

Fait divers e folhetim: a tênue fronteira entre literatura e jornalismo

Vera Helena Saad Rossi

Quando o jovem e provinciano Lucien de Rubempré expressava sua vontade de lançar-se no jornalismo, seus nove amigos do Cenáculo eram unânimes: para D'Arthez "seria a sepultura do belo, do suave Lucien", pois o novo poeta não resistiria "à constante alternativa de prazer e de trabalho de que é feita a vida dos jornalistas". Fulgêncio apoiava a opinião do amigo ao anatematizar o jornalismo como "um inferno, um abismo de iniquidades, de mentiras, de traições, que não se pode atravessar e de onde não se pode sair puro, senão protegido, como Dante, pelos louros divinos de Virgílio" (Balzac, 1978, p. 129).

Ainda assim, Lucien enveredou pelos caminhos tentadores do jornalismo. Seu "batismo" como jornalista ocorreu durante uma ceia, da qual participaram alguns jornalistas franceses e um diplomata alemão. A cena é permeada por aforismos, os quais, pelo escárnio, sugestionam um indelével pessimismo sobre o futuro da imprensa. O diplomata inicia o ataque, quando constata que naquela noite ceava com "leões e panteras" que lhes faziam a "honra de aveludar a pata".

A partir de então, os jornalistas, na tentativa desajeitada de defender seu ofício, acabam por concordar com o diplomata, ao que um deles, Blondet, conclui: “Se a imprensa não existisse, seria preciso não inventá-la, mas existe, dela vivemos”. Uma paródia à famosa frase de Voltaire: “Se Deus não existisse, seria preciso inventá-lo”.¹

Lucien de Rubempré é uma criação de Honoré Balzac, cuja obra *Ilusões perdidas*, escrita entre 1835 e 1843, focaliza a ascensão da imprensa francesa da década de 1820, formada pelo homem da sociedade burguesa. Balzac não oculta sua visão negativa e sarcástica acerca do mundo do jornal, visão esta personificada pelos jornalistas da obra. “

Seu pessimismo ante o jornalismo do mundo burguês, que, segundo Lukács, transformou a literatura em “simples mercadoria, objeto de troca”, é ainda avultado em outra obra: *Monografia da imprensa parisiense*, escrita pelo ficcionista em 1843 e publicada pela primeira vez em 1844 no *La grande ville, nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*. Na *Monografia*, Balzac critica a imprensa moderna inaugurada, por volta de 1836, por Émile de Girardin, fundador de *La Presse*, primeiro jornal político francês acessível ao grande público, em virtude da introdução da publicidade em suas páginas, que garantiu a venda do jornal por um preço módico.

Diferentemente de *Ilusões perdidas*, cuja composição, inerente a um romance, abrange diversos enunciados: a *Monografia da imprensa parisiense* – como sugere o sentido etimológico da palavra monografia, *monos* (um só) e *graphein* (escrever): dissertação a respeito de um assunto único – concentra-se única e exclusivamente na visão sagaz e cáustica de Balzac sobre a imprensa parisiense do século XIX.

¹ “Si Dieu n’existait pas, il faudrait l’inventeur” (Voltaire, *Épître à l’auteur des trois imposteurs*).

A imprensa descrita por Balzac, entretanto, compreende toda a ordem *Gendelettre* (homens das letras) e não se limita aos jornalistas. Ao criticar os jornais, Balzac critica, por conseguinte, a literatura. Isso porque, conforme veremos a seguir, não havia, no século XIX, uma fronteira nítida entre a literatura e o jornalismo. Além disso, tanto os escritores como os grandes intelectuais da época encontravam nas páginas dos jornais um espaço para a publicação e divulgação de sua obra.

Fait divers

No tocante à produção jornalística da época, convém destacar uma curiosa frase presente tanto em *Ilusões perdidas* quanto em *Monografia da imprensa pariense*: “Para o jornalista, tudo que é provável é verdadeiro”.

José Miguel Wisnik tece uma interessante observação sobre esta frase ao compará-la ao conceito aristotélico da verossimilhança, em que “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade” (Aristóteles, 1997).

Aristóteles difere o historiador do poeta, pois um narra acontecimentos e o outro, fatos que poderiam acontecer. Surpreendentemente, Balzac aproxima o jornalista, que narra acontecimentos, do poeta. O jornalista passa a narrar, então, acontecimentos que poderiam acontecer (Wisnik, 1992, p. 327).

No que tange ao conceito de verossimilhança, o autor de *Monografia* tece uma observação interessante sobre os *canards*:

É nas Notícias Breves que se produzem os *Canards*. [...] A relação do fato anormal, monstruoso, impossível e verdadeiro, possível e falso, que servia de elemento aos *Canards*, foi chamada então nos jornais de *Canard*,

com tanta razão pelo fato de que não é feito sem penas, e que pode ser colocado em qualquer molho (Balzac, 2004, p. 52-53).²

De acordo com a pesquisadora Marlyse Meyer (1996, p. 98), *canards* correspondem à “tradicional modalidade de informação popular”. Balzac localiza tal modalidade no possível e falso aproximando-a da poesia, conforme a definição aristotélica.

Os *canards* ganham nova carga literária quando, na década de 1860, conforme informa Meyer, são rebatizados e reinterpretados pelo *Le Petit Journal* – primeiro jornal a ser vendido de forma avulsa pelo preço de um sou (um tostão) – no intento de atrair mais leitores. Sob o novo nome, *fait divers*, eles passam a corresponder à “notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático” (Meyer, 1996, p. 98).

Barthes, ao discorrer sobre o *fait divers*, classifica-o como literatura, ainda que uma literatura “considerada má”. Após delimitar a estrutura do *fait divers* pela relação entre o acontecimento e a causalidade ou a coincidência, Barthes conclui que o *fait divers* se constitui pela junção de dois movimentos: a causalidade aleatória e a coincidência ordenada. Ambos, para ele, acabam por recobrir “uma zona ambígua onde o acontecimento é plenamente vivido como um signo cujo conteúdo é, no entanto, incerto” (2003, p. 63). É o que Barthes chama de mundo da significação, daí a comparação com a literatura.

Tal comparação é pertinente, sobretudo se considerarmos que, de acordo com Marlyse Meyer (1996, p. 99), a página de *faits divers* é a única que não envelhece:

2 De acordo com João Domenech, literalmente *canard* é “pato” em francês, mas significa também “boato” ou um “pasquim”. Daí o trocadilho com penas.

Se é impossível, hoje, ao ler um jornal antigo, compreender algum fato político sem recorrer ao contexto, sem apelar para nosso conhecimento histórico, a leitura de um *fait divers* ainda pode, cem anos depois, causar os mesmos arrepios ou espanto. O relato desse tipo de crônica se caracteriza por sua intemporalidade e constitui uma informação “imaneante”, total, que contém em si mesma todo seu saber.

Convém pontuarmos que, ainda que Meyer situe o *fait divers* no ano de 1860, a pesquisa de Danilo Angrimani Sobrinho, embasada por Monestier e Romi, evidencia um comércio de *fait divers* já florescente na França 300 anos antes da indústria dos *canards* românticos. Théophraste Renaudot, fundador da *Gazette de France* em 1631, lança “edições ‘extraordinárias’ de grandes tiragens, consagradas aos *fait divers* sensacionais” (Angrimani, 1995, p. 27). Aliás, Monestier e Romi, autores dos livros *Fait divers* e *Histoire des fait divers*, como aponta Angrimani (1995), acreditam que muitas obras-primas da literatura, como *Madame Bovary* e *O vermelho e o negro*, foram baseadas em *fait divers*.

Assim, o *fait divers* do dia 22 de julho de 1827, em que o seminarista Antoine Marie Berthet entra na igreja de Brangues e fere gravemente com um tiro de pistola madame Michoud de la Tour, é recuperado e, sob a estrutura de *fait divers*, é construído, por Stendhal, no romance *O vermelho e o negro* (Angrimani, 1995, p. 29).

