-se menos impositiva, mais fluida. Mostram-se verdades – a do repórter, a das fontes, a das vítimas – sem impor-se nenhuma. Mas como não recair no relativismo das verdades?

Na contemporaneidade, a produção maquínica de subjetividades e a crescente substituição do poder disciplinar pelo poder libidinal, que seduz mais do que reprime, ao mesmo tempo em que possibilita a existência de novas

referências, podem não conter o princípio da emancipação, mas o da repetição. É a estetização da diferença.

Conforme explica Félix Guattari, o desenvolvimento maciço de produções maquínicas de subjetividade cria uma concepção mais transversal do termo. Uma heterogeneidade de componentes passa a concorrer para a produção destas subjetividades, entre eles, os elementos fabricados pela indústria dos mídia. Porém, os grandes movimentos de subjetivação não tendem necessariamente para um sentido emancipador.

As transformações tecnológicas nos obrigam a considerar simultaneamente uma tendência à homogeneização universalizante e reducionista da subjetividade e uma tendência heterogenética, quer dizer, um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes (Guattari, 2006, p.15).

Por isso, a produção maquínica de subjetividade pode conduzir tanto ao melhor quanto ao pior, dependendo da forma como interage com os “agenciamentos coletivos de enunciação”.

O melhor é a criação, a invenção de novos Universos de referência; o pior é a mass-midialização embrutecedora, à qual são condenados hoje em dia milhares de indivíduos. As evoluções tecnológicas, conjugadas a experimentações sociais desses novos domínios, são talvez capazes de nos fazer sair do período opressivo atual e de nos fazer entrar em uma *era pós-mídia*, caracterizada por uma reapropriação e uma re-singularização da utilização da mídia (Guattari, 2006, p.16).

A re-singularização não se faz em termos de subjetividades já existentes e cristalizadas, ao contrário, ela se dá na criação e, por isso, é da ordem de um paradigma estético.

O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas. Mas esta escolha ética não mais emana de uma enunciação transcendente, de um código de lei ou de um deus único e todo-poderoso. A própria gênese da enunciação encontra-se tomada pelo movimento de criação processual (Guattari, 2006, p.137).

Portanto, a referência do repórter que brinca de narrar o outro e de fazer mosaicos com seu texto deve ter sempre duas bases: a re-singularização criadora e a tradução potencializadora. Ambas são alvos móveis, já que não se tem um

modelo ideal de texto ou de jornalismo que pressuponha necessariamente o seu uso. Cada “repórter experimental” encontrará sua própria forma de criar polifonia no texto jornalístico. Entretanto, quanto mais focamos na enunciação – um dispositivo de produção de subjetividade – mais chances temos de ganhar a luta contra o aparelho. Vez ou outra o aparelho aprenderá as regras desta nova brincadeira, e o englobará em seu sistema de regras. Cabe ao jogador-jornalista tentar criar novas táticas neste imenso processo de desterritorializações/ territorializações da contemporaneidade.