

Jornalismo como representação da representação: implicações éticas no campo da produção da informação*



Caio Túlio Costa

Doutor em Ciências da Comunicação (ECA-USP)
Professor da Faculdade Cásper Líbero
E-mail: caiotulio@ig.com.br

Resumo: O jornalismo é a representação da representação. Isso está presente na primeira tese sobre o jornalismo defendida em 1690 por Tobias Peucer. Para aprofundar essa questão buscou-se na história da arte, na primeira vez em que um artista representa a si mesmo – Velázquez em *Las meninas* –, a pura representação versus a representação operada pelo jornalismo. As bases éticas desta discussão emergem do espírito do tempo de Velázquez, o mesmo de Peucer, Spinoza e Descartes, quando conceitos sólidos, como o da ética, ajudam a fundar a modernidade. E a relativização da ética instrui o jornalismo.

Palavras-chave: jornalismo, história, ética, verdade, representação.

Periodismo como representación de la representación

Resumen: El periodismo es la representación de la representación y esto se presenta en la primera tesis sobre el periodismo, de Tobias Peucer (1690). El autor examina en la historia del arte la primera vez que un artista representa a sí mismo – Velázquez en *Las meninas*. Es una pura representación frente a la representación presentada por el periodismo. La base ética de este debate se presenta en el espíritu del tiempo de Velázquez, lo mismo de Peucer, Spinoza y de Descartes, cuando sólidos conceptos, tales como los de la ética, ayudan a fundar la modernidad. Y la relativización de la ética instruye el periodismo. **Palabras clave:** journalism, history, ethics, truth, representation.

The journalism as representation of representation

Abstract: The journalism is the representation of representation. It is present in the first thesis on journalism from 1690 by Tobias Peucer. To go deep inside this issue the author saw in the history of art the first time that an artist represents himself – Velázquez in *Las meninas* – the pure representation versus the representation made by journalism. The ethical basis of this discussion appears from the spirit of Velázquez's time, the same as Peucer, Spinoza and Descartes, when a solid concept, such as ethics, helps to found the modernity. And the relativization of ethics shapes the journalism. **Key words:** periodismo, historia, ética, verdad, representación.

Na sua forma tradicional, nas democracias, o jornalismo representa e divulga acontecimentos; além de comentar, analisar, opinar.

O primeiro produto noticioso da história é uma folha diária publicada na Roma de 59 a.C., chamada *Acta Diurna*, que Julio César mandava postar nos muros da cidade. O mais antigo jornal impresso conhecido surgiu em Pequim, no ano 748. A corte chinesa lia mensalmente o *Kin Pau*, no séc. IX, e nele já se usavam tipos móveis para os ideogramas (Albert, 2003:6; Briggs & Burke, 2002:26). O alfabeto ocidental só veio ganhar tipos móveis com Johannes Gutenberg, em 1453, e há divergências quanto ao primeiro jornal propriamente dito, apesar de existirem registros que localizam um pioneiro *zeitung* (jornal) na Alemanha em 1502, enquanto o *Trewe Encountre* o foi em língua inglesa, em 1513. Tudo indica que o primeiro jornal regularmente impresso na Europa foi o *Avisa Relation Zeitung*, na Alemanha, em 1609.¹

O termo “jornal”, surgido em Portugal em 1813 para nomear uma publicação periódica

* Este texto reproduz parte do primeiro capítulo da tese de doutorado “Moral provisória – ética e jornalismo: da gênese à nova mídia”, defendida em junho de 2008 na ECA-USP.

¹ Ver: www.newspaper-industry.org/history.html. Acesso em 18/01/2009.

ca que trata das notícias ocorridas durante a jornada, vem do francês *journal* que, por sua vez, vem do latim *diurnalis ou diurnun*, relativo à jornada, ao tempo de um dia. O primeiro jornal brasileiro foi impresso fora do País, em Londres, em 1º de junho de 1808, o *Correio Braziliense*. Impresso de fato no Brasil, o primeiro foi a *Gazeta do Rio de Janeiro*, inicialmente de periodicidade semanal. Nasceu três meses depois do *Correio*, em 10 de setembro de 1808 (Sodré, 1999:20-22 e Schwarcz, 02/12/07:D7).

