

O jornalismo popular, a construção narrativa e o fluxo do sensacional

Marialva Barbosa e Ana Lucia Silva Enne

Haveria um tipo de jornalismo que poderíamos definir como popular e que se oporia a um outro jornalismo não classificado nesta categoria? Que construção narrativa seria prioritária nestes textos? Haveria um jornalismo sensacionalista?

Ao colocar em lados distintos duas tipologias de notícias, uma cujo conteúdo interpela o gosto popular – com apelo ao extraordinário, àquilo que foge ao comum, que se aproxima do inominável, o sensacional – e outra cujo primado seria a objetividade e a “seriedade”, estaríamos definindo um lugar para o gosto popular e um outro cujo gosto não é determinado pelos mesmos cânones culturais. Estaríamos reproduzindo uma dicotomia que revela valores preconceituosos. É como se de um lado estivesse o mau gosto (exatamente o gosto popular) e de outro, o bom gosto, daqueles que possuem capital simbólico e político suficiente para tornar até mesmo os gostos hegemônicos.

O popular muitas vezes é incompreensível aos nossos olhos, que interdita, num processo de dupla exclusão, os valores, os entendimentos, as preferências de um público pertencente a um dado universo cultural.

O popular é formado, na longa duração, pela mescla dos dramas cotidianos, pelos melodramas, pelas estruturas narrativas que apelam a um imaginário que navega entre o sonho e a realidade. Pela identificação sonhadora com uma realidade cotidianamente romanceada para conseguir ser vivenciada.

O popular apela ao grotesco, ao mesmo tempo em que está circundado pelos valores de uma cultura que perpassa todos os níveis da sociedade. O popular se nutre também dos gostos, dos apelos, dos desejos de outros grupos, num processo de circularidade da cultura tão bem estudado por Bakhtin (1996). A partir da explosão dos meios de comunicação de massa como operadores da realidade social, o popular também se realiza no massivo.

Se essa é a primeira questão que se coloca, há ainda uma segunda. O que estamos chamando de jornalismo sensacionalista? Este termo seria apropriado para estabelecer uma conceituação teórica ou, como mostra Amaral (2005), a sua abrangência leva inevitavelmente a equívocos?

Chamamos habitualmente de jornalismo sensacionalista um tipo de notícia que apela às sensações, que provoca emoção, que indica uma relação de proximidade com o fato reconstruído exatamente a partir de uma memória dessas sensações.

O termo sensacionalismo, entretanto, possui diversas apropriações. No senso comum, serve como uma espécie de acusação, sendo usado muitas vezes como sinônimo de imprecisão, de distorção das informações (Angrimani, 1995). Para Amaral (2005) o conceito de sensacionalismo, freqüentemente utilizado para definir os produtos jornalísticos populares, é amplo ao extremo, o que leva a equívocos teóricos. Segundo a autora, o sensacionalismo corresponde mais à perplexidade diante do desenvolvimento da indústria cultural no âmbito da imprensa, do que a um conceito capaz de traduzir os produtos midiáticos populares. Sendo assim, a palavra passa a designar com freqüência o jornalismo que privilegia a superexposição da violência por intermédio da cobertura policial e da publicação de fatos considerados chocantes, distorcidos, usando uma linguagem que não raras vezes apela a gírias, palavrões, e inclui no seu repertório expressões de fácil entendimento para os grupos populares.

Outros autores (Serra, 1986; Marcondes Filho, 1989) atribuem uma função alienante a essa tipologia de notícia, arrogando à imprensa sensacionalista uma radical mercantilização das sensações, que assim se presta a satisfazer às necessidades instintivas do público e desviá-lo de sua realidade. Daí o seu suposto potencial alienador.

Partindo do pressuposto de que o jornalismo se constitui instrumento iluminador da esfera pública, essas interpretações ressaltam que, ao exagerar as informações, o jornalismo produz distorções, fazendo a realidade parecer mais palatável em comparação ao cotidiano midiático apresentado. Marcondes Filho (1989) vai mais além ao acreditar que as notícias de crimes servem para canalizar a rebeldia potencial das classes subalternas, assegurando a normatização à sociedade a partir de uma narrativa moral na qual o crime não compensa. Por meio desses jornais, o público poderia transgredir a ordem simbolicamente, identificando-se momentaneamente com o criminoso.

Para Amaral (2005), é simplista considerar o pressuposto de que o jornalismo “mexe com as sensações físicas e psíquicas”, tal como foi explicitado há mais de três décadas por profissionais e teóricos que participaram da Semana de Estudos de Sensacionalismo, realizada na Universidade de São Paulo (USP). Naquele encontro, Alberto Dines (1971, p. 68-69), por exemplo, enfatizou o pressuposto de que todo processo de comunicação é sensacionalista, uma vez que o jornalismo sublinha sempre os elementos mais palpitantes da história com o intuito de seduzir o leitor.

Evidentemente que quando estamos considerando o jornalismo como sensacionalista, ou melhor, *de sensações*, não o fazemos apenas porque esses textos apelam às sensações físicas e psíquicas. As sensações a que nos referimos encontram-se na relação da leitura com o extraordinário, com o excepcional, aproximando esse tipo de notícia do inominável. São sensações contidas nas representações arquetípicas

do melodrama e que continuam subsistindo nos modos narrativos dessas tipologias de notícias. Tal como os gostos e anseios populares – formados na longa duração –, também as sensações desse tipo de narrativa mesclam os dramas cotidianos, os melodramas, em estruturas narrativas que apelam ao imaginário que navega entre o sonho e a realidade (Barbosa, 2005).

Esse tipo de jornalismo pode ser caracterizado como de sensações também porque estabelece como central a construção narrativa de mitos, figurações, representações de uma literatura que subsiste há séculos. Uma literatura que falava de crimes violentos, mortes suspeitas, milagres, ou seja, de tudo o que fugia à ordem instaurando um modelo de anormalidade. Mas uma anormalidade baseada na presunção de uma normalidade também sensorial.¹ Há, portanto, permanências de um imaginário da longa duração que permitem que os conteúdos dessa mídia reproduzam ainda hoje mitos de um passado imemorial.

Se nos Estados Unidos a origem do sensacionalismo – a chamada *penny press*, numa clara referência ao modesto preço de venda avulsa – é localizada no final do século XIX no contexto da rivalidade entre o *New York World* e o *Morning Journal*, no Brasil, desde o final do século XIX, a imprensa do Rio de Janeiro de grande tiragem passou a incluir nas suas páginas os chamados crimes de sensação ou as “notas sensacionais”, como se adjetivava na época.

A pergunta que devemos fazer é: por que os jornais só se tornam populares quando incluem no seu conteúdo este tipo de notícia?

ENTRE TRAGÉDIAS E SENSações: O JORNALISMO DOS ANOS 1920

Desde os anos 1910, as notas sensacionais invadiram as páginas das principais publicações, mas foi na década de 1920, com o aparecimento de jornais diários dedicados inteiramente a este tipo de conteúdo, que as tragédias e sensações passaram a ser responsáveis diretas pelo sucesso dessas publicações.² Abandonando as longas digressões políticas, os jornais passaram a exibir em manchetes, em páginas em que editavam, em profusão, ilustrações e fotografias, os horrores cotidianos.

É corrente entre certos jornais ilustrados do Rio a exibição de horrores. Qualquer crime ou acidente serve de pretexto para gravuras repelentes: crânios abertos, braços decepados, olhos esgazeados e mãos crispadas pela dor. Se é demasiado consagrar a notoriedade dos criminosos pela divulgação do retrato – a não ser nos casos em que tal publicidade auxilie a ação policial – não se compreende essa maneira de interessar os leitores. Que sadismo barato esse que se pretende atribuir ao nosso público!³

O texto publicado no jornal *O Paiz* em 1916 é exemplar da popularidade dessas notícias, que apelavam a toda ordem de sensações do público. Envolvendo crimes, desastres, roubos, incêndios, enfim, as tragédias diárias transportam para os textos um Rio de Janeiro construído de lugares existentes e personagens perfeitamente identificáveis. A sociedade parece de tal forma contida nessas narrativas que o leitor tem a impressão de ser partícipe daquela realidade. Compondo o texto a partir de um mundo, o repórter gera um novo mundo no qual mescla realismo e romance, uma vez que a estrutura narrativa lembra a dos romances folhetins, ainda que os personagens sejam retirados da realidade.

Podemos dizer que o que dá coerência a esses textos são os leitores, que assim os constroem como unidades de sentido.

Abro os jornais à noite. Os jornais, no capítulo sensacional do crime, ainda *são o reflexo exato da curiosidade, do horror ou da piedade dos leitores*. Procuo os pormenores, a ânsia informativa em torno do crime da porta do teatro Phenix. Notícias reprisadas e o ar enfadado que as reportagens tomam, quando perdem interesse. Nada mais. O crime impressionou nulamente o público. Por quê?⁴

A crônica “Tragédia Falha”, de João do Rio, ilustra o destaque que os jornais dão ao “capítulo sensacional do crime”, o que para ele reflete um sentimento ou uma apropriação da leitura de forma a aplacar a curiosidade, manifestar o horror ou despertar a piedade dos leitores.

Ao procurar transpor a realidade para a narrativa, o autor dessas notícias procura construir personagens e representações arquetípicas. Quando consegue, permite que a narrativa represente a existência, atingindo diretamente o público. Não é a representação de dados concretos que produz o senso de realidade, mas a sugestão de uma certa generalidade. O público é, assim, movido tanto pelo inusitado da trama, quanto pela participação – ainda que indireta – na vida daqueles personagens. Essas notícias podem também inseri-lo em ambientes estranhos. Podem também remontar a realidade como um conto folhetinesco ou uma cena dos cinematógrafos. Produzem, enfim, elos de identificação com o público.

A edição fantasiosa deve, entretanto, ser apresentada dentro de determinados parâmetros, dos quais o principal é a verossimilhança. É preciso construir narrativas num meio-termo, onde a realidade fique envolta numa atmosfera de sonho. Os elementos passionais não podem ser ocultados, sob pena de não se despertar o interesse do leitor, mas ao mesmo tempo não é possível exagerar nas tintas descritivas, sob pena de transportar a notícia para o lugar do folhetim.

Construindo textos documentos, na esteira de um naturalismo realista que também triunfa na literatura, os diários procuram convencer e seduzir, criando uma espécie de intimidade com o público, interlocutor reconhecido e, sobretudo, identificado, que existe naquele contexto comunicativo. A experiência do texto evoca a interação discursiva permanente entre os veículos e o seu público.

Essa tipologia de notícia passa a ser, quase sempre, entremeada por pequenos subtítulos que resumem o conteúdo, motivando a leitura ou possibilitando o entendimento a partir da visualização de breves elementos textuais. Não basta mais estampar na manchete a “Explosão Formidável”. É preciso particularizar, resumindo, o seu conteúdo em pequenos subtítulos: “morteiro em estilhaços; um morto; mais de trinta vítimas, a festa da Lapa dos Mercadores; como se deu o desastre; no local; as providências; a polícia age”.⁵

As crônicas de época reproduzem com minúcias os sentimentos e as sensações dos repórteres que trabalham na construção dessas tramas narrativas. O trabalho na redação de *A Manhã*, jornal que fez dos crimes de sensação a razão de seu sucesso junto ao público nos anos 1920, é retratado por Nelson Rodrigues.

No meu primeiro mês de redação, houve um desastre de trem que assombrou a cidade. Morreram cem pessoas. Quando nós, da reportagem, chegamos, muitos ainda agonizavam; e uma moça, com as duas pernas esmagadas, pedia pelo amor de Deus: – Me matem, me matem. Eu via, atônito, os vagões trepados uns nos outros. Lá estava a locomotiva entortada. Um trem cavalgando outro trem. E o pior era a promiscuidade de feridos e mortos. De vez em quando, uma mão brotava das ferragens. E um colega tropeçou numa cabeça sem corpo.⁶

Em seguida completa: “Houve um momento em que me encostei num poste e tranquei os lábios, em náuseas medonhas. Um colega achou graça: – Seja homem”.⁷

Na descrição percebe-se que os repórteres, em bando, dirigiam-se rapidamente aos locais das tragédias, para transcrever nos jornais as cenas visualizadas em toda a sua intensidade. Não havia tempo para a emoção, mesmo diante da dor e da agonia. Era preciso descrever a tragédia urbana e estampá-la com as cores da violência nos periódicos da cidade.

Segundo Nelson Rodrigues, a imprensa, naquele início dos anos 1920, “gostava de sangue. O futebol ainda não se instalara na primeira página (...) A reportagem invadia o necrotério, a alcova, e fazia um saque de fotografias e cartas íntimas”.⁸

O que levava esses periódicos a destacarem cada vez mais esta tipologia de notícias? O que os levava a serem agora quase que inteiramente dedicados às

“tragédias que apaixonavam a cidade” (Rodrigues, 1977, p. 203)? Que tipo de sensação essas notícias causavam no público? Por que se inundava a cidade, no limiar dos anos 1920, com notícias que descreviam toda sorte de barbaridades e horror?

As tragédias cotidianas descrevem conteúdos imemoriais, que aparecem e reaparecem periodicamente sob a forma de notícias. Mudam os personagens, não as situações. De tal forma que podemos dizer que existe uma espécie de *fluxo do sensacional* que permanece interpelando o popular a partir de uma narrativa que mescla ficcional com a suposição de um real presumido. São temáticas que repetem os mitos e as representações que falam de crimes e mortes violentas, de milagres, de desastres, enfim, de tudo o que foge a uma idéia de ordem presumida, instaurando a desordem e um modelo de anormalidade.

Comecei fazendo atropelamento (...). Um dia, mandaram-me fazer um pacto de morte na Pereira Nunes. Com mais confiança em mim mesmo, inundei de fantasia a matéria. Notara que, na varanda da menina, havia uma gaiola com respectivo canário. E fiz do passarinho um personagem obsessivo.⁹

A memória de Nelson Rodrigues, descrevendo sua introdução no mundo do jornalismo, mostra que as narrativas fantasiosas dão o tom das matérias policiais. Mesclando realidade e fantasia, devem descrever com minúcias todos os detalhes da trama, para que o leitor possa se identificar e presumir – a partir da sua imaginação criadora – a cena dramática colocada em evidência.

Descrevi toda a história – a menina, em chamas, correndo pela casa e o passarinho, na gaiola, cantando como um louco. Era um canto áspero, irado, como se o passarinho estivesse entendendo o martírio da dona. E forcei a coincidência: enquanto a menina morria no quintal, o canário emudecia na gaiola.¹⁰

À dramaticidade da cena era preciso acrescentar um aspecto inusitado, algo que apelasse à fantasia do leitor. O passarinho não poderia entender o martírio da dona, mas a descrição da imagem, com o inusitado da proposta, traria para a narrativa aspectos fantásticos, que não se explicam baseados no ideal racional. O irracional é a marca principal dessas narrativas.

Entretanto, como pertence ao mundo do jornalismo, era necessário mesclar o ficcional, o imemorial, com dados de uma pretensa realidade objetiva. A morte do canário seria, sem dúvida, um efeito magistral para a construção da carga dramática da notícia. Mas representaria também a inclusão da inverdade, o que, do ponto de vista das convenções do jornalismo, seria um desastre. A ficção jornalística, como diz Nelson Rodrigues, obrigou à sobrevivência do canário. “Quase, quase matei

o canário. Seria um efeito magistral. Mas como matá-lo, se a rua inteira iria vê-lo feliz, cantando como nunca? O bicho sobreviveu na vida real e na ficção jornalística. E foi um sucesso no dia seguinte”.¹¹

Os detalhes que apelam ao improvável voltam periodicamente na trama relatada. Nelson Rodrigues repórter vai buscar na sua memória os elementos presentes na sua narrativa. Um repórter de sucesso naquela época tinha também imaginado a morte de um canário num incêndio que pela falta de carga dramática não poderia se constituir como texto memorável. Assim, Castelar de Carvalho inventou – como ele agora fazia – o canário.

Entre parênteses, a idéia do canário não era lá muito original. Direi mesmo: – não era nada original! Eu a tirara de uma velha e esquecida reportagem de Castelar de Carvalho. Anos antes, ele fora cobrir um incêndio. Mas o fogo não matara ninguém e a mediocridade do sinistro irritara o repórter. Tratou de inventar um passarinho. Enquanto o pardieiro era lambido, o pássaro cantava, cantava. Só parou de cantar para morrer.¹²

O jornalista-narrador conta “o que se passou efetivamente” ou explica de que forma tomara conhecimento daqueles fatos, mas, sobretudo, transporta para o relato algo que já é, de alguma forma, do conhecimento do público. Outra característica é a ênfase aos detalhes singulares. Ao particularizar esses detalhes, o narrador constrói uma seqüência textual em que o leitor também pode se visualizar. Lugares conhecidos, relatos comoventes de fatos que adquirem a marca da excepcionalidade. O fato e a trama evocam uma realidade, tragédias que não puderam ser presenciadas, mas que foram sentidas por intermédio da narrativa produzida pelos repórteres, que passam a ver e ouvir por delegação e outorga desses mesmos leitores.

No processo de identificação induzido, o leitor/espectador se comove e se aproxima – na dor e no medo – das vítimas. Está construída a cena dual: o mau contra o bom ou a pessoa indefesa que diante do inesperado pode perder a vida; o amor *versus* o ódio ou a compaixão diante da dor alheia; a frieza em contraposição à inocência ou a certeza de que os limites entre ser vítima ou não dependem apenas do acaso. Estão em cena os ingredientes fundamentais do jornalismo sensacional, que apela para valores culturais, para o imaginário e para as sensações de uma memória social e coletiva.

Narram-se acontecimentos que se constituem pelo seu aspecto causal e pela coincidência. Existindo, perturbam a ordem pelo inusitado, por estabelecer uma ruptura, produzindo anormalidade. São desastres, assassinatos, raptos, agressões, acidentes, roubos, tudo “que remete ao homem, à sua história, à sua alienação, a seus

fantasmas, aos seus sonhos e aos seus medos” (Barthes, 1965, p. 25). As notícias construídas sobre este tipo de conteúdo convertem-se em espécie de grade de sentido, manejando em seu interior uma idéia de destino inexorável.

É preciso, pois, considerar essas publicações e seu conteúdo no espaço da recepção, visto que é neste universo que as mensagens adquirem sentido. Assim, o leitor recebe um segundo tipo de instrução contido no próprio texto: a edição. A disposição na página, a ilustração, os cortes produzidos na narrativa, a tipologia empregada, a diagramação tudo indica um leitor e uma forma de leitura.

O destaque dado à ilustração neste tipo de notícia mostra a tradição existente no Ocidente ligando quase que obrigatoriamente o texto à imagem, articulando o visível sobre o lisível (Chartier, 1993), e também materializa a necessidade de este leitor produzir um texto a partir da leitura que faz do visível.

Existe, pois, um protocolo de leitura que esses dispositivos textuais tendem a impor. Toda escrita inscreve nos textos convenções sociais e literárias que permitem uma espécie de pré-compreensão, e as formas narrativas escolhidas provocam efeitos de leituras quase que obrigatórios. Esses protocolos induzem a maneiras de ler. Um texto entrecortado, com o uso de expressões correntes, reproduzindo fragmentos de um cotidiano familiar, faz supor um leitor que procurava naquelas páginas a emoção, a sensação de veracidade, ainda que entremeada por um mundo de sonho.

A dialética do fenômeno leitura inclui estratégias de persuasão desenvolvidas pelo autor para atingir seu leitor potencial. Para isso dispõe do recurso, só dele, de poder ler diretamente a alma de seus personagens. De outro lado, há que se considerar o poder de ilusão que se instaura pela estratégia de persuasão. Mas esta mesma persuasão pode caminhar numa outra direção: a retórica da dissimulação ou da ironia pode, em vez de persuadir, produzir estranhamento no leitor. É neste sentido que a leitura se torna campo de combate entre autor e leitor (Ricoeur, 1994).

Qualquer texto possui um caminho natural que vai de sua configuração interna à influência que passa a exercer fora dele mesmo. É o que Paul Ricoeur chama de refiguração. Ao produzir sentido, induz a uma ação, o que nos leva a afirmar que a leitura produz uma mudança intrínseca em quem a realiza.

Simulando a experiência vivida, essas narrativas se projetavam fora delas mesmas. A narrativa falando de um outrem enfoca a rigor a experiência do próprio leitor, pois todo texto desenha um mundo que, mesmo sendo fictício, continua sendo um mundo. Um mundo que será sempre ofertado à apropriação crítica dos leitores. Se o mundo do texto é sempre imaginário, o mundo do leitor é real, mas ao mesmo tempo capaz de remodelar a esfera do imaginário.

Trazendo o seu mundo para as páginas daquela publicação, ofertando seus sentidos para transformar a realidade sob a forma de um texto, o leitor começava a preencher as lacunas do texto antes mesmo de sua produção. O confronto existente entre autor e leitor, cada um trazendo recursos opostos para o combate que se realiza na leitura e na interpretação (Ricoeur, 1990, p. 39), começava, portanto, antes mesmo da produção textual. Caso a informação do leitor fosse validada pelo jornal – transformando-se em notícias –, o seu mundo real se transformava em ficção impressa, passando a ser de um universo abrangente de leitores.

Esses, por sua vez, preencheriam os vazios do texto, descobrindo lugares de indeterminação. Assim, o texto completaria o seu itinerário pela leitura, tornando-se obra, isto é, produção comum do autor e do leitor. Essa leitura induziria a novas formas de ver o mundo, de configurar a realidade, ao produzir interpretações que muitas vezes retornavam às páginas do jornal sob a forma de novos textos, num círculo interminável de produção/leitura.

Cada ação narrativa instaura o mundo das coisas contadas, o reino do “como se”. E, assim, o jornal segue falando sobre o mundo como se fosse real, como se o fato relatado tivesse acontecido daquela forma, como se tivesse existido. Nesse sentido é que podemos dizer que o mundo das coisas contadas é sempre do reino do “como se” da ficção e a experiência irá depender sempre da voz narrativa que contém uma multiplicidade de vozes: a voz do autor e de todos aqueles que são designados pelo ato de narrar. Existem, pois, inúmeros atos memoráveis na voz narrativa.

O mundo projetado cruza-se com um outro mundo, o do leitor, permitindo que o ato de leitura se torne médium decisivo, através do qual se produz a transferência da estrutura da configuração narrativa à sua refiguração e a transformação da ação humana passada ou futura.

Narrativas emocionadas criam um mundo imaginado, fazendo o público sentir-se participativo daquela realidade mitificada. Ao mesmo tempo em que se informa sobre o mundo, o leitor estabelece relação com o periódico. Pode admitir que os fatos descritos pelo jornal são homólogos à realidade ou perceber exagero na descrição, de tal forma que podemos afirmar que as relações estabelecidas entre o público e os periódicos se fazem segundo táticas e estratégias de recepção.

Para construir um mundo tido como real, os periódicos irão multiplicar as estratégias de transformar o verossímil em verdadeiro. Se a criação da verossimilhança se faz num primeiro momento pela aproximação com as narrativas familiares, comuns e cotidianas, num segundo instante verossímeis são esses textos que falam de um mundo conhecido, mas que por ser semelhante é real e, portanto, verdadeiro.

Entre as convenções narrativas fundamentais estão aquelas que se configuram como testemunho autêntico.

Há que se considerar ainda que a notícia possui uma perenidade, o que leva cada texto a ter no subsequente uma espécie de contínuo, oferecendo ao leitor a oportunidade de se familiarizar com aquela rede de textos. Dessa forma, pode em cada história recapitular uma outra história.

As narrativas sensacionais produzem heróis isolados da sociedade, que podem ou não ser reincorporados ao mundo social, graças ao seu poder de ação. Assim, as notícias deslocam a centralidade de seu herói para o mundo comum. Descrevendo seres ordinários – como os leitores – elevam também a sua capacidade de construir valores miméticos (o leitor ora se identifica com o herói da tragédia, ora se revolta com a iniquidade do vilão), aumentando a idéia de plausibilidade do fato narrado e o poder de verossimilhança da narrativa.

Essa tipologia de notícias que tanto sucesso fez nos anos 1920, na cidade do Rio de Janeiro, constrói heróis patéticos, perdedores, que, tais como os leitores, estão em posição inferior. De tal forma que se deixam vencer pela trama narrativa. O seu fim normalmente é trágico. A morte materializa sua inferioridade em poder e inteligência.

Essa rede de textos ganha, portanto, significações múltiplas que dependem fundamentalmente da tessitura da intriga construída, do grau de proximidade que estabelece com o leitor, da possibilidade de instaurar uma espécie de modelo de mundo a partir das descrições. Cada começo induz a um fim esperado ou inesperado, que reproduz, de certa forma, a intriga grandiosa do mundo. Essas notícias de sensação são uma espécie de narrativa imanente, cujo começo já pressupõe um desfecho esperado. Fazem parte, portanto, de um fluxo imemorial, que reaparece, das mais diversas formas, todas as vezes em que tais estratégias narrativas ligadas às sensações são acionadas, como demonstraremos, a seguir, a partir de um estudo relacionado a um objeto específico.

O CASO “MÃO BRANCA”:

A NARRATIVA DAS SENSACIONES NOS ANOS 1980

Se estamos tomando as narrativas jornalísticas que apelam às sensações, como descrevemos acima, como inseridas em um fluxo do imaginário que atravessa o mundo do popular, parece-nos importante pensar como esse fluir reaparece em um outro contexto, o dos anos 1980, quando a idéia de objetividade associada ao fazer jornalístico já está consagrada. Se, nos anos 1920, como indicamos, as notas sensacionais passaram a fazer parte do cotidiano dos jornais cariocas, como estratégia

para falar ao leitor e aumentar as tiragens dos periódicos, nos anos 1980, supostamente, o chamando “jornalismo sensacionalista” deveria estar restrito aos chamados jornais de “imprensa marrom”, batizados com a alcunha “espreme que sai sangue”. No entanto, quando nos deparamos com um episódio como o caso “Mão Branca”, que descreveremos a seguir, percebemos o quanto as narrativas ligadas às sensações ultrapassam as delimitações convencionais entre jornais “sensacionalistas” e “objetivos”, para se transformarem em tópicos narrativos de grande repercussão em toda a imprensa carioca do início dos anos 1980.

Quando a figura do “misterioso justiceiro” Mão Branca começou a aparecer nas páginas da *Última Hora*, em janeiro de 1980, a imprensa carioca estava atravessando exatamente uma fase de transição marcada pelas seguintes características: acirramento da competitividade, diminuição do número de jornais, conflitos entre jornalistas e patrões, progressiva informatização das redações e imersão no processo de democratização política do país, dentre outras (Enne e Diniz, 2005).

No Rio de Janeiro, após o contínuo desaparecimento de diversos títulos de forte impacto e importância na história da imprensa carioca, como *O Correio da Manhã*, a *Tribuna da Imprensa* e a *Luta Democrática*, entre outros, na virada dos anos 1970 para os 1980, são quatro os principais jornais que estão disputando a preferência dos leitores: a já citada *Última Hora*, *O Dia*, o *Jornal do Brasil* e o *Globo*. Não exploraremos, aqui, exaustivamente as características de cada um desses jornais no período estudado, mas oferecemos algumas observações acerca dos mesmos para um melhor entendimento do que explicaremos a seguir.

A *Última Hora* era, no início dos anos 1980, um periódico totalmente diferente daquele criado décadas antes por Samuel Wainer, com o intuito de apoiar Getúlio Vargas, por quem também foi apoiada, e que foi conhecido exatamente por seu papel no jogo político e por seu pioneirismo no campo das famosas reformas dos anos 1950. No entanto, no início dos anos 1980, trata-se de um jornal em crise, com substancial perda de público e anunciantes, voltado exatamente para as classes mais baixas em termos de estratificação socioeconômica. Seu conteúdo, neste sentido, é predominantemente sensacionalista, com destaque para matérias policiais e *faits divers*, construídas em tom melodramático e com forte apelo popular, principalmente por carregar marcas da linguagem coloquial e da oralidade.

O Dia, sob o comando de Chagas Freitas, político de linha conservadora, em parte, se enquadrava no mesmo modelo de jornalismo, batizado, pelo caráter do seu conteúdo, de “espreme que sai sangue” (Angrimani, 1995; Serra, 1986). A disputa dos dois jornais pelas manchetes sensacionais será uma das marcas mais reconhecidas do jornalismo carioca desse período. Ao mesmo tempo, o jornal se destacou como

porta-voz das camadas desassistidas, o que, na interpretação de Antonio Serra, funcionou como estratégia para manter-se, em termos de imagem, tanto aliado dos setores do público que pretende alcançar, quanto do governo e dos empresários, sendo enxergado como intermediário neste processo (Serra, 1986).

O Globo e o *Jornal do Brasil*, nesse sentido, disputavam outras fatias de público, ligadas a uma classe média e média alta do Rio de Janeiro. Assim, o conteúdo sensacionalista não apareceria de forma tão explícita, embora, como demonstre Maurício Duarte (2003), existam outros recursos para explorar as sensações no leitor para além das estratégias sensacionalistas diretas, e nesses dois jornais é mais fácil perceber as transformações formais e de conteúdo indicadas acima: uso progressivo de tecnologia, predomínio da economia como prato de resistência das edições, conflitos entre jornalistas e empresários, etc. É nesses jornais, inclusive, que se pratica, de forma ostensiva e como recurso de auto-imagem, o chamado “jornalismo investigativo” (Castilho, 2005).

Quando o caso “Mão Branca” começou a ocupar as páginas dos jornais, a partir de janeiro de 1980, inicialmente na *Última Hora* e depois em todos os outros listados acima, embora com intensidades, proporções e enfoques diferentes, isso se transformou, no período estudado, em comoção pública. Como nos informam os jornais da época, Mão Branca seria o “justiceiro” que, atuando principalmente na região da Baixada Fluminense, se responsabilizava por mais de cem mortes de “bandidos” e “marginais”. Trata-se, portanto, de um exterminador que, através de ligações diretas para a redação do jornal *Última Hora* e para delegacias da Baixada, principalmente, assumia publicamente a autoria de diversos “despachos de presuntos”, como ele mesmo definia suas ações de “extermínio de bandidos”.

As notícias acerca de suas atividades envolveram uma extensa rede de jornalistas, policiais, bandidos, políticos, personalidades e pessoas comuns, tornando-se pauta obrigatória nas conversas diárias dos leitores e de suítes (continuações das matérias) em outras publicações. Assim, acreditamos estar diante de um caso muito rico para análises das mais diversas acerca do fazer jornalístico, da construção de mitos pela imprensa e do contexto histórico desta imprensa no período citado

Primeiramente, porque “Mão Branca”, ao que tudo indica, é um personagem de ficção. Muitas são as versões que correm sobre sua “criação”, mas a mais recorrente indica o repórter policial Jorge Elias, que trabalhava na *Última Hora* no período, como o “inventor” de tal personagem.¹³ Na verdade, Elias teria criado o personagem para que este assumisse a autoria de diversas mortes sem explicação que ocorriam no Rio de Janeiro e arredores, provavelmente causadas por grupos de extermínio que atuavam, predominantemente, na Baixada Fluminense. Mesmo com

as versões variantes, há um entendimento generalizado, visível na própria imprensa da época (embora para alguns jornais, como *A Última Hora* e *O Dia*, isso praticamente não tenha sido problematizado), e mais ainda na visão dos entrevistados hoje,¹⁴ de que Mão Branca se trata de uma “invenção”, de uma “criação”, um “mito”, uma “brincadeira”, uma “ficção”, uma “estratégia para vender jornais”, dentre outras expressões recolhidas em nosso levantamento e no decorrer das entrevistas já realizadas.

Podemos destacar, em um esforço tímido para desconstruir o mito que vinha sendo produzido pela imprensa, algumas matérias publicadas por alguns periódicos, como, por exemplo: “O Fenômeno ‘Mão Branca’” (*Jornal do Brasil*, 19 mar. 1980); “Matanças. Por que este personagem ganhou vida. A real história do ‘Mão Branca’, criminoso da Baixada” (*Isto é*, 19 mar. 1980); “A Síndrome do ‘Mão Branca’. Telefonemas, ameaças. Tudo revelador de nossa insegurança.” (*Isto é*, 26 mar. 1980); “Mão suja de matador. Violenta e inepta, a polícia faz renascer uma triste instituição nacional: o “esquadrão da morte” (*Veja*, 26 mar. 1980); “O Mito ‘Mão Branca’. Nesta lenda, de real só os mortos” (*O Globo*, 31 mar 1980). Mas, no caso do *Jornal do Brasil* e de *O Globo*, o fato de nessas matérias o personagem ser colocado em questionamento não impediu que nos meses seguintes a essas matérias os crimes atribuídos a ele fossem cobertos pelos dois jornais, sem contestação da suposta autoria.

Sem dúvida, o jornal que mais explorou a existência de tal personagem foi a *Última Hora*. Em suas matérias praticamente diárias no primeiro semestre de 1980, “Mão Branca” é apresentado como um “carrasco” que atuava na região da Baixada Fluminense. Como demonstra José Cláudio Alves (1998), a região é marcada, historicamente, por diversos processos de violência, dentre eles a ação dos grupos de extermínio, principalmente após o golpe militar e mais preponderantemente na década de 1970. Nesse sentido, uma das questões que estamos buscando pensar, ao final de nosso trabalho de pesquisa, é qual a relação possível entre a ficcionalização de um “exterminador” e a legitimação, via imprensa, da prática do extermínio.

Há todo um trabalho de enquadramento narrativo na apresentação de “Mão Branca” no jornal *Última Hora*, que será nosso principal objeto de análise neste artigo. Primeiramente, “Mão Branca” se manifesta através de ligações para a redação do jornal e para delegacias de polícia. Dessa forma, o personagem é apresentado, muitas vezes, via discurso direto, em que ele fala (e não “é falado” pelo repórter). Obviamente, trata-se de uma estratégia de legitimação da voz (embora todos saibamos que em todo discurso, como nos ensinaram diversos autores, o sujeito que fala é falado por diversas práticas ideológicas e hegemônicas com as quais ele tem de lidar) e também de isenção de responsabilidade. Mas é também uma estratégia de aproximação

do leitor com o personagem, pois “Mão Branca” se expressa por meio de uma linguagem extremamente coloquial, muitas vezes marcada por figuras de linguagem, como eufemismos, metáforas, ironias, outras por referências religiosas. Além disso, em suas falas ele se posiciona explicitamente como “alguém do povo”, como um porta-voz das agruras da população, um benfeitor que age dessa forma para auxiliar a polícia e eliminar o mal.

Para exemplificar, podemos pinçar alguns exemplos do discurso direto atribuído a Mão Branca. Religioso, “Mão Branca” justifica um período de ausência alegando estar “acompanhando com bastante devoção as palavras sábias de nosso querido Papa” (*Última Hora*, 7 jul. 1980). Nessa mesma reportagem, o jornal publica um “versinho” feito por “Mão Branca”:

E o carrasco recitou: “a folha da bananeira de tão verde é escura, quem rouba as coisas alheia não tem a vida segura”. *Mão Branca* riu ao terminar os versos e foi sincero: “– Eu sei que não sou bom poeta, mas sou um justiciero de pontaria invejável”¹⁵.

As falas de “Mão Branca”, quase sempre, são retiradas de supostos telefonemas que ele teria dado para a redação da *Última Hora* ou para delegacias de polícia. A transcrição dos diálogos se dá mesclando forma direta e indireta, incluindo, nas diretas, a interpelação do ouvinte, ou o repórter do jornal ou algum funcionário da delegacia, como inspetores e delegados. Nesses diálogos, a relação entre o personagem “Mão Branca” e seu interlocutor sugere intimidade e respeito, como podemos ver nos exemplos a seguir:

- Ô, ô, ô... até que enfim, o *Mão Branca* já chegou. Ô, ô, ô... até que enfim o *Mão Branca* já chegou.
- Você hoje está alegre. Que música é essa, afinal? – indagou o repórter.¹⁶
- Boa noite, caro repórter. Surpreso em ouvir minha voz?
- Quem está falando, por favor?
- O *Mão Branca* (risadas).
- Você não estava convalescente, *Mão Branca*? E o tiro no ombro direito, já se recuperou?
- Realmente, caro repórter, eu estava convalescente. Mas, após o repouso recomendado, o tratamento médico intensivo, acabei me recuperando rapidamente e recebi alta. Encontro-me pronto para retornar ao campo de batalha, reiniciar a luta em defesa desta sociedade aflita e desprotegida. (...)
- Você vai voltar às atividades ainda hoje, *Mão Branca*?
- Não, caro repórter. Afinal, eu respeito dia santo.

(...)

O repórter tratou de interrompê-lo:

– *Mão Branca*, estou surpreso ao ouvi-lo falar em Deus. Logo você, que sempre se demonstrou um materialista (...).

– Caro repórter, eu sou um homem religioso. Portanto sei que Deus não é apenas amor e bondade. Deus é, antes de tudo, justiça.¹⁷

Além da impressão de cordialidade e respeito, as marcas narrativas do jornal sugerem, muitas vezes, o esforço de levar ao leitor um mundo sensorial. Assim, “*Mão Branca*” fala com “voz rouca, pausada”;¹⁸ em uma conversa com “*Mão Branca*”, o inspetor Paiva “chegou a ficar arrepiado com as seguidas gargalhadas do carrasco”;¹⁹ que costumava soltar “sonoras gargalhadas”;²⁰ outras vezes, ele fala em tom “irônico e até debochado”;²¹ ao conversar com o “carrasco”, o detetive Almir “respirou fundo”;²² em outra ocasião, foi a vez de o inspetor Moisés se sentir “algo assustado e arrepiado com o tom rouco e gélido da voz”.²³

Percebe-se, também, o esforço de humanizar o personagem e criar mecanismos de identificação entre ele e o leitor. Ele é religioso, como já indicamos. Também demonstra várias vezes sua indignação como cidadão e seu papel de chefe de família. Mas, por outro lado, revela seu “espírito de malandragem”, falando gírias e ditos populares e gargalhando. Para exemplificar, podemos citar algumas passagens: “eu avisei que eles não perderiam por esperar, que mais dia menos dia iriam cair, dançar a *mulata assanhada* implorando por todos os santos para não morrer”;²⁴ “afinal, sou filho de Deus e estou prestando valioso serviço ao meu pai, separando o joio do trigo. Entenda, doutor, eram árvores que não davam frutos, nem tampouco prestavam para sombra”;²⁵ “eu chefieei a captura dele e até me aborreci com os gritos da mulher. Você sabe, eu sou um amoroso, um lírico, e fico cheio de dedos para lidar com mulheres”;²⁶ “tratei de amarrá-los para que eles, ao chegar no inferno, não dessem trabalho ao Diabo”;²⁷ “não adianta bandido andar com oração de São Jorge no bolso, rezar, ir à Igreja e se benzer bem com água benta. Muito menos ir à macumba, fechar o corpo, colocar guia de aço no pescoço, cruzar a *pemba* e salgar o terreno. Sou um homem religioso, um predestinado, caro repórter, tenho *cabeça feita* e posso com *mandinga*”.²⁸

Podemos perceber, também, a tendência do jornal de produzir uma imagem de “*Mão Branca*” como se ele agisse “em defesa da sociedade”. Trata-se de uma composição clássica na narrativa ficcional: a disputa maniqueísta. A imagem que se constrói é a de um justiceiro anônimo, um herói comum, que se sacrifica em nome de ideais e que, como uma pessoa do povo, não suporta mais sofrer sem fazer nada. A *Última Hora* reforça tal imagem com cartas de leitores (que, segundo um de nossos

entrevistados, em parte são inventadas, em parte são enviadas por leitores que eles acreditam fazer parte dos inúmeros grupos de extermínio que agiam no Rio de Janeiro, que enxergam na figura do “Mão Branca” uma imagem pública ideal para encobrir suas atividades) e através de enquetes com personalidades e pessoas comuns que falam o que pensam sobre “Mão Branca”, com evidente preferência pelas falas elogiosas. Podemos citar, como estratégia do reforço dessa imagem positiva, a pesquisa publicada pela *Última Hora* em 5 de maio de 1980, a partir de dados produzidos pelo Instituto Brasileiro de Análise Técnica e Estatística (Ibope), com o título “Povo apóia Mão Branca”.

Nesse sentido, pelo que já apuramos, “Mão Branca” teria sido um sucesso de público, elevando muito as vendas dos jornais, em especial da *Última Hora*. Assim, a criação de um mito, que passa a ser incorporado como verdade e legitimado por intermédio de matérias em vários jornais, não serve para suscitar discussões sobre o extermínio, mas para legitimá-lo.

Segundo José Louzeiro, repórter policial que também trabalhava na *Última Hora* no início dos anos 1980 e amigo pessoal de Jorge Elias, há um momento em que a criatura se volta contra o criador, uma vez que diversos grupos de extermínio começam a utilizar a assinatura “Mão Branca” para suas práticas de assassinato. Quando o repórter e o jornal começaram a perder o controle sobre a ficção, segundo Louzeiro (que afirma ser do conhecimento da chefia da redação todo o processo inventivo do repórter), e buscaram abandonar o personagem, houve reação negativa por parte desses grupos, que começaram a ameaçar o repórter, como Louzeiro irá descrever em seu livro *Mito em Chamas*, baseado no caso.

Temos, então, uma série de elementos interessantes para pensar: trata-se de uma ficção, mas os crimes aconteciam de fato, os cadáveres imputados a “Mão Branca” estavam, de fato, nos locais apontados pela “misteriosa voz” em suas ligações para o jornal e para a polícia. Assim, há uma série de atores sociais que precisam ser pensados neste contexto, como os repórteres, fotógrafos e editores dos jornais; grupos de extermínio; policiais; políticos; personalidades e pessoas comuns depoentes; receptores desses jornais; bem como os supostos “bandidos”, “justiçados”/ “exterminados”.

Estamos diante de um caso analítico em que pontos fundamentais estão presentes: a mescla entre realidade e ficção dentro da construção narrativa; o apelo ao sensorial; a polifonia e o dialogismo presentes no discurso da imprensa, por meio dos inúmeros agentes convocados a falar, e também pelas marcas do leitor presentes nas estratégias discursivas; os recursos melodramáticos e grotescos, permitindo a inserção dessa prática discursiva em um processo de longa duração, remetendo ao fluxo do

sensacional e aos mitos imemoriais; os indícios que nos permitem pensar a prática de um jornalismo popular; dentre outros.

O que nos propomos, e aqui apresentamos como leque de idéias e convite à reflexão conjunta, é pensar como os domínios da narrativa ficcional e jornalística podem se cruzar. Ou, pensando no livro produzido por Louzeiro (que confessa ter também ficcionalizado a narrativa, envolvendo elementos que não fazem parte do caso ocorrido com o repórter da *Última Hora*), como tais narrativas se misturam novamente, em mão inversa. Por fim, como esse ir e vir entre a narrativa ficcional e a jornalística se envolve com os protocolos de leitura do público receptor, permitindo que o fluxo do sensacional não se interrompa e se mantenha contínuo.

MARIALVA BARBOSA é professora titular do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e vice-coordenadora do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. ANA LUCIA SILVA ENNE é professora adjunta do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense.

NOTAS

1 Essas temáticas que estão no centro desses relatos do jornalismo popular repetem, com as inflexões necessárias ao tempo de sua construção, os mitos, as figurações, as representações de uma literatura popular existente, na Europa Ocidental, desde o século XVI. Essa literatura popular falava dos crimes violentos, das mortes suspeitas, dos enforcamentos, dos milagres, ou seja, de tudo que fugia à ordem e instaurava um modelo de anormalidade. Roger Chartier (1987; 1991; 1993), ao estudar este tipo de publicação, sublinha as múltiplas reconfigurações narrativas que estes textos sofreram para se adaptar aos padrões e hábitos de leitura do público em larga escala.

2 Entre essas publicações podemos citar *Manhã*, fundada por Mário Rodrigues, no Rio de Janeiro, em 1925, e *Crítica*, criada pelo mesmo jornalista três anos depois.

3 *O País*, 2 nov. 1916, p. 2.

4 *O País*, 2 dez. 1916, p. 1.

5 *Correio da Manhã*, 6 set. 1912, p. 1.

6 Rodrigues, 1977, p. 201-202.

7 *Ibid.*

8 Rodrigues, 1993, p. 88.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*

12 Rodrigues, 1977, p. 202-203.

13 Outras versões serão exploradas no relatório final da pesquisa sobre “Imagens da Baixada na Imprensa Fluminense”, que estamos realizando com dotações do Prodoc/Capes e do edital Primeiros Projetos, da Faperj, dentro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – PPGCOM/UFF.

14 Já foram realizadas entrevistas com Paulo César Pereira, repórter policial que no período estudado cobria a Baixada Fluminense pelo jornal *O Globo*, e José Louzeiro, repórter policial que atuava na *Última Hora* no período do caso “Mão Branca”, também autor de novelas e escritor, que, dentre outros livros, publicou *Mito em Chamas. A Lenda do Justiceiro Mão Branca* (São Paulo: Moderna, 1997), baseado na história da criação do personagem “Mão Branca”. Estão programadas ainda outras entrevistas para montarmos o painel necessário para refletirmos melhor sobre o objeto de nossa pesquisa.

15 “Mão Branca reaparece e faz versinho”, *Última Hora*, 7 jul. 1980, grifos do jornal.

16 “Mão Branca mata Baianinho e povo canta em festa”, *Última Hora*, 23 jun. 1980, grifos do jornal.

17 “Mão Branca não mata em dia santo”, *Última Hora*, 4 abr. 1980, grifos do jornal.

18 Ibid.

19 “Mão Branca mata e mostra a cobra”, *Última Hora*, 3 jun. 1980.

20 “Mão Branca prende 8 e executa mais dois”, *Última Hora*, 16 jun. 1980.

21 “Mão Branca mata 4 e reclama da Polícia”, *Última Hora*, 17 abr. 1990.

22 “Em defesa da sociedade Mão Branca mata mais 2”, *Última Hora*, 9 maio 1980.

23 “Mão Branca mata e desova na Barra”, *Última Hora*, 12 jun. 1980.

24 Ibid., grifos do jornal.

25 “Mão Branca joga 8 no Guandu e mata Zé Pelintra no morro”, *Última Hora*, 2 jun. 1980.

26 “Mão Branca prende 8 e executa mais dois”, *Última Hora*, 16 jun. 1980.

27 “Em defesa da sociedade Mão Branca mata mais 2”, *Última Hora*, 9 maio 1980.

28 “Mão Branca mata 4 e reclama da Polícia”, *Última Hora*, 17 abr. 1980, grifos do jornal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, José Cláudio Souza. *Baixada Fluminense: a violência na construção do poder*. 1998. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.
- AMARAL, Márcia Franz. Sensacionalismo, um conceito errante. Niterói, 2005. In: COMPOS, 16. Trabalho apresentado no GT Estudos de Jornalismo, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2005.
- ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue. Um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus, 1995.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo; Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, M. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1996.
- BARBOSA, Marialva. Jornalismo popular e sensacionalismo. *Revista Verso e Reverso*, São Leopoldo, Unisinos, n. 39, jan. 2005.
- BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Éditions Du Seuil, 1965.
- CASTILHO, Márcio de Souza. *Uma morte em família. Martírio e autoridade nos 100 dias de cobertura do caso Tim Lopes em O Globo*. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1991.
- _____. *Lectures et lecteurs en France d’Ancien Régime*. Paris: Seuil, 1987.
- _____. *Pratiques de la lecture*. Paris: Payot, 1993.
- DINES, Alberto. Sensacionalismo na imprensa. *Revista Comunicações e Artes*, São Paulo, ECA/USP, n. 4, p. 55-65, 1971.
- DUARTE, Maurício. *Cidadania obstruída. Jornais cariocas e a construção discursiva da violência no Rio*. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.
- ENNE, Ana Lucia; DINIZ, Betina Peppe. Reportagem policial na imprensa carioca dos anos 1980: o caso Mão Branca e a mitificação da violência na periferia”. Novo Hamburgo, 2004. In: ENCONTRO DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 3. Novo Hamburgo, 2004. Trabalho apresentado.

- LOUZEIRO, José. *Mito em Chamas. A Lenda do Justiceiro Mão Branca*. São Paulo: Moderna, 1997.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia: jornalismo como produção social de segunda natureza*. São Paulo: Ática, 1989.
- RICOEUR, Paul. Mimèsis, référence et refiguration dans Temps et récit. *Études Phénoménologiques*, t. VI, n. 11, p. 29-40, 1990.
- _____. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- SERRA, Antônio. *O desvio nosso de cada dia. A representação do cotidiano num jornal popular*. Rio de Janeiro: Dois Pontos, 1986.