

# A cultura no jornalismo cultural<sup>1</sup>

Denise da Costa Oliveira Siqueira<sup>2</sup>

Euler David de Siqueira<sup>3</sup>

**Resumo:** O artigo busca incitar a reflexão e despertar o interesse em relação aos suplementos de jornais impressos especializados em cultura e sociedade, levantando uma discussão sobre o conceito de cultura. Lugar de divulgação de artes e espetáculos, espaço para a palavra de artistas, espaço comercial, local de prestação de serviços para leitores e até para discussão breve em torno de temas da contemporaneidade, o chamado jornalismo cultural é objeto privilegiado para análise das mudanças pelas quais passam a sociedade, a cultura e, por extensão, os próprios meios de comunicação de massa.

**Palavras-chave:** jornalismo cultural; cultura; arte

**Abstract:** The article aims to incite the reflection about the newspapers editions specialized on culture and society, making a debate on the culture concept. Space for release of arts and shows, space for artists speeches, commercial place, place of service for the readers and even for the quick debate on contemporary subjects, the so-called cultural journalism is a special object for the analysis of the changes the society, the culture and, for extension, the media, pass for.

**Keywords:** cultural journalism; culture; arts

## Introdução

Campo que reúne textos de características críticas e reflexivas ao mesmo tempo que outros de prestação de serviços e intenções comerciais, o jornalismo cultural tem garantido espaço nos meios de comunicação brasileiros impressos, eletrônicos e digitais. No rádio, a programação de emissoras públicas como MEC FM, no Rio de Janeiro, dedica alguns horários para o debate sobre espetáculos teatrais e

---

<sup>1</sup> Este trabalho teve uma versão inicial apresentada no Núcleo de Pesquisa de Jornalismo do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom/ Porto Alegre.

<sup>2</sup> Professora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ). Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP). Atuou por nove anos como jornalista colaboradora do caderno cultural *Bis*, do jornal carioca *Tribuna da Imprensa*. [dcos@uerj.br](mailto:dcos@uerj.br)

<sup>3</sup> Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e da graduação em Turismo (Universidade Federal de Juiz de Fora/UFJF). Doutor em Sociologia (IFCS/UFRJ). [euler.david@ufff.edu.br](mailto:euler.david@ufff.edu.br)

musicais. Emissoras comerciais de FM divulgam notas sobre *shows*, espetáculos e exposições oferecendo ingressos a ouvintes que participem de promoções.

Na televisão, emissoras de canal aberto e canais de TV por assinatura exploram esse campo, veiculando reportagens sobre temas que vão desde as artes plásticas até a dança. Programas como *Metrópolis*, da TV Cultura, de São Paulo, e o extinto *Caderno 2*, da TVE, do Rio de Janeiro, e outros como *Multishow em revista*, do Multishow; *Starte* e *Almanaque*, da Globonews são exemplos.

Na *Web*, os sites noticiosos também garantem *links* para matérias em que o tema são artes e cultura - ainda que os sentidos de “arte” e “cultura” não sejam exatamente os empregados no universo acadêmico.

A televisão e o rádio, em menos intensidade – meios de comunicação de massa do século XX – vêm abrindo espaço para alguma programação cênica e artística. A Internet segue o mesmo caminho. Os meios de comunicação impressos, no entanto, constituíram *locus* de discussão intelectual, artística e literária desde seus primórdios. No século XVII, o célebre *Journal des Savants*, inaugurou na França a crítica literária na imprensa, divulgando livros além de descobertas do campo científico.

A *Encyclopédie* ou *Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, dirigida por Diderot e D’Alembert, no século XVIII, embora não constituísse material jornalístico, teve importância fundamental na divulgação de idéias efervescentes do Século das Luzes. Constituída de verbetes escritos por colaboradores como Voltaire, Rousseau e os próprios Denis Diderot e Jean D’Alembert, foi chamada de “livro dos livros”, buscando reunir todo o conhecimento ocidental possível e divulgá-lo para um público amplo. O pano de fundo dessa época incluía a idéia de que o homem – mediante o trabalho da educação e da instrução – seria resgatado do irracional mundo animal e selvagem, sendo as noções de cultura e civilização condições fundamentais do desenvolvimento e do progresso de toda a humanidade.

O jornalismo cultural bebe nessa fonte ao buscar levar a um público agora muito mais amplo, heterogêneo e preocupado com a velocidade, informações sobre o campo artístico: artes cênicas (dança e teatro), música, artes plásticas, literatura. Hoje, a maior parte dos jornais de grande circulação tem pelo menos um caderno sobre o tema. Alguns, como os cariocas *O Globo* e *Jornal do Brasil*, têm um caderno diário, mais um semanal sobre literatura e ainda revistas com a programação para os fins de semana. Ao mesmo tempo em que há um aumento de matérias publicadas sobre o assunto, ocorre uma mudança notável no jornalismo cultural. Antes do advento dos cadernos especializados, as informações relativas a artes e espetáculos se encontravam misturadas a outros temas nas então conhecidas seções de variedades, disputando e concorrendo em espaço com horóscopo, passatempos, charadas e quebra-cabeças.

Com os cadernos culturais – e entre eles é importante citar o inovador *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB)*, que circulou entre 1956 e 1961 – jornalistas começaram a se especializar na cobertura e crítica de teatro, dança, música clássica, música popular, televisão e cinema. A cessão de um caderno inteiro

para artes e espetáculos também demonstrou uma vontade comercial de investir em um novo espaço ou nicho promissor. Assim, a editoria de cultura lida diretamente com a indústria cultural, sendo, em primeiro lugar, um produto desta e, em segundo, um espaço privilegiado para divulgação de outros produtos da mesma indústria cultural.

É interessante notar que com o processo de modernização da sociedade e de sua complexificação, observa-se também a complexificação e especialização de inúmeros cadernos, dentre os quais os cadernos culturais, que parecem, assim, atender a diversos gostos e interesses de uma sociedade plural, em um processo de segmentação.

Na prática das redações, assessorias de comunicação e de imprensa, divulgadores, representantes de gravadoras e de patrocinadores disputam a pauta. Editores, repórteres e pauteiros têm que lidar com essa questão cotidianamente. A disputa por um espaço que é jornalístico, mas tem um peso comercial, faz o trabalho em cadernos de cultura ter como característica a dialética entre o discurso sobre arte/espetáculos/questões contemporâneas e o capital ou entre valor de uso e valor de troca.

De toda forma, esse trabalho dá ao jornalista uma outra dimensão da experiência profissional: para o contato diário com atores, artistas plásticos, músicos e bailarinos é necessário despertar para linguagens filosóficas, corporais, sonoras, cênicas e literárias. Então, trabalhar com jornalismo cultural é trabalhar também com formas de arte, com a esfera do simbólico e paralelamente se reeducar no convívio com esses universos.

O objetivo deste artigo é incitar a reflexão e despertar o interesse em relação aos suplementos especializados em cultura e sociedade, levantando uma discussão sobre o conceito de cultura. Lugar de divulgação de artes e espetáculos, espaço para a palavra de artistas, espaço comercial, local de prestação de serviços para leitores e até para discussão breve em torno de temas da contemporaneidade, o chamado jornalismo cultural é objeto privilegiado para análise das mudanças pelas quais passam a sociedade, as artes, a cultura e, por extensão, os próprios meios de comunicação de massa.

### **História, arte e cultura no jornalismo**

O que se entende por arte vem ganhando diversos significados ao longo da história. Na Antigüidade, notadamente na Grécia clássica, arte e técnica formavam uma unidade. Por serem saberes técnicos ligados aos ofícios, as artes não eram valorizadas pelos cidadãos gregos que as consideravam uma atividade inferior. A inferioridade da fabricação, da técnica e da arte aparece em Aristóteles a partir da hierarquia que o filósofo estabelece entre *poiésis* e *práxis*. Aristóteles define as ações fabricadoras (*poiésis*), como uma forma de conhecimento inferior à ciência teológica e às ciências da *práxis* – dentre as quais estão a ética, a economia e a política – ao considerar que toda ação que não tem um fim si mesma impossibilita a liberdade do agente, de sua ação e de sua obra.

Somente a partir do Renascimento, passando pela Revolução Científica – com a valorização do conhecimento empírico e experimental em detrimento do especulativo e contemplativo – e o advento da Reforma, se instaurou uma valorização do trabalho, do trabalhador e dos saberes práticos. Finalmente, foi a partir da segunda metade do século XIX que ciência e técnica se fundiram, tornando possível a emergência da tecnologia ou da ciência aplicada.

Desde que surgiu o conceito moderno de arte como um campo do saber separado dos demais, as obras de arte feitas para fruição do espectador – em formato de coreografia, livro, pintura, espetáculo, partitura – foram apreciadas por grupos sociais restritos: eram somente dirigidas a um público específico, os mecenas e seus convidados. A partir do Iluminismo, no século XVIII, se pensou em mostrá-las a uma audiência maior, mas então, faltaram os meios materiais para sua divulgação e reprodução.

A partir do século XX, quando se reúnem os elementos para a constituição de uma indústria cultural, as obras passam a ser produtos culturais, deixam os salões e são reproduzidas em larga escala. Os artistas não dependem mais dos antigos mecenas, no entanto, passam a depender do “mercado” de arte e, no caso das artes cênicas, especialmente no da dança, de patrocínios – de governos ou de empresas.

De certa forma, o tratamento formal dos artefatos culturais pela lógica de valorização e acumulação do capital implica na previsão feita por Marx de que sob a égide do capital tudo ganha ares de mercadoria. O que importa aos produtores de mercadorias, sejam elas quais forem, é simplesmente a face formal e impessoal do valor de troca. A noção de valor de troca possibilita que valores de uso (pois servem a necessidades distintas) diferentes possam se confrontar em um mercado de trocas como equivalentes. Desconsidera-se totalmente o conteúdo do objeto que suporta o aspecto formal de valor de troca. Ou seja, o seu valor de uso, objeto que satisfaz uma necessidade humana. Na verdade, o valor de uso de um bem cultural – e toda mercadoria como produto da ação humana é cultura – perde sentido na sociedade capitalista quando o que importa é que o valor de uso da mercadoria possa operar como valor de troca. Em resumo, o valor de uso de uma ópera, de um livro, de um disco, de um espetáculo de dança, aos olhos do capital, é poder realizar o valor de troca ali contido permitindo a valorização e a acumulação do capital. A importância que os suplementos ou cadernos culturais vêm assumindo dentro dos veículos midiáticos se deve, em parte, à forma como o mundo da cultura e dos valores, ou o mundo da vida de que falam Schutz (1979) e Habermas (1987), é colonizado pelos sistemas auto-regulados dinheiro (lógica econômica) e poder (lógica estatal).

A ampliação dos grupos sociais que agora “consomem” e não mais apreciam as obras, exige mudanças no jornalismo - também ele um produto da indústria cultural. É neste momento que germina a semente do jornalismo cultural, fruto da revolução industrial, das aspirações burguesas de ascender socialmente através do consumo “cultural” e, sobretudo, de escritores-jornalistas que buscavam nos jornais espaço para divulgar suas idéias.

Coreografias, livros, filmes, peças de teatro, *compact discs*, DVD, CD-Rom, músicas, *shows* são produzidos e – como toda mercadoria que possui um valor de

troca – precisam ser divulgados e consumidos. Por isso, uma primeira questão a se abordar quando se pensa em jornalismo cultural seria: o fator comercial compromete a atividade crítica que deveria existir nos cadernos de cultura? A segunda questão seria: e o leitor, estaria disposto a ler críticas densas sobre as obras de arte ou buscaria nos espaços das editoriais de cultura apenas textos mais amenos? Essa segunda questão – que assim como a primeira não cabe responder aqui, mas apenas apresentar – diz respeito à lógica do alívio/tensão explicitada por Ciro Marcondes Filho, em *O capital da notícia* (1989) e à dialética do documentário/ficção exposta por Edgar Morin, em *A cultura de massa no século XX* (1990). Os assim chamados cadernos de cultura cumpririam a função de aliviar a tensão gerada pela leitura das notícias “sérias” do primeiro caderno. Seriam, portanto, menos importantes hierarquicamente dentro da estrutura do veículo que adotasse as estratégias do jornalismo canônico.

### **Tudo é cultura?**

Parece incoerente que o jornal, sendo um produto do agir e do pensar humano, apresente uma parte especificamente chamada de “caderno cultural”. Todo o jornal é um produto da cultura, implicando em uma linguagem simbólica. Porque então chamar apenas uma seção de caderno cultural quando todo o jornal é cultural? Da mesma forma, por que classificar a indústria cultural somente como a parte produtora de mercadorias tais como CD, livros, revistas, espetáculos de dança, *shows*, quadros, gravuras, quando a produção de um automóvel assim como de uma mesa ou eletrodoméstico também gera produtos, por assim dizer, “culturais”? Por que não chamar tudo de indústria cultural quando a produção de uma mercadoria qualquer é ela mesma cultura?

A resposta a essas questões talvez esteja na própria dificuldade de se definir o que seja cultura. Estamos diante de um paradoxo: para construir um conceito como o de cultura, é preciso estar vinculado a uma determinada forma de ver o mundo chamada também de cultura. Não podemos fugir dessa dificuldade.

O conceito de cultura forma com a noção de natureza uma das grandes oposições do quadro do pensamento das ciências sociais. Mais do que vê-las delimitando espaços mutuamente excludentes, é interessante tratá-las como complementares. Ou seja, ambas são limites de um sistema que hierarquiza e ordena uma multiplicidade de elementos que se situam entre dois extremos e se articulam de maneira dinâmica.

As primeiras tentativas de definir o termo cultura foram elaboradas por antropólogos evolucionistas como Tylor, Morgan e Frazer. Tylor definiu cultura como um todo complexo que inclui uma infinita gama de esferas da ação humana, indo da linguagem até a economia. Apesar da tentativa de forjar um conceito científico, a palavra cultura, oriunda do latim, significava no século XIII os cuidados dispensados à terra ou ao gado (CUCHE, 1999). Na metade do século XVI, o termo cultura foi empregado para designar o desenvolvimento de uma faculdade humana da mesma forma que se cultivava o solo. É interessante notar que o sentido do termo sofre uma

transformação, passando do cultivo de alguma coisa para cultura como uma ação de aprimorar o homem. Não obstante, da cultura da terra à cultura do espírito humano, tem-se a passagem de um plano concreto para um plano abstrato: o pensamento.

Ao longo do século XVIII, no Iluminismo, cultura se refere à formação, à educação do espírito, da alma. Em seguida, houve uma inversão nessa estrutura: passando a cultura – ação de educar – a designar o indivíduo que fosse ou não seu portador. De uma ação, instruir, passa-se a um estado: ter ou não ter cultura. Nesse momento, no Iluminismo, a oposição Cultura x Natureza se cristaliza.

Para os filósofos iluministas, a cultura foi eleita como um dos elementos distintivos da espécie humana. É humano aquele que a tem. Imediatamente uma outra dicotomia se estabeleceu, opondo povos civilizados e povos selvagens, despossuídos de cultura ainda que pudessem ser educados.

Para Rousseau, por exemplo, o indivíduo possuidor de cultura não foi visto como algo positivo, muito ao contrário, ganhou uma carga negativa. Os povos que “não possuíam cultura”, não socializados, foram valorizados justamente por não ter ainda sufocado sua essência natural, que para Rousseau era boa.

Inúmeros autores das ciências sociais, incluindo antropólogos, filósofos e sociólogos, arriscaram alguma definição de cultura. Malinowski entendia cultura como um sistema de adaptação do homem à natureza; Marcel Mauss a via como um fato social total; de forma sintética, para Habermas, cultura, como ação comunicativa, é toda forma de ação mediada simbolicamente; para Lévi-Strauss é um sistema classificatório simbólico inconsciente; para Edmund Leach, é comunicação; enquanto para Marshall Sahlins, além de ordens de significados de pessoas e coisas, é uma forma de mediação entre o homem e a natureza. De acordo com Gilberto Velho (1994), cultura é toda forma de expressão simbólica de indivíduos interagindo, escolhendo, optando e preferindo, ao passo que para Clifford Geertz (1978) se constitui nas redes de significados que os próprios homens tecem. Mesmo uma definição que oponha cultura à natureza, não deixará de ser ela mesma produto de uma cultura.

Se há algum tempo se pode falar da noção de cultura a partir de uma perspectiva polifônica e polissêmica – na verdade, multicultural – eliminando a desigualdade entre os homens introduzida com as teorias antropológicas evolucionistas do século XIX, nem sempre essa importante noção teve esse sentido. Independentemente de nossa cultura, somos todos iguais como portadores de culturas diferentes. Ou seja, somos diferentes e justamente é essa diferença na forma de ser, pensar, existir, agir e simbolizar que nos torna iguais.

Para entender o que hoje podemos chamar de jornalismo cultural, é preciso considerar a forma como a noção de cultura foi cunhada na França e na Alemanha do século XVII. Historicamente, podemos falar da noção de cultura em uma dimensão particular ou universal. Todos os povos teriam cultura ou alguns seriam desprovidos dela? Em se admitindo que todos a teriam, alguns a teriam em maior quantidade e em maior grau de desenvolvimento? Ela seria própria de cada povo, relacionada a aspectos internos, ideais e valorativos, que não são tão aparentes como a dimensão

material e técnica do saber humano ou seria universal e, assim, comum a todos os membros da humanidade em qualquer época e em qualquer lugar?

No século XVIII, falamos de cultura como sendo a expressão do que há de mais singular em cada povo da face da terra e que não se confunde com nenhum outro. Temos, portanto, a noção alemã *Kultur*, manuseada pelos intelectuais alemães do século XVIII que se opunham à forma como as cortes dos diversos principados alemães se tornavam “civilizadas”. Uma vez que as camadas da burguesia e da intelectualidade alemã e não dispunham do controle do poder político, se oporiam à aristocracia criando uma oposição social. Para os membros dessas duas camadas, os modos, gestos, costumes e hábitos da aristocracia alemã, tidos como refinados, são manifestações falsas e superficiais copiadas da civilização francesa. Em oposição ao estilo de vida superficial das cortes, estariam os autênticos valores culturais que expressariam o espírito alemão (CUCHE, 1999).

Ao contrário da noção particularista e nacionalista alemã de cultura, opondo a essência verdadeira e autêntica dos valores profundos das artes e das idéias, está a noção francesa de cultura, universal, comum a toda a humanidade. Como manifestação comum a todos os povos, cultura seria sinônimo de civilização na língua francesa do século XVIII. Cultura e civilização significavam a totalidade dos saberes tais como as artes, as letras, a ciência e a filosofia que permitem que o homem se diferencie da natureza.

Mesmo que na língua francesa cultura e civilização expressem a arrancada do homem rumo ao progresso, ao desenvolvimento e ao aperfeiçoamento através da educação e da instrução, ainda há algo presente na noção que recorre à desigualdade e não à diferença entre os povos. Civilização é uma noção carregada de valores etnocêntricos e evolucionistas ao tomar a França como sendo a nação mais civilizada dentre todas as demais. Povos diferentes trazem a capacidade de se civilizar. Ou seja, de se aproximar e um dia ser iguais à França. Os principais critérios utilizados para comparar as diferenças entre os vários povos são os mais exteriores, fruto do desenvolvimento científico e tecnológico tão em voga nos séculos XVIII e XIX. Não é para menos que até hoje a capacidade tecnológica e de intervenção na natureza sejam usadas para classificar países como sendo de “Primeiro” ou “Terceiro” mundo, desenvolvidos ou subdesenvolvidos, ricos ou pobres economicamente.

No século XVIII, enquanto civilização significava para os franceses o desprendimento do homem da irracionalidade do mundo natural, selvagem e desordenado, para os intelectuais alemães implicava em formas ilusórias, epifenomenais e não-verdadeiras copiadas pelos membros das cortes. *Kultur*, a verdadeira e profunda cultura de um povo, seria a oposição simétrica da noção de civilização, algo superficial e efêmero.

A dicotomia fundada no século XVIII entre os termos *Zivilization* e *Kultur* pelos intelectuais alemães – ansiosos pela unificação política da Alemanha que somente se efetivaria na segunda metade do século XIX – pode ser utilizada para expressar a “oposição” jornalismo de primeiro caderno X jornalismo cultural. Ainda que todo o jornal seja um conjunto de elementos simbólicos, parte dele trata de aspectos materiais, econômicos e instrumentais, algo próximo da noção de

civilização. Ou seja, são elementos comuns a todos os jornais e implicam na dimensão material e técnica, objetiva. Jornalismo cultural poderia se aproximar da noção de *Kultur* ao expressar valores, idéias e modos profundos de ser de um povo, revelando aspectos internos, ocultos, profundos. Dessa maneira, os cadernos culturais poderiam trazer a marca de um grupo social, suas realizações subjetivas e que dificilmente têm algo a ver com o avanço tecnológico, com o grau de domínio do homem sobre a natureza ou o quanto um povo estaria mais “adiantado” do que outro.

Nos cadernos culturais apareceriam elementos que expressariam a forma de ser de um povo. A dança seria uma dessas manifestações de um grupo social que são únicas e não comparáveis. A ênfase de uma parte do jornal como sendo eminentemente cultural parece obedecer à mesma dicotomia entre civilização e cultura para os intelectuais alemães. Assim, vão aparecer temas ligados às artes, às letras, à filosofia, à religião, à dança, enfim, assuntos que valorizam as realizações interiores e espirituais. No entanto, o processo contemporâneo de comercialização e prestação de serviços através dos cadernos culturais parece colocá-los mais próximos do conceito de *Zivilization* do que daquele de *Kultur*.

### **O jornalismo literário no século XIX**

Na história do jornalismo brasileiro a cultura e o debate cultural foram marca de qualidade e prestígio de variados órgãos em distintos períodos. Hoje, no entanto, os cadernos de cultura nem sempre parecem representar tudo o que a sociedade oferece em termos de cultura e de debate intelectual.

Os suplementos culturais estiveram na base do jornalismo moderno, com raízes no século XIX. Mas, a literatura do século retrasado também foi forjada nas páginas dos jornais. José de Alencar e Machado de Assis, no Brasil; Dostoiévsky, na Rússia; Honoré de Balzac, na França; Charles Dickens, na Inglaterra; Mark Twain, nos Estados Unidos foram alguns dos importantes escritores desse período que freqüentaram tanto editoras quanto redações de jornais e revistas.

A escrita de Honoré de Balzac, por exemplo, era elaborada continuamente, não para extrair do texto as redundâncias, mas para acrescentar minúcias do ambiente e dos personagens. Sua preocupação com os detalhes teve como objetivo fazer um retrato da sociedade de seu tempo – como em *A comédia humana*. Em um século em que a sociologia e a antropologia existiam apenas em projeto, os autores de obras literárias cumpriam a função de fazer o registro das sociedades e de suas culturas. Não havia distinção precisa entre ciências, história e literatura. Charles Dickens, na Inglaterra e Goethe, na Alemanha, cumpriram também esse papel.

Balzac fez esforço para fornecer a interpretação daquela sociedade marcada por mudanças estruturais (como a consolidação do Estado nacional, a emergência do industrialismo, das classes médias urbanas e das massas). Esse tipo de trabalho está próximo daquele de um cientista social. Tolstói, com *A felicidade conjugal*; Dickens, com *Grandes esperanças*; Flaubert, com *Madame Bovary* e Zola, com *Germinal*, são herdeiros dessa tradição.

Os desdobramentos do processo de desenvolvimento da sociologia e da antropologia, em especial depois do positivismo de Auguste Comte, distanciaram as chamadas ciências sociais da literatura, o modo de produção literário do modo de produção “científico”. O primeiro estaria comprometido com os valores da imaginação, e o segundo, seria do domínio da pesquisa, da análise objetiva e da sistematização.

A “notícia” ainda não era a preocupação fundamental do chamado jornalismo literário – pré-jornalismo canônico ou convencional. Movimento que se desenvolveu em vários países principalmente a partir de meados do século XIX, o jornalismo literário encontrou o Brasil saindo de uma fase de efervescência, com o conseqüente declínio do jornalismo panfletário no Rio de Janeiro, em São Paulo e nas principais províncias.

Neste período, caracterizado politicamente pela conciliação e o arranjo político do Brasil Império, o país passava por um processo de conjunção entre imprensa e literatura. Os periódicos literários proliferaram e a literatura invadiu os jornais, influenciando nas técnicas de redação. Foi naquele momento que se desenvolveu o famoso “nariz de cera”, espécie de introdução que antecede a informação propriamente dita, fugindo da objetividade que o texto jornalístico, sob influência americana, viria buscar intensamente no século XX, ganhando o título de jornalismo canônico ou convencional.

Importado da França, fruto do romantismo europeu, o folhetim ou *feuilleton*<sup>4</sup> era o atrativo de jornais, conquistando grande público com textos de autores nacionais e traduções de Victor Hugo, por exemplo. Além da minoria alfabetizada, essas novelas também chegavam aos analfabetos, uma vez que os textos eram lidos em voz alta em rodas.

A questão do analfabetismo no Brasil colonial e imperial era muito séria, atingindo a quase totalidade da população. Esse número foi paulatinamente sendo reduzido no século XX. Antonio Cândido abordou a questão no texto “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. Segundo o professor e crítico literário, somente a partir de 1930 multiplicaram-se as editoras em função do número de leitores.

Este novo público, à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação. Viu-se então que no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária, criar um certo sistema expressivo que a ligava ao passado e abria caminhos para o futuro – neste momento as tradições

---

<sup>4</sup> “Folhetim: longa história parcelada, desenrolando-se segundo vários trançamentos dramáticos, apresentados aos poucos. O vocábulo vem do termo francês *feuilleton* e designava uma seção específica dos jornais franceses da década de 1830 – o rodapé –, introduzida pelo jornalista Émile de Girardin, que aproveitou o gosto do público pelo romance como chamariz para vendas maiores. A peculiaridade do folhetim residia na exploração de histórias repletas de peripécias, com um sem-número de personagens, às voltas com temas que iam desde a orfandade, casamentos desfeitos por tramas diabólicas, raptos, até vinganças altamente elaboradas, testamentos perdidos e recuperados, falsas identidade etc. O mais famoso folhetim – e mais aproveitado posteriormente pelo cinema e pela televisão – foi *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas. O mais extraordinário e mais bem elaborado foi a obra-prima *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue” (CAMPEDELLI, 1987, p.90).

literárias começavam a não mais funcionar como estimulante. Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência dos meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós – como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos (CÂNDIDO, 1970, s/p.).

O jornalismo precisou se readaptar a esse novo público leitor mais amplo, heterogêneo e que passara a ter outras fontes de informação e entretenimento além da leitura. O recurso do folhetim, amplamente utilizado no século anterior, não seria suficiente para concorrer com as radionovelas, embora tenha sido utilizado com efeito ainda em meados do século XX - Nelson Rodrigues, por exemplo, os escreveu.

O novo tipo de jornalismo – objetivista, de tratamento superficial e distante das reflexões intelectuais do jornalismo literário – despertou críticas e gerou comentários desfavoráveis mesmo antes de se tornar a tônica do jornalismo impresso brasileiro. Lima Barreto, com as *Recordações do escrivão Isaías Caminha* – sátira do jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, publicada em 1909 – fez um balanço desse tipo de imprensa que considerava medíocre e decadentista, escrita por “literatos frustrados”.

Mesmo com as críticas de Lima Barreto e apesar do folhetim estar situado no terreno da ficção, espelhava freqüentemente os acontecimentos do momento, em uma linguagem, no entanto, subjetiva. Era raro o tratamento objetivo dos problemas. Neste período, a imprensa brasileira ainda não se consolidara e não havia encontrado sua própria linguagem.

Alguns dos folhetins de escritores que também faziam jornal apresentavam grande qualidade literária, como os *Contos fluminenses*, de Machado de Assis, ou parte da obra de José de Alencar publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, do qual era redator-chefe. Gonçalves Dias, Saldanha Marinho, Quintino Bocaiúva e outros participaram ativamente dessa imprensa, cujo grande mérito talvez tenha sido conquistar um novo público para o jornal.

No século XX, na década de 1970, esse processo se repetiu, mas em sentido inverso. Dessa feita, foram os jornalistas que não encontraram no jornal espaço suficiente para publicação de determinados temas e partiram em busca das editoras. O livro-reportagem tornou-se um documento importante dos anos 60 e 70 no Brasil, reunindo a atualidade dos temas com a “liberdade” de tempo e de espaço que o formato do livro permite. Era o novo “jornalismo literário”, considerado um desdobramento do *new journalism* americano dos anos 60 e 70 que buscava aproximar-se das fontes, conviver com elas por maior tempo para melhor retratá-las – um formato que se opunha aos cânones objetivistas do jornalismo convencional.

A reunião desses dois “estilos” gerou um terceiro, híbrido, que também sofreu críticas. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda, o livro-reportagem não conseguiu se libertar da técnica do jornalismo e da ideologia dos “fatos” e “verdades” que a permeia. Segundo ela,

A imprensa, tal como a produz a classe dominante já constitui um discurso específico. Pode-se dizer que o discurso jornalístico assenta-se em técnicas

de composição, montagem, texto e ilustração que asseguram um estatuto de verdade – objetiva e imparcial – ao ato relatado. Esse estatuto entretanto se define por um escamotear do “como se relata”, em favor da ilusão de uma exposição transparente do fato. Ou seja: o jornalismo, à medida que se torna cada vez mais moderno, mais perfeito, consegue promover a ilusão de uma acessibilidade imediata ao real. Se a função econômica do jornal é trazer ao público os fatos a que esse público não tem acesso, sua função política é configurá-los segundo determinações ideológicas e de mercado. Esse mecanismo nos lembra o do mito que não pretende ocultar, mas provocar uma distorção, evocar uma significação. Uma fala que despolitiza e naturaliza. (HOLLANDA, GONÇALVES, 1979, p. 54)

Portanto, a reportagem de autor ou romance-reportagem não deve ser avaliada segundo padrões literários. Seu compromisso é tentar conjugar a objetividade jornalística com a intervenção do sujeito (característica da literatura). Assim, o jornalista-autor apareceria como narrador, desligado da estrutura interessada do jornal-empresa.

### **Considerações finais**

No século XIX, o jornalismo literário no Brasil significou um modo singular de conjugar os interesses dos jornais (que não dispunham de profissionais técnica e ideologicamente preparados para o trabalho nas redações) e, ao mesmo tempo, dos escritores (que não encontravam espaço para publicar suas obras e contavam com um grupo muito restrito de leitores). As condições econômicas, políticas e sociais do final do século XIX e início do XX revelavam um país eminentemente agroexportador. Além disso, as condições infraestruturais, como estradas e portos, eram precárias. O índice de analfabetismo, elevado e a taxa de urbanização das principais capitais era baixa.

No século XX, já consolidado como empresa jornalística, o jornalismo impresso encontra no processo de segmentação de públicos um modo de atingir a um número maior de leitores. Com a consolidação aqui do jornalismo convencional, com sua estrutura hierarquizada da notícia, lide e preocupação com acontecimentos factuais, o espaço para reflexão sobre artes e cultura parece tender a desaparecer. No entanto, esse espaço não só é garantido em segundos cadernos como também se difunde pelos diversos meios de comunicação de massa que passam a concorrer com a imprensa. No novo formato, contudo, a crítica e a reflexão cedem laudas para o jornalismo de serviço, com páginas de “tjolinhos” e matérias informativas (sobre elencos, preços de ingressos, locais de apresentação) realizadas por profissionais que nem sempre conjugam sua experiência jornalística com o conhecimento artístico. Promoções, apoios e patrocínios também passam a fazer parte de cadernos e revistas de fim de semana com a programação dita “cultural”.

O resultado dessa adaptação é que o jornalismo cultural se mantém e com ele alguns espaços para entrevistas, críticas, resenhas sobre o que há de vanguarda no universo artístico. Contudo, qualitativamente, esse espaço ainda é pouco perto daquele ocupado por textos factuais, notas e matérias superficiais sobre programas

para o fim de semana. Em um certo sentido, a dimensão técnica no modo de fazer jornalístico – pincelada com elementos próprios do campo científico como a noção de um jornalista “neutro, isento e imparcial”, cujo objetivo seria fazer com que os veículos retratassem fidedignamente a realidade social – não exclui de todo a dimensão cultural. Assim, ao lado de um jornalismo que busca ser cópia mimética da realidade (priorizando temas como política e economia), estão os cadernos culturais que poderiam expressar aspectos próprios das culturas.

### Referências

- ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Col. Os pensadores.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1990.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef.. *A telenovela*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.
- CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945*. São Paulo: ECA/USP, agosto/1970. Série Cultura Geral. Mimeo.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, 1999.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- HABERMAS, Jürgen. *Técnica e ciência como ideologia*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia: jornalismo como produção cultural de segunda natureza*. São Paulo: Ática, 1989.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. V.1: Neurose. 8.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.
- OLIVEIRA, Denise da Costa. Jornalismo literário sobrevive ao tempo e se mantém nos cadernos de cultura: a arte de noticiar com estilo. *Tribuna da Imprensa*, caderno Tribuna Bis, Rio de Janeiro, 12/04/1995, p.1 (capa).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- SCHUTZ, Alfred. *Fenomenologia e relações sociais*. Organização e introdução de Helmut R. Wagner. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.