O esforço de representar não foi inaugurado pelo jornalismo. Na tentativa de buscar sua gênese, voltou-se na história para entender o que a representação tem a nos dizer na atualidade quando o jornalismo enfrenta seu maior problema desde o nascimento: ele não é mais representado apenas pelos jornalistas. Qualquer indivíduo, com ou sem noções de cidadania, pode postar notícias, comentários e opiniões em rede mundial. O mecanismo da representação, antes restrito aos domínios da imprensa falada ou escrita, ganha o mundo e serve não só ao indivíduo, mas às instituições, às empresas, às agências de lobby, a qualquer um. O mundo mudou e a noção de representação requer aprofundamento – para melhor entender o papel da imprensa e as mudanças pelas quais passa na atualidade digital.

De volta ao esforço de representar, a história da arte nos conta mais sobre isso. Diego Rodríguez de Silva Velázquez, pintor predileto do rei Felipe IV da Espanha, condensou de maneira exemplar a representação. Por volta de 1656 (a data exata nunca pôde ser confirmada), Velázquez trabalhava em seu ateliê no retrato do casal real sentado à sua frente, quando entraram em estrépito, correndo e volteando, a infanta Margarita de Áustria, talvez com cinco anos, seu cão de guarda, seus anões e duas jovens acompanhantes, também meninas. Margarita era a primogênita de Felipe IV com sua segunda esposa, Mariana de Áustria. Quem sabe naquele momento tenha ocorrido ao artista a idéia de mais uma tela, depois notabilizada como *Las meninas* (Sainz de Robles, 1955:166).

Em sintonia com um tempo de grandes mudanças, a mente de Velázquez operou naquela tela uma movimentação capaz de virar de ponta-cabeça uma prática arraigada, a de naturalmente retratar tão-somente as figuras da realeza, religiosas ou mitológicas. Quem não era nobre ou da igreja não passava de figurante e as paisagens eram adereços, elementos sem destaque. Artesãos, mulheres, servos e não-nobres apareciam, sim, nas telas, inclusive nas de Velázquez. No entanto, os principais objetos da pintura e da escultura eram aqueles que representavam Deus e seus prepostos diretos (o filho, o espírito santo, os santos, os padres, bispos, arcebispos, cardeais, papas) ou os prepostos indiretos: os nobres e seus próximos. Numa única tela, Velázquez iria mudar essa prática e fazer a arte galgar um patamar jamais imaginado.

O artista não estava só nessa operação de salto na história do conhecimento. Ao menos dois filósofos seus contemporâneos, sob a mesma atmosfera de renovação, fariam igualmente avanços significativos. Para completar, naquele momento se sistematizava pela primeira vez a comunicação jornalística tal e qual o mundo ainda a conhece e cuja face somente começou a mudar com a emergência das novas mídias.

Velázquez, o pintor, nasceu em Sevilha em 1599, de família de origem portuguesa, e morreu em Madri em 1660. Compôs a tela *Las meninas* muito provavelmente quatro anos antes de morrer. René Descartes (1596-1650), o filósofo do pensar, nasceu na França e morreu em Estocolmo, na Suécia. Publicou o *Discurso do método* em 1637 e as *Meditações metafísicas* em 1641. Entre 1629 e 1649, ele viveu na Holanda, terra de Baruch de Spinoza (1632-1677), seguramente o nome dos mais lembrados quando se discute ética e cujo livro, *Ética*, Spinoza começou a escrever em 1661 e acabou em 1675. Tobias Peucer, alemão nascido na cidade de Görlitz, formado em teologia e medicina, foi o primeiro intelectual a defender uma tese de doutorado sobre jornalismo, “De Relationibus Novellis”, em 1690.

O que esses quatro homens do séc. XVII – Velázquez, Descartes, Spinoza e Peucer – têm em comum além do fato singular de que obras seminais realizadas por eles estejam separa-

das por tão pouco tempo? Em sincronia, o primeiro inovou na maneira de se fazer arte, de representar; os dois filósofos promoveram mudanças substanciais no jeito de pensar e o quarto homem auxiliou a situar de forma precisa o jornalismo, ou seja, um instrumento capaz de reportar o que o trio artístico-filosófico iluminou. Juntos, ajudam-nos a compreender melhor a maneira de o mundo ser representado e também como as pessoas se respeitam (ou não), entendem a si mesmas, se comunicam e consomem informação. Cada um deles, na sua área, com intuição e com inovações relevantes, lançou uma base sustentável para a decodificação do mecanismo de comunicação entre os homens e também para o jornalismo como ele é conhecido. Mais que isso, o trio Descartes-Spinoza-Velázquez legou ferramentas diferenciadas de interpretação da realidade, e Peucer definiu conceitos que a indústria da comunicação abraça desde o nascedouro.

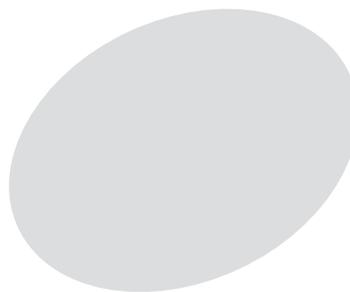
Não mais do que 15 anos separam a publicação das *Meditações metafísicas* da finalização da tela *Las meninas*. 34 anos depois, Peucer defenderia em Leipzig o seu doutorado. Somente vinte anos separam a publicação das *Meditações metafísicas* do momento no qual Spinoza começou a escrever sua *Ética*. Descartes e Spinoza, ambos na Holanda, pensaram o pensar e a liberdade de pensar, contra todos os valores arraigados, da mesma forma crítica, porém intuitiva, com que Velázquez pintou o pintar. Em Leipzig, Peucer pensou o comunicar. Conhecido como filósofo, cientista e matemático, Descartes passou grande parte de sua vida na Holanda, onde escreveu a maior parte de sua obra. Excomungado pelos rabinos, Spinoza viveu de polir lentes e de alimentar a liberdade de pensar. Chamado no palácio pelo apelido de Sevilhano, Velázquez aproveitou a admiração que o rei nutria por ele para, nas duas únicas viagens ao exterior que realizou,² aprender

² Ele esteve com Rubens – o primeiro grande artista europeu que conheceu – durante os oito meses que o pintor flamengo residiu em Madri, em 1628, e fez duas viagens à Itália, em 1629 e 1649 (Ortega y Gasset, 1990, Tomo 3:20-23).

arte na Itália e operar na Espanha a sua revolução. Peucer aproveitou seus conhecimentos universitários para explicar que história é uma coisa e que jornalismo é outra.

● Velázquez e o pintar o pintar

No exame superficial, na primeira leitura, fruto do olhar distraído que normalmente se lança às obras em museus ou a uma imagem posta em meio às milhares de outras imagens com que se defronta no cotidiano, pode-se descrever a tela *Las meninas* assim: em um salão escuro, cuja luz vem de uma janela à direita e de uma porta ao fundo, vê-se um conjunto de



A noção de representação requer aprofundamento – para melhor entender o papel da imprensa e as mudanças pelas quais passa na atualidade digital

onze pessoas: três meninas, dois anões, uma senhora, dois senhores – um deles no umbral da porta ao fundo –, um pintor com sua enorme tela, duas figuras, um homem e uma mulher, refletidos num espelho, e um cachorro. A compreensão imediata possível é a de um pintor que retrata alguma coisa na tela à sua frente.

A pintura, óleo sobre tela de 3,21 metros de altura por 2,81 de largura, parte permanente do acervo do Museu do Prado, manteve-se nas dependências do Alcázar de Madri, onde foi pintada, provavelmente na sala que serviu de ateliê a Velázquez e, de fato, em uma das suítes que pertenceu ao príncipe Baltasar Carlos, filho de Felipe IV com sua primeira mulher, Isabel de Bourbon.³ Depois da morte de Velázquez, foi levada ao quarto do rei, que teria pintado ele próprio no peito do artista a gran-

³ Conforme Antonio Palomino apud Brown e Garrido (1998:181).

de cruz de cavaleiro da ordem de Santiago. Permaneceu em palácio até um incêndio em 1734. Salva do fogo, voltou ao Palacio Nuevo, reconstruído. Acabou então no Museu Real de Pintