

O USO DE PERSONAGENS NO JORNALISMO LITERÁRIO

ANDRÉ CIOLI TABORDA SANTORO

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE (SÃO PAULO – BRASIL)

Resumo

Uma das principais formas de aproximação entre o jornalismo e a literatura é a elaboração de personagens. Neste artigo, que resulta da pesquisa de doutoramento do autor, propomos que o uso de personagens é uma das principais estratégias da construção de narrativas jornalísticas mais aprofundadas, como a grande reportagem e o livro-reportagem. E indicamos que essa mesma estratégia é uma das principais marcas do chamado jornalismo literário. A base conceitual se ampara em autores que têm obras sobre a construção de personagens na literatura e em outros gêneros discursivos, como Antonio Cândido, Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov e Terry Eagleton. O principal objeto de análise é o livro *Abusado*, do jornalista brasileiro Caco Barcellos. Os resultados corroboram a importância do uso de personagens no jornalismo literário.

Palavras-chave

Personagens; Jornalismo literário; Grande reportagem; Livro-reportagem.

Personagens: algumas definições possíveis

Um dos conceitos mais antigos sobre personagens remonta à *Poética* de Aristóteles, que data do século 4 a.C. O texto traz várias referências às personagens como parte integrante da tragédia grega, como no trecho a seguir, extraído de uma tradução para o inglês do original, em grego:

Necessarily then every tragedy has six constituent parts, and on these its quality depends. These are plot, character, diction, thought, spectacle, and song. Two of these are the means of representation: one is the manner:

*three are the objects represented. This list is exhaustive, and practically all the poets employ these elements, for every drama includes alike spectacle and character and plot and diction and song and thought. (1932, online, grifo nosso)*¹

Ao afirmar a personagem como “meio de representação”, Aristóteles apresenta esse recurso como a principal estratégia de composição da narrativa, ao lado do enredo (“plot”). Ainda nas palavras do filósofo grego:

*In character-drawing just as much as in the arrangement of the incidents one should always seek what is inevitable or probable, so as to make it inevitable or probable that such and such a person should say or do (...)(1932, online)*²

Aristóteles, ao sublinhar a importância de acontecimentos “inevitáveis” ou “prováveis” na construção de personagens, fazia referência a gêneros em voga na Antiguidade, como a tragédia. E não se baseava, obviamente, nos gêneros literários vigentes no mundo contemporâneo, tampouco no jornalismo. Feita a ressalva, julgamos que o apontamento é valioso para que possamos compreender o recurso da verossimilhança, ou mesmo da aproximação definitiva entre a narrativa e os acontecimentos do cotidiano, no contexto da inserção de personagens em textos jornalísticos. Afinal, se até mesmo na construção de enredos fictícios as personagens devem ser estruturadas com base nesses requisitos, o que dizer das narrativas – como o jornalismo – em que a aproximação com a realidade se dá de forma ainda mais acentuada?

Mais de dois milênios depois, vários pesquisadores se debruçaram sobre o tema. No *Dicionário das Ciências da Linguagem* (1991), de Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, os autores afirmam:

Uma leitura ingênua dos livros de ficção confunde personagens e pessoas (...).

1 “Necessariamente, portanto, toda tragédia tem seis partes constituintes, e sobre estas a sua qualidade depende. São elas: enredo, personagem, dicção, pensamento, espetáculo e música. Duas delas são os meios de representação; uma é a maneira; três são os objetos representados. Esta lista é completa, e praticamente todos os poetas empregam esses elementos, pois todas as peças incluem, da mesma forma, espetáculo e personagem e enredo e dicção e música e pensamento.” (tradução livre)

2 “Na construção de personagens, assim como na disposição dos incidentes, deve-se sempre buscar o que é inevitável ou provável, de modo a tornar inevitável ou provável aquilo que tal e tal pessoa deve dizer ou fazer (...).” (tradução livre)

Esquece-se então que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que é um “ser de papel”. No entanto, recusar toda a relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (p. 271).

Os autores sustentam uma visão sobre personagens que, no trecho citado, parece ambígua. Por um lado, defendem a ideia de que as personagens não passam de seres “de papel” e que não existiriam, portanto, fora dos livros (ou fora de qualquer produto ficcional onde as personagens também são usadas). No mesmo trecho, no entanto, sobressai a afirmação de que as personalidades têm a função de representar pessoas. Mas que pessoas seriam essas? Não há referência a elas.

Podemos inferir que as “pessoas” citadas pelos autores são seres humanos de carne e osso que, de alguma forma, “segundo modalidades próprias da ficção”, são transformados em personagens? Assumimos que a resposta é afirmativa. E que, a despeito das “modalidades próprias da ficção” a que fazem referência Ducrot e Todorov, o processo em que “personagens representam pessoas” pode se estender a qualquer tipo de produção narrativa.

Os autores também organizam categorias descritivas das personagens segundo critérios particulares. Transcrevemos as três categorias elencadas:

1. A personagem é o sujeito da proposição narrativa. Enquanto tal, reduz-se a uma pura função sintática, sem nenhum conteúdo semântico. Os atributos, tal como as ações, têm o papel de predicado numa proposição, e só estão provisoriamente ligados a um sujeito. É cômodo identificar este sujeito pelo nome próprio, que o manifesta na maior parte dos casos, na medida em que o nome apenas identifica uma unidade espaço-temporal sem descrever as suas propriedades (numa tal identificação, colocam-se entre parênteses os valores descritivos do nome próprio) (...)

2. Num sentido mais particular, podemos chamar personagem ao conjunto dos atributos que foram predicados ao sujeito ao longo de uma narrativa. Este conjunto pode ser ou não ser organizado; no primeiro caso, podemos observar vários tipos de organização (...). Por outro lado, esta organização pode ser o objeto de indicações explícitas do autor (o “retrato”), ou de uma série de indagações dirigidas ao leitor que tem de fazer o trabalho de reconstituição; finalmente, pode ser imposta pelo próprio leitor, sem estar presente no texto: é assim que se faz a reinterpretção de certas obras em função dos códigos

culturais dominantes numa época ulterior.

3. *Em qualquer texto representativo, o leitor “crê” que a personagem é uma pessoa; esta interpretação faz-se segundo certas regras que se encontram inscritas no texto. Uma regra (variável segundo as épocas) provém das concepções correntes referentes à “estrutura da personalidade”. Uma outra implica um certo equilíbrio das semelhanças e das diferenças entre os atributos predicados: as ações de uma mesma personagem têm de ser suficientemente diferentes para a sua menção ser justificada, e suficientemente semelhantes para reconhecermos a personagem; por outras palavras, a semelhança é o preço da personagem, a diferença, o seu valor. Naturalmente, é possível transgredir este equilíbrio num sentido ou no outro: um Sindbad é sempre diferente, uma personagem de Beckett, sempre semelhante. (p. 273).*

Partindo de generalizações que, em nossa visão, não funcionam de forma homogênea em todos os tipos de produções literárias, os autores iniciam a enumeração das categorias a partir de uma descrição superficial, que dá conta das personagens como meros elementos sintáticos presentes em uma narrativa. Na primeira categoria, as personagens são apresentadas como os sujeitos de um enunciado. A função irredutível de uma personagem, portanto, é a sua simples presença em um texto, como um nome próprio que introduz a identidade de uma pessoa que irá falar (ou sobre a qual irá se falar) e será descrita em seguida.

Na segunda categoria, a descrição detalha as personagens de forma mais clara: elas seriam, nessa visão, um conjunto de “atributos” que foram “predicados ao sujeito”. Ou, em nossas palavras: as personagens seriam a caracterização dos sujeitos que povoam um texto, como se a mera apresentação ou nomeação desses mesmos sujeitos não fosse – e não é, de fato – suficiente para definir uma personagem. Além desse procedimento, é necessário qualificar os sujeitos para que eles se transformem, de fato, em personagens. Os autores também apresentam, nesta categoria, as três formas básicas de caracterização de personagens: 1) o retrato definido pelo próprio autor, 2) a reinterpretação dos atributos definidos pelo autor a partir do imaginário do leitor e 3) a definição de características que é levada a cabo apenas pelo leitor, com base no seu repertório cultural.

Na terceira categoria, os autores indicam que a personagem também se constrói a partir da imagem que se produz dela por parte do leitor. Sem essa resignificação ou atribuição de sentido não haveria como delimitar uma personagem em uma

narrativa. Reside nessa afirmação uma possível explicação para o fato de que a mesma obra, lida por pessoas diferentes, suscita reações muitas vezes distintas em relação às personagens.

No livro-reportagem *Abusado*, de Caco Barcellos (2006), o traficante Juliano VP, que ocupa a posição de protagonista, pode ser interpretado como uma pessoa angustiada, que deseja se desvincular de sua relação com o crime organizado (como parece ter sido a intenção do autor, embora seja impossível fazer essa afirmação de forma contundente apenas a partir da leitura do livro), ou como um traficante acuado que tenta manter sua liderança a todo custo.

Ainda sobre a terceira categoria, destacamos o seguinte trecho: “em qualquer texto representativo, o leitor ‘crê’ que a personagem é uma pessoa”.

A verossimilhança, como se sabe, é um dos requisitos fundamentais para a construção de boas personagens. Ainda que as personagens executem, no texto, ações incompatíveis com a realidade, elas só podem ser tidas como personagens se houver, no imaginário do leitor, uma aceitação dessas mesmas ações como factíveis dentro do contexto da narrativa.

Essa observação é particularmente útil para a análise de textos jornalísticos que têm personagens complexos: um criminoso como o protagonista de *Abusado*, por exemplo, pode ser relacionado a atitudes que o caracterizam como uma pessoa que busca se desvincular do mundo do crime. Mas isso só é possível quando a obra apresenta elementos que justificam essa ambiguidade, como os vários trechos do livro em que o protagonista é inserido em contextos que demonstram, de diferentes formas, suas tentativas frustradas – em grande parte porque são apenas idealizadas – de afastamento do tráfico.

Seres complexos

Ducrot e Todorov também apresentam, no mesmo livro, algumas questões relativas à tipologia das personagens, dividindo essas mesmas tipologias em duas categorias: formais e substanciais (deixaremos de lado a segunda categoria, pois ela se distancia do objetivo deste estudo, que consiste em mapear conceitos úteis à compreensão das personagens em textos jornalísticos). De acordo com essa classificação, há quatro possibilidades relativas às tipologias formais:

a) Opõem-se as personagens que permanecem imutáveis ao longo de toda

a narrativa (estáticas) às que mudam (dinâmicas). Não se deve pensar que as primeiras são características de uma forma de narrativa mais primitiva do que as segundas: muitas vezes encontram-se nas mesmas obras. Um caso particular de personagem estática: aquilo que chamamos “tipos”: os atributos não permanecem apenas idênticos, mas são muito pouco numerosos e representam muitas vezes o grau superior de uma qualidade ou defeito (por exemplo, o avarento que apenas é avarento etc.).

b) Segundo a importância do papel que assumem na narrativa, as personagens podem ser principais (os heróis, ou protagonistas) ou secundárias, as que se contentam com uma função episódica. É evidente que são dois extremos, e existem numerosos casos intermédios.

c) Segundo o seu grau de complexidade, opõem-se as personagens espessas às personagens planas. E. M. Forster, que insistiu nesta oposição, define-as assim: “o critério para avaliar se uma personagem é ‘espessa’ reside na sua capacidade de nos surpreender de uma forma convincente. Se nunca nos surpreende, é ‘plana’”. Uma tal definição refere-se, como se vê, às opiniões do leitor sobre a psicologia humana “normal”: um leitor “sofisticado” não se deixa surpreender tão facilmente. Devemos definir as personagens “espessas” pela coexistência de atributos contraditórios; nisto, são semelhantes às personagens “dinâmicas”: com a diferença de que, nestas últimas, estes atributos se inscrevem no tempo.

d) Segundo a relação que as proposições mantêm com a intriga, podemos distinguir as personagens submetidas à intriga e as que, pelo contrário, são servidas por ela. H. James chama “fio” às do primeiro tipo: aparecem apenas para assumir uma função no encadeamento causal das ações. As segundas são próprias da “narrativa psicológica”: o principal objetivo dos episódios é precisar as propriedades de uma personagem (encontram-se exemplos bastante puros em Tchekhov). (p. 294).

No item “a)”, os autores estabelecem uma classificação rígida, que dá conta de dois universos distintos de personagens. E salientam que a presença de personagens dinâmicas (cujas características se alteram durante a narrativa) não pode ser tida como indício de uma narrativa de qualidade superior, pois muitas vezes a afirmação

de uma única característica (caso das personagens estáticas) é necessária na construção da trama. Essa tipologia se aproxima bastante da proposta de Edward Forster sobre personagens planas e redondas (ou espessas), como veremos mais adiante.

É possível afirmar que, no universo do jornalismo, as personagens estáticas são aquelas que atuam apenas como repositório de informações – as “fontes”, para usar um termo do jargão jornalístico. Trata-se de um recurso bastante comum no jornalismo tradicional, especialmente em jornais, revistas semanais, programas noticiosos na TV e no rádio, portais e agências de notícias. Por outro lado, personagens dinâmicas são empregadas sempre que há a possibilidade de algum tipo de aprofundamento da narrativa, especialmente na construção da reportagem e do livro-reportagem.

Em *Abusado*, o dinamismo da personagem principal e de várias outras se dá a partir das histórias de vida das pessoas que fazem parte da narrativa. O livro não se ocupa exclusivamente de narrar os malfeitos das personagens. Em oposição a essa abordagem – muito comum na mídia tradicional, geralmente devido às limitações de espaço ou tempo a que as narrativas são submetidas –, a obra de Caco Barcellos enfatiza a trajetória pessoal de cada indivíduo e coloca em evidência aspectos particulares da formação de cada um.

No item “b)”, apresenta-se a distinção clássica entre os protagonistas (ou heróis) e as demais personagens, que agem como coadjuvantes na trama. Apesar da ressalva dos autores de que há vários matizes intermediários entre os dois tipos de personagens, a divisão é esquemática e se presta a várias possibilidades de interpretação. Vale notar que um “herói”, nessa concepção, não é necessariamente alguém que exala ações positivas, mas apenas uma personagem que se destaca das demais. Em *Abusado*, o próprio título (com as fotografias de Juliano VP que acompanham algumas edições do livro) já é uma referência explícita ao direcionamento da obra ao protagonista.

No item “c)”, os autores fazem referência à definição de Edward Forster sobre personagens planas e espessas, caracterizando estas últimas como aquelas que são construídas – ou reconstruídas, no caso de livros de não ficção sobre personagens reais – de modo a surpreender o leitor. A argumentação de Forster faz parte do livro *Aspectos do Romance* (1969), em que o autor afirma: “Em sua forma mais pura, [as personagens planas] são construídas ao redor de uma única idéia ou qualidade:

quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas” (p. 54).³

Em relação às personagens planas, Forster promove uma subdivisão dessa categoria em dois grupos distintos. No primeiro grupo estão as personagens-tipo, que se manifestam quando a simplicidade é explorada sem deformar as características originais do sujeito (real ou fictício), mas quase sempre de modo a ressaltar as características de um determinado grupo. Exemplo: em uma narrativa que explora assuntos relacionados à pobreza das populações marginalizadas, como *Abusado*, de Caco Barcellos, as personagens-tipo podem ser identificadas nas pessoas que vivem no morro e se expressam em um português precário, com vários erros de pronúncia (ou de grafia, no caso do livro). No segundo grupo estão as caricaturas, usadas quando os elementos de definição se esgarçam em direção à sátira. Já as personagens redondas, segundo Forster, podem ser “caracteres” (quando as características complexas e contraditórias geram conflitos insolúveis) e “símbolos” (quando a complexidade gera uma ruptura entre o humano e o místico).

Nas narrativas jornalísticas não há, em geral, personagens que são símbolos, com exceção de alguns textos em que a própria pessoa (o sujeito real) se encontra nessa posição. Este é o caso do texto “Detetives do além”, publicado pela revista *O Cruzeiro* (1944). O autor da reportagem, David Nasser, concentra sua narrativa na figura de Chico Xavier, o suposto médium que se tornou celebridade a partir do final da década de 1920, quando começou a psicografar mensagens que, segundo ele, eram recebidas dos espíritos de pessoas mortas. Apesar de não desconstruir totalmente a imagem mística da personagem em sua reportagem, Nasser introduz vários elementos de ironia no texto (como no trecho final, em que questiona o porquê de Chico Xavier não receber imagens e obras musicais, ficando restrito às mensagens escritas), o que, na nossa interpretação, contribui para implodir o misticismo que se havia criado – e que seria ainda mais alimentado nas décadas seguintes – em torno do protagonista, e não para aumentar a complexidade de Chico Xavier a ponto de gerar uma ruptura entre o humano e o místico, como afirma Forster em sua definição.

“Caracteres”, nessa concepção, são personagens mais comuns. Em *Abusado*, os dilemas existenciais, contradições e questionamentos levantados pelo próprio protagonista permitem situá-lo nessa definição. O conflito insolúvel, na obra

3 Na edição da obra de E. Forster consultada para este trabalho, traduzida do inglês por Maria Helena Martins, a expressão “personagens redondas” é usada no lugar de “personagens espessas”, como citam Ducrot e Todorov. Consultamos algumas edições da obra original em inglês e todas trazem os adjetivos “flat” (“plano”) e “round” (“redondo”) na caracterização de Forster. Não logramos identificar, portanto, a origem do termo “personagens espessas”, apresentado por Ducrot e Todorov.

analisada, é quase sempre relacionado à vontade de abandonar a criminalidade que é intrínseca à personagem central.

Nota importante: ao citarem o autor inglês, Ducrot e Todorov afirmam que Forster “insistiu” na oposição entre personagens planas e espessas (ou redondas), embora este último diga, em sua obra, que os métodos de trabalho do escritor “raramente são os mesmos que nós usamos ao examiná-lo” (1969: 53), assumindo claramente a impossibilidade de uma interpretação totalmente fiel às intenções do autor de uma determinada obra.

Ducrot e Todorov assumem que há alguma semelhança entre a proposição de Forster e a distinção que ambos fazem entre as personagens dinâmicas e estáticas, mas deve-se considerar que esta última divisão diz respeito à mudança de atributos das personagens que “se inscreve no tempo”. Em nossa compreensão, essa inscrição no tempo aponta para uma flutuação das características das personagens no decorrer da narrativa. Nas personagens espessas (ou redondas) de Forster, os diferentes atributos podem se acumular em um mesmo ponto da trama, apresentando-as como figuras contraditórias em si mesmas. Do ponto de vista de um pesquisador que precise dessas abordagens para analisar reportagens jornalísticas – como é o nosso caso –, as duas interpretações são úteis e, de certa forma, complementares.

Voltemos às tipologias formais. No item “d”, Ducrot e Todorov prosseguem com a categorização em dois grupos distintos e dividem as personagens entre aquelas que servem como suporte para o encadeamento das ações e as que concentram a atenção do leitor sobre si próprias. Não vemos uma diferença muito significativa entre essa tipologia e aquela que sugere a distinção entre personagens principais e secundários.

Seres de ficção?

Outro autor que lidou com a questão das personagens foi Antonio Candido. No livro *A Personagem de Ficção*, que teve a primeira edição publicada em 1968 (utilizamos a edição de 2011), Candido limita suas observações ao desenvolvimento de personagens no romance. E afirma que a personagem é um elemento imprescindível para o bom andamento das obras de ficção:

(...) os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “ideias”, que representam

o seu significado – e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão efetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. (p. 54)

Importante assinalar que Candido não faz uma observação que se pretende universal, pois apenas os romances “bem realizados” têm, na visão do autor, esse equilíbrio entre os três elementos. As personagens jornalísticas não são mencionadas, como é praxe nos estudos literários. E Candido ratifica essa exclusão alguns parágrafos adiante, quando afirma, de forma categórica: “A personagem é um ser fictício” (p. 55). Em um texto sobre o romance, é natural que a reflexão do autor se restrinja ao universo da criação ficcional. E ele completa com a observação de que sua frase anterior soa como um paradoxo.

De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste. (p. 55)

Propomos, neste ponto, um pequeno exercício de imaginação, em que substituímos a última frase do trecho transcrito anteriormente pela seguinte formulação (os fragmentos em itálico correspondem às mudanças que efetuamos no original de Candido): “Podemos dizer, portanto, que *a reportagem e o livro-reportagem* se baseiam, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre *o ser vivo real e o ser vivo representado pelo autor no texto*, manifestada através da personagem, que é a concretização deste”. O cerne desta ideia alternativa é a relação que se estabelece entre uma pessoa e a representação desta mesma pessoa – a personagem – em uma obra de não ficção. E um dos principais fundamentos do jornalismo literário é justamente essa relação, pois a representação só funciona no imaginário do leitor, isto é, ela só se apresenta como um discurso jornalístico legítimo e com algum

grau de legibilidade – e/ou de possibilidade de apreciação estética – quando a personagem corresponde, de alguma forma, às expectativas que o leitor tem em relação à pessoa real sobre a qual se escreve.

Tomemos novamente o exemplo de *Abusado*, de Caco Barcellos. Antes de mais nada, é preciso reafirmar que há uma idealização bastante acentuada do protagonista por parte do autor: o traficante é apresentado por Barcellos com matizes de um sujeito que se mostra ora como bandido, ora como alguém dotado de qualidades intelectuais que poderiam ser mais bem desenvolvidas caso ele tivesse a chance de se afastar definitivamente do mundo do crime. Dito isso, Juliano VP pode ser visto como uma personagem que corresponde (até certo ponto) a um certo imaginário popular sobre quem é, o que faz e o que pensa um traficante.

Candido aborda esse ponto, ainda que indiretamente, quando adiciona os ingredientes da “verdade” e da “verossimilhança” à sua discussão sobre personagens na literatura de ficção. Segundo o teórico, as personagens se firmam definitivamente no processo de leitura quando criam o “sentimento de verdade, que é a verossimilhança” (2011: 55). Neste ponto, não logramos identificar nenhuma diferença entre os pactos de leitura estabelecidos na ficção e na não ficção – com destaque para o livro-reportagem. O leitor de um romance, assim como o de um livro-reportagem, acredita na personagem (e no enredo que se constrói ao redor da personagem) quando esta provoca o efeito da verossimilhança, seja ela real (ou correspondente a algum ser no mundo real) ou fictícia.

O autor faz uma digressão sobre o mecanismo de produção da verossimilhança na construção de personagens ao lançar mão do conceito de continuidade *versus* descontinuidade na percepção física e na percepção espiritual. Segundo Candido, a percepção física tem relação com aquilo que apreendemos do outro a partir de suas características físicas, ao passo que a percepção espiritual é voltada à compreensão da personalidade alheia. Na primeira, nossos sentidos conseguem elaborar uma imagem razoavelmente unitária da pessoa que observamos, enquanto a segunda gera uma percepção quase sempre fragmentada, pois não conseguimos apreender senão algumas características específicas do outro.

No romance, segundo o autor, uma das marcas da personagem é a descontinuidade que se verifica na organização de características, gestos, falas e atitudes. Essa fragmentação, quando bem aproveitada, não resulta em personagens superficiais, mas em recortes bem definidos, planejados de modo a provocar uma reação específica,

mas sempre com base no princípio da verossimilhança:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão dos seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isso não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os seleccionou e limitou em busca de lógica. (p. 59)

Tampouco nesse trecho encontramos qualquer diferença entre a personagem de ficção e a de não ficção. Em um caso e no outro, os sujeitos da narrativa são organizados em torno de marcas muito bem estabelecidas pelo autor, independentemente de haver ou não correspondência na vida real. O traficante de *Abusado* foi um ser humano que tinha características certamente muito mais abrangentes que o retrato feito dele pelo autor do livro. Mas é a partir desse retrato que a complexidade de Juliano VP é revelada ao leitor, que apreende – e reinterpreta, como é natural – a lógica sugerida pelo autor.

Nesse caso específico, podemos afirmar que a “profundidade” referida por Candido é aquela que nasceu da organização narrativa delineada por Caco Barcellos. E que os leitores simplesmente não teriam acesso à personagem sem que houvesse essa organização. Ou seja, Juliano VP – um ser físico, real – só existe, de fato, para os leitores (principalmente para a maioria que só teve acesso a relatos muito esporádicos e fragmentados sobre ele a partir da mídia jornalística convencional), a partir do texto construído por Barcellos. E é graças a esse texto que ele ganha profundidade e se constitui como personagem.

Considerações finais: em busca das personagens “reais”

Mais recentemente, o teórico Terry Eagleton também se ocupou das personagens literárias em seu livro *How to Read Literature* (2013). No segundo capítulo, intitulado

“Character” (“Personagem”), Eagleton discute a relação entre as personagens e o caráter literário de uma obra: “One of the most common ways of overlooking the ‘literariness’ of a play or novel is to treat its characters as though they were actual people. In one sense, to be sure, this is almost impossible to avoid”⁴ (cap.2, s/p).

Segundo Eagleton, portanto, ao encarar as personagens como pessoas reais, o leitor de uma peça ou romance deixa de considerar o aspecto literário da obra. E isso nos coloca em um aparente impasse. Por um lado, sustentamos a ideia de que o teor literário de uma obra jornalística é determinado precisamente pelo uso de personagens (reais, mas construídos com estratégias que se assemelham às aquelas utilizadas em obras de ficção), entre outros recursos. Mas Eagleton, em seu livro, afirma que as obras perdem o caráter literário quando as personagens são tratadas como seres reais, como se a construção de sentido do leitor sobre a obra dependesse, em algum grau, da certeza de que as personagens são, de fato seres de ficção.

É inadequado, então, afirmar que o jornalismo literário pode ser caracterizado a partir da inserção de personagens que se aproximam das personagens literárias? Se considerarmos que boa parte dos conceitos e discussões sobre personagens vem das teorias da literatura, a resposta é simples: personagens são seres de ficção e, portanto, não podem ser usados para caracterizar obras jornalísticas. Mas a questão é, por óbvio, mais complexa que isso. E não apenas porque assim desejamos, mas porque a palavra “personagem” foi definida de diferentes formas nos últimos séculos, e de formas distintas em cada um dos idiomas em que é usada. O próprio Eagleton aponta esse processo em seu livro, quando retoma (a respeito da palavra “character”, em inglês) o percurso histórico de transformação da palavra:

The word ‘character’ nowadays can mean a sign, letter or symbol as well as a literary figure. It derives from an ancient Greek term meaning a stamping tool which makes a distinctive mark. From there it came to mean the peculiar mark of an individual, rather like his signature. A character, like a character reference today, was a sign, portrait or description of what a man or woman was like. Then, after a while, it came to mean the man or woman as such. The sign that stood for the individual became the individual herself. The distinctiveness of the mark became the uniqueness of the person. The word ‘character’ is thus an example of the figure of speech known as synecdoche,

4 Uma das maneiras mais comuns de ignorar a ‘literariedade’ de uma peça ou romance é tratar suas personagens como se eles fossem pessoas reais. De certa forma, com certeza, isso é quase impossível de ser evitado (tradução livre).

in which a part represents the whole.

This is of more than merely technical interest. The shift from character as the peculiar mark of an individual to character as the individual himself is bound up with a whole social history. It belongs, in a word, to the rise of modern individualism. Individuals are now defined by what is peculiar to them, such as their signature or inimitable personality (...).

Today, the term 'character' means an individual's mental and moral qualities, as in Prince Andrew's comment that being shot at during the Falklands War was 'very character-building'. Perhaps he would care to have his character built a little more often. The word also, of course, refers to figures in novels, plays, movies and the like. We still use the term of actual people, however, as in 'Who were those characters throwing up out of the Vatican windows?' It can also mean a capricious or idiosyncratic individual, as in 'By God, sir, he's a character!' (cap.2, s/p⁵)

Em uma primeira leitura, sobressai alguma confusão causada por nossa tentativa de traduzir o trecho transcrito para o português. Em inglês, como é possível notar, a palavra “character” tem um leque maior de significados do que em nosso idioma, e talvez a diferença mais marcante seja o sentido de “caráter” (disposição, inclinação,

5 “A palavra ‘character’ nos dias de hoje pode significar um sinal, letra ou símbolo, bem como uma figura literária. Ela deriva de um termo do grego antigo que significa uma ferramenta de estampagem que produz uma marca distintiva. A partir daí, passou a significar a marca peculiar de um indivíduo, um pouco como a sua assinatura. ‘Character’, como o que chamamos hoje de referência de caráter, era um sinal, retrato ou descrição de um homem ou uma mulher. Então, depois de um tempo, a palavra passou a significar o homem ou a mulher como tais. O sinal que representava o indivíduo tornou-se o próprio indivíduo. O caráter distintivo da marca tornou-se a singularidade da pessoa. A palavra ‘character’ é, portanto, um exemplo da figura de linguagem conhecida como sinédoque, na qual uma parte representa o todo.

Isso tem um interesse mais do que técnico. A mudança de ‘character’ como a marca peculiar de um indivíduo para o indivíduo propriamente dito está ligada a toda uma história social. Em uma palavra, ela pertence à ascensão do individualismo moderno. Indivíduos são definidos, agora, por aquilo que é peculiar a eles, como a sua assinatura ou a personalidade inimitável (...).

Hoje, o termo ‘character’ significa as qualidades mentais e morais de um indivíduo, como no comentário do Príncipe Andrew de que ser baleado durante a Guerra das Malvinas foi ‘muito definidor de caráter’. Talvez ele se importasse de ter o seu ‘character’ construído um pouco mais frequentemente. A palavra também, refere-se, é claro, a figuras em romances, peças de teatro, filmes e afins. Entretanto, nós ainda usamos o termo para pessoas reais, como em ‘Quem eram aquelas personagens vomitando para fora das janelas do Vaticano?’ Também pode significar um indivíduo caprichoso ou idiossincrático, como em ‘Por Deus, senhor, ele é um personagem!’” (tradução livre).

Observação: devido à ambivalência da palavra “character” em inglês, optamos por manter o termo original nos trechos onde o autor, aparentemente, se vale dos múltiplos significados do verbete em sua argumentação.

temperamento) que ela também pode indicar. Mas deixemos isso de lado, pois o que realmente interessa, em nossa discussão, é a observação de Eagleton sobre a ampliação do conceito de “character”: antes restrita à identificação de marcas ou sinais individuais, a palavra passa a ser usada para designar o indivíduo em si.

Avançando, o autor anota que, em um cenário mais contemporâneo, a palavra passa a ser usada para indicar as “qualidades mentais e morais de um indivíduo”. E mais: refere-se a sujeitos ou figuras presentes em romances, peças filmes etc. Como se essa complexidade não fosse suficiente, o autor ainda aponta que o termo “character” pode ser usado para fazer referência a pessoas reais.

E aqui voltamos ao impasse mencionado anteriormente. Se o ato de atribuir algum grau de realidade a personagens ficcionais as destitui do caráter literário, como afirmou Eagleton, o que dizer dos usos alternativos da palavra que o próprio autor salienta? E como caracterizar as figuras – humanas ou não – usadas na construção de narrativas jornalísticas?

Juliano VP, o traficante perfilado em *Abusado*, de Caco Barcellos, não pode ser chamado de personagem pelo fato de ter efetivamente vivido as situações narradas no livro? Se considerarmos a argumentação que fizemos confluir até este ponto, essa afirmação não se sustenta. O autor, pertencente a uma geração de jornalistas que pretendem uma certa consistência de produção – que, no caso de Barcellos, é temática, dado o universo da criminalidade que costuma permear suas obras –, se vale nitidamente de uma construção narrativa que coloca em primeiro plano a caracterização subjetiva do traficante, alçado à condição de protagonista desde as primeiras páginas.

Não há, em nossa compreensão, modo alternativo de definir a elaboração subjetiva de um indivíduo em um livro-reportagem que não a partir da palavra “personagem”, a despeito das limitações impostas por autores como Eagleton e Candido, que, em algumas passagens, restringem o universo das personagens às obras de ficção. De todo modo, a reflexão deixa muitas portas abertas para uma maior compreensão da inserção de personagens reais em obras jornalísticas, mesmo nos casos em que essas mesmas personagens são transformadas por elaborações narrativas que, em alguns casos, os distanciam da “realidade”.

BIBLIOGRAFIA

- Amaral, Luiz (1996). A objetividade jornalística. Porto Alegre: Sagra Luzzatto.
- Aristóteles (1932). Aristotle in 23 Volumes. Cambridge: Harvard University Press. Disponível em: <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg034.perseus-eng1:1450a>>. Acesso: 1/3/2014.
- Barcellos, Caco (2006). Abusado: o dono do Morro Dona Marta. Rio de Janeiro: Record.
- Brait, Beth (1985). A personagem. São Paulo: Ática.
- Bulhões, Marcelo (2007). Jornalismo e literatura em convergência. São Paulo: Ática.
- Candido, Antonio (2011). A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva.
- Eagleton, Terry (2013). How to read literature. New Heaven: Yale University Press (Ebook Kindle)
- Ferreira, Carlos Rogé (2004). Literatura e jornalismo, práticas políticas. São Paulo: Edusp.
- Forster, Edward (1969). Aspectos do Romance. Rio de Janeiro: Globo.
- Friedman, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept". In: Publications of the Modern Language Association of America (PMLA), Vol. 70, No. 5 (dezembro de 1955), pp. 1160-1184.
- Hersey, John (2002). Hiroshima. São Paulo: Cia. das Letras.
- James, Henry (1995). A arte da ficção. São Paulo: Imaginário.
- Lima, Edvaldo Pereira (2004). Páginas Ampliadas. São Paulo: Manole.
- Marcondes Filho, Ciro (1993). Jornalismo "fin-de-siècle". São Paulo: Scritta Editorial.
- Medel, Manuel Angel Vazquez in CASTRO, Gustavo; GALENO, Alex (2005). Jornalismo e literatura: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras.
- Medina, Cremilda e LEANDRO, Paulo Roberto (1973). A arte de tecer o presente (o jornalismo interpretativo). São Paulo: Media.
- Nasser, David e Manzon, Jean. "Detetives do além" in: revista O Cruzeiro, 12 de agosto de 1944. Disponível em <<http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/12081944/chico.htm>>. Acesso: 1/3/2014.
- Pena, Felipe (2006). Jornalismo literário. São Paulo: Contexto.
- Santoro, André (2004). Fato consumado: a presença da ficção na mídia impressa. Dissertação de

mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUC-SP.

Sims, Norman (2007). *True Stories: A Century of Literary Journalism*. Evanston: Northwestern University Press.

Sousa, Jorge Pedro. Por que as notícias são como são? Construindo uma teoria da notícia. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-construindo-teoria-da-noticia.html>. Acesso em 18 de fevereiro de 2013.

Souza, Roberto Acizelo de (2007). *Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática.

Todorov, Tzvetan e Ducrot, Oswald (1991). *Dicionário das ciências da linguagem*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Wolfe, Tom (1973). *The new journalism*. New York: Harper & Row.