E ainda, a despeito de o autor ter negado que seu livro tivesse sido inspirado em *fait divers*, Emma Bovary, de Flaubert, seria muito semelhante a Delphine Couturier, mulher do médico Delamare, que vivia em Ry, região muito parecida com a descrita por Flaubert.

Já o *fait divers* do *Le Petit Journal* chegou a fazer concorrência com o folhetim, que, na época, ocupava o

lugar de honra no jornal, como veremos, e, muitas vezes, chegou a superá-lo nas tiragens.

Folhetim

O folhetim correspondia à página do jornal reservada à ficção, em que era possível treinar a narrativa, uma vez que se aceitavam “mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas” e adotava-se “a moda inglesa de publicações em série” (Meyer, 1996, p. 58). Aliás, nem o folhetim foi poupado pela pena afiada do autor de *Monografia*:

Geffroy foi o pai do folhetim. O folhetim é uma criação que só pertence a Paris, e só pode existir em Paris. Em nenhum país poder-se-ia encontrar esta exuberância do espírito, esta zombaria em todos os tons, estes tesouros de razão gastos loucamente, estas existências que se dedicam ao estado de confusão, a uma parada semanal incessantemente esquecida, e que deve ter a infalibilidade do almanaque, a leveza da renda, e decorar com um cortinado o vestido do jornal todas as segundas-feiras (Balzac, 2004, p. 115).

O Geffroy citado por Balzac é na verdade o Abade Geoffroy, do *Journal des Débats*, criador do folhetim, (*feuilleton* – *feuille*: folha). O vocábulo *feuilleton* apareceu pela primeira vez em 1790 (Moisés, 1974, p. 230). Segundo Meyer, *le feuilleton* designava inicialmente um lugar determinado do jornal: o *rez-de-chaussée* — rés-do-chão, rodapé –, geralmente o da primeira página:

Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento. E pode-se já antecipar, dizendo que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo, oferecido como aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica (Meyer, 1996, p. 57).

Se antes designava um espaço vazio para o entretenimento, após a revolução burguesa de 1830, o *feuilleton* ganha o “lugar de honra do jornal”, quando Émile de Girardin e seu ex-sócio Dutacq percebem suas vantagens financeiras. É inaugurado, assim, o romance publicado em série no jornal diário:

Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, muito amado, indispensável folhetim “folhetinesco” de Eugène Sue, Alexandre Dumas pai, Soulié, Paul Féval, Ponson du Terral, Montépin etc (Meyer, 1996, p. 59).

Tratava-se de longas narrativas dispostas em capítulos, cuja receita “continua no próximo número” servia de isca para atrair e segurar os “indispensáveis assinantes”. Aliás, um fato curioso: Balzac não somente era grande admirador de Eugène Sue, um dos maiores folhetinistas do seu tempo, a ponto de não hesitar em pedir-lhe conselhos, como também foi o primeiro a testar o modelo folhetinesco, com “La vieille fille”, em outubro de 1836.

Na concepção de René Guise, a *Comédia humana* “não teria certamente a fisionomia que conhecemos se as condições particulares criadas pelo romance-folhetim não tivessem contribuído para modelá-la” (Guise apud Meyer, 1996, p. 83). O que nos induz ao seguinte paradoxo: a literatura de Balzac se estabelece por intermédio do jornalismo que tanto critica.

Se na França encontramos grandes escritores folhetinescos, no Brasil não será diferente: grandes escritores oitocentistas brasileiros também escrevem para folhetins – entre eles, José de Alencar, Aluísio Azevedo e Machado de Assis.

Rocamboles em terras brasileiras

O folhetim chega ao país em 1838, com a publicação de *Capitão Paulo*, de Alexander Dumas. Entre 1839

e 1842, “os folhetins-romances são praticamente cotidianos no *Jornal do Comércio*” (Meyer, 1996, p. 283). Vale ressaltar um dado relevante da pesquisa de Marlyse Meyer: a presença do romance folhetim na imprensa feminina. Isso porque “foram muitas as mulheres do século XIX que não só se preocuparam em ocupar um lugar ao sol aspirando às belas-letas, traduzindo, criando, mas também preocupadas em divulgar ideias próprias sobre sua condição, recorrendo a jornais ou fundando-os elas mesmas” (1996, p. 297).

Meyer define como jornais femininos “aqueles que, fundados e dirigidos por mulheres, pretendiam, de uma forma ou outra, colocar questões a elas atinentes”, de forma que os “subtítulos, os editoriais, a personalidade de suas diretoras e redatoras parecem postular propostas diversas, mas um exame ainda que superficial não esconde que estivessem todos atravessados pela questão educacional” (1996, p. 298). A pesquisadora cita como exemplo o *Jornal das Senhoras* (1º de janeiro de 1852 a 30 de dezembro de 1955), do qual destaca uma carta da fundadora e redatora do periódico, Joana Paula Manso de Noronha, aos assinantes:

Ora pois, uma Senhora à testa da redação de um jornal! Que bicho de sete cabeças será? [...] A sociedade do Rio de Janeiro [...] acolherá decerto com satisfação e simpatia o *Jornal das Senhoras*, redigido por uma senhora mesma, por uma americana que, se não possui talentos, pelo menos tem a vontade e o desejo de propagar a ilustração e cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher (Noronha apud Meyer, 1996, p. 299).

Meyer (1996, p. 298) pontua que o *Jornal das Senhoras*, assim como os demais jornais femininos, abre espaço à produção literária feminina, além de várias reinvin-

dicações, como a emancipação da “tirania marital”, o voto das mulheres, entre outras, sem, contudo, “esquecer que a mulher é mãe, educadora do filho, e portanto cidadão do amanhã, a rainha do lar em suma”.

Assim, apesar de o romance e o folhetim estarem sempre associados à contumaz frivolidade da “gentil leitora”, eles não serão desdenhados por essa “imprensa feminista de veleidades militantes, pois sua leitura tem seu papel nessa redefinição da mulher”.

Entretanto, o romance-folhetim não deixa de ser menosprezado pelos próprios folhetinescos brasileiros, de modo que não nos surpreende o capítulo LXI “Onde o autor põe o nariz de fora”, do folhetim publicado em 1882 em *Folha Nova*, intitulado “Mistério da Tijuca” (a semelhança com o título *O Mistério de Paris*, de Eugène Sue, não é mera coincidência), em que o autor, Aluísio Azevedo, satiriza:

Leitor! Parece que te vás pouco a pouco adormecendo com o descaminho que demos ao filamento primordial deste romance [...] se te sentes aborrecido [...] fala-nos com franqueza em uma carta [...] que nós tomaremos a heróica solução de apressarmos o passo e quanto antes te lançaremos ao nariz o desfecho da obra [...]

[...] Diremos logo com franqueza que todo nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas [...] sem que ele dê pela tramóia. [...] É preciso ir dando a cousa em pequenas doses [...] Um pouco de enredo de vez em quando, uma situação dramática [...] Depois, as doses de romantismo irão gradualmente diminuindo, enquanto as de naturalismo irão se desenvolvendo; até que, um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudos de caracteres.

No Brasil [...] os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento; os críticos porém acompanham a evolução do

romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet. Ponson du Terrail é o ideal daqueles; para estes Flaubert é o grande mestre. A qual dos dois grupos se deve atender? Ao de leitores ou ao de críticos?

Estes decretam, mas aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é o que paga (apud Meyer, 1996, p. 306-307).

A considerar que *Rocamboles*, o famoso herói de Ponson du Terrail, é retomado na década de 1870 pelo *Jornal do Comércio*, e ganha nova tradução nos anos 1880, as lucubrações do autor do *Cortiço* no tocante ao gosto do “grosso público” são pertinentes.

Todavia, no que concerne ao “grosso público” há outro fator a ser ponderado que, inclusive, distancia o folhetim brasileiro do folhetim francês. Como mostra o primeiro recenseamento da população do Brasil, realizado em 1872, apenas 18,6% da população livre e 15,7% da população total, incluindo os escravos, sabiam ler e escrever. Em 1890, a porcentagem cai para 14,8% (Guimarães, 2004, p. 66). O recenseamento revela nos interstícios dos números a árdua realidade dos escritores brasileiros do século XIX, que, além de competirem com os autores europeus, se encontram isolados ante um público escasso.

Machado de Assis já demonstra sua apreensão frente ao número ínfimo de leitores do Brasil de 1800 em crônica publicada na *Semana Ilustrada* do dia 15 de agosto de 1876:

E por falar neste animal [o burro], publicou-se há dias o recenseamento do Império, do qual se colige que 70% da nossa população não sabe ler.

Gosto dos algarismos, porque não são de meias medidas nem de metáforas. Eles dizem as coisas pelo seu

nome, às vezes um nome feio, mas não havendo outro, não escolhem. São sinceros, francos, ingênuos. As letras fizeram-se para frases; o algarismo não tem frases, nem retórica.

Assim, por exemplo, um homem, o leitor ou eu, querendo falar do nosso país, dirá:

– Quando uma Constituição livre pôs nas mãos de um povo seu destino, força é que este povo caminhe para o futuro com as bandeiras do progresso desfraldadas. A soberania nacional reside nas Câmaras; as Câmaras são a representação nacional. A opinião pública deste país é o magistrado último, o supremo tribunal dos homens e das coisas [...]

A isto responderá o algarismo com a maior simplicidade:

– A nação não sabe ler. Há só 30% dos indivíduos residentes neste país que podem ler; desses uns 9% não lêem letra de mão. 70% jazem em profunda ignorância [...]

Replico eu:

– Mas, Sr. Algarismo, creio que as instituições...

– As instituições existem, mas por e para 30% dos cidadãos. Proponho uma reforma no estilo político. Não se deve dizer: “consultar a nação, representantes da nação, os poderes da nação”; mas – “consultar os 30%, representantes dos 30%, poderes dos 30%”. A opinião pública é uma metáfora sem base; só há a opinião dos 30%. Um deputado que disser na câmara: ‘Sr. Presidente, falo deste modo porque os 30% nos ouvem...’ dirá uma coisa extremamente sensata.

E eu não sei que se possa dizer ao algarismo, se ele falar desse modo, porque nós não temos base segura para os nossos discursos, e ele tem o recenseamento (apud Guimarães, 2004, p. 102-103).

Não se sabe se propositalmente (o que modifica completamente o sentido do texto), mas o autor cometeu um equívoco ao apontar como 70% o número de analfabe-

tos do país. Como vimos, este correspondia a cerca de 84% da população brasileira.

Segundo Hélio de Seixas Guimarães (2004, p. 103), Machado de Assis – que passa a escrever como folhetinista a partir de 1860, quando assume a crítica de teatro no *Diário do Rio de Janeiro* – tem seu romance *Helena* publicado em folhetim pelo *O Globo* no exato momento em que escreve a crônica, além de já contar com dois livros publicados: *Ressurreição* e *A mão e a luva*, este último impresso em folhetim antes de sair em livro.

E ainda, no que concerne ao “grosso público”, nota-se que a preocupação com o leitor, ou com os seus cinco leitores – como o afirma no prólogo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – permeia toda a obra de Machado de Assis, que dialoga com estes, chegando a chamá-los de “leitor dos meus pecados” (*Esaú e Jacó*) ou mesmo “leitor das mi-nhas entranhas” (*Dom Casmurro*).

Se nos estendermos às publicações nos jornais, observaremos ainda uma preocupação com o leitor de livro e com o leitor de jornal, como leitores distintos. Sobre esse tema, Juracy Assmann Saraiva (2008) desenvolve um interessante estudo comparativo entre a publicação de *Quincas Borba* na revista *A Estação*, entre 15 de junho de 1886 e 15 de setembro de 1891, e a primeira edição do romance em livro, lançada no final de setembro de 1891.

Conforme ressalta, em ambas as versões, preserva-se a história de Rubião, “o ingênuo professor de Minas que almeja brilhar na corte do Rio de Janeiro, apoiado na fortuna e na filosofia herdadas de Quincas Borba, mas que, ao se submeter a um processo de reificação, chega à miséria e à loucura”, porém, percebem-se “mudanças significativas que distinguem estruturalmente e discursivamente os dois textos”:

A alteração da ordem de exposição dos acontecimentos, a desarticulação da sequência evolutiva dos episódios,

a condensação ou a fusão de capítulos e a supressão ou o acréscimo de episódios são algumas das mudanças que Machado imprime ao texto formatado em livro ao reelaborar a versão que fora publicada em fascículos (Saraiva, 2008, p. 199-200).

Segundo a pesquisadora, já do início do livro o diferencia do folhetim, porquanto o romance em livro é principiado com o episódio que recobre no folhetim os capítulos XX, XXI, XXII e parte do XXIII. Saraiva também cita como exemplo a supressão e a condensação de alguns capítulos do folhetim, tais como a junção dos capítulos I, III, II e IV do folhetim para comporem, respectivamente, os capítulos IV e V do livro, entre outras modificações. Ao que, por fim, conclui:

Os diferentes processos de transformação aqui evidenciados revelam o posicionamento estético de Machado de Assis. Ao redigir a segunda versão do romance *Quincas Borba*, ele analisa o modelo que concebera sob orientação de um determinado gênero e em função de um determinado veículo e verifica sua inadequação em face do outro suporte material e de um receptor diferente. Contrapõe a transitividade do folhetim à permanência do livro; a leitura em partes, que concorre com anúncios de produtos comerciais e com indicações de modelos de toaletes, à leitura continuada que pode recuperar lacunas pelo retorno de si mesma; o leitor superficial, que persegue a aventura e o entretenimento, ao leitor crítico-reflexivo (Saraiva, 2008, p. 222).

De fato, há certo empenho do autor de *Quincas Borba* em adequar sua escrita ao suporte material, mas não podemos nos fechar nas conclusões da pesquisadora. Antes, faz-se necessário acrescentarmos aqui a relação entre Machado de Assis e o jornal. Para Roberto Schwarz, os traços inerentes ao folhetim, como a disposição sumária sobre os diferentes assuntos, o grande número deles e

a passagem inevitavelmente arbitrária de um a outro, a expressar a “situação aleatória e spleenética do indivíduo contemporâneo” (Schwarz, 1990, p. 217), estão presentes nas obras da segunda fase de Machado de Assis (a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*). Assim, “o amálgama entre atualismo e futilidade” característico do jornalismo também determina o narrador volúvel machadiano.

Ademais, há que se considerar a opinião do próprio Machado de Assis acerca do jornal expressada na crônica “O jornal e o livro” – *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 10 e 12 de janeiro de 1859. Diferentemente de Balzac e de muitos de seus colegas de ofício, aqui, o autor de *Dom Casmurro* revela uma visão positiva sobre tal veículo de comunicação, a ponto de prenuenciar o aniquilamento do livro diante deste. O texto é longo, mas contém trechos de extrema relevância que convém ser reproduzidos:

[...]

O jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal?

A humanidade desde os primeiros tempos tem caminhado em busca de um meio de propagar e perpetuar a idéia. Uma pedra convenientemente levantada era o símbolo representativo de um pensamento. A geração que nascia vinha ali contemplar a idéia da geração aniquilada.

[...]

O meio, pois, de propagar e perpetuar a idéia era a arte. [...] A catedral é mais que uma fórmula arquitetônica, é a síntese do espírito e das tendências daquela época. A influência da Igreja sobre os povos lia-se nessas epopéias de pedra; a arte por sua vez acompanhava o tempo e produzia com seus arrojos de águia as obras-primas do santuário.

[...]

Era, porém, preciso um gigante para fazer morrer outro gigante. Que novo parto do engenho humano veio nu-

lificar uma arte que reinara por séculos? Evidentemente era mister uma revolução para apeiar a realza de um sistema; mas essa revolução devia ser a expressão de um outro sistema de incontestável legitimidade. Era chegada a imprensa, era chegada o livro.

[...]

Mas restabelecamos a questão. [...] O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma cousa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal.

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções.

O jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica [...].

O jornal, *literatura quotidiana*, no dito de um publicista contemporâneo, é reprodução diária do espírito do povo, o espelho comum de todos os fatos e de todos os talentos, onde se reflete, não a idéia de um homem, mas a idéia popular, esta fração de idéia humana.

[...]

Isto posto, o jornal é mais que um livro, isto é, está mais nas condições do espírito humano. [...]

[...] O jornal, abalando o globo, fazendo uma revolução na ordem social, tem ainda a vantagem de dar uma posição ao homem de letras; porque ele diz ao talento: "Trabalha! Vive pela idéia e cumpres a lei da criação!". Seria melhor a existência parasita dos tempos passados, em que a consciência sangrava quando o talento comprava uma refeição por um soneto?

Não! Graças a Deus! Esse mau uso caiu com o dogma junto do absolutismo. O jornal é a liberdade, é o povo, é a consciência, é a esperança, é o trabalho, é a civilização. Tudo se liberta; só o talento ficaria servo?

[...]

Quem enxergasse na minha idéia uma idolatria pelo jornal teria concebido uma convicção parva. Se argumento assim, se procuro demonstrar a possibilidade do aniquilamento do livro diante do jornal, é porque o jornal é uma expressão, é um sintoma de democracia; e a democracia é o povo, é a humanidade

[...] (Assis, 1997, p. 943-948).

Interessante como o ponto de vista machadiano é oposto ao balzaquiano. Aqui o escritor brasileiro defende o que lá o escritor francês execra.

Machado arrisca um olhar novo sobre o veículo de difusão de seus trabalhos. Por certo que há uma dose de exagero em sua previsão: como bem o sabemos, o jornal não matou o livro. A previsão, entretanto, assinala a forte influência do jornal sobre a produção literária do período, a ponto de se chegar a cogitar o fim do livro.

Conclusão

O surgimento da imprensa popular no século XIX estreita a ligação entre jornalismo e literatura. Conforme constatamos, o caráter polissêmico e ambíguo das notícias populares as aproximava do campo literário. Não por acaso os *fait divers* inspiraram romances clássicos, entre eles *O vermelho e o negro* e *Madame Bovary*.

Além do *fait divers*, vimos que os folhetins também tiveram importante papel no imbricamento entre o jornalismo e a literatura. Malgrado a crítica de alguns, grande parte dos ficcionistas oitocentistas trilha o mesmo caminho: as primeiras publicações de suas obras nas páginas dos jornais.

Muitos pesquisadores pontuam ainda a relevância dos jornais na formação das ficções desses escritores, entre eles Machado de Assis e Balzac, a ponto de condicionar sua escrita às publicações semanais em jornais.

O profícuo diálogo entre a literatura e o jornalismo no século XIX influenciou a urdidura das linguagens nos dois suportes, reestruturando os gêneros. Os romances de folhetim remodelaram o romance nas características que conhecemos hoje. A linguagem jornalística foi também reconstruída nos jornais populares sob a pena de escritores. Vale lembrar que não existia uma clara distinção na época entre literatura e jornalismo, e, destarte, entre ficção e realidade.

Literatura e jornalismo se imiscuem com o nascimento da imprensa moderna. Proponho, portanto, repensarmos de que maneira essa interrelação se reflete, hoje, no jornalismo contemporâneo, caracterizado pela suposta objetividade e em detrimento da subjetividade, de modo a compreendermos a linguagem jornalística a partir de suas bases, com a popularização da imprensa.

Referências

- ANGRIMMI, Danilo. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BALZAC, Honoré de. **Ilusões perdidas**. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BALZAC, Honoré de. **Os jornalistas**. Tradução de João Domech. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis**: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

JORGE, Fernando. **Vida e obra de Paulo Setúbal, um homem de alma ardente**. São Paulo: Geração Editorial, 2003, p. 34.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

SARAIVA, Juracy Assmann. Entre o folhetim e o livro: a exposição da prática artesanal da escrita. In: GUIDIN, Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIERI, Francine Weii. **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

WISNIK, José Miguel. Ilusões Perdidas. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Ética**. Companhia das Letras: São Paulo, 1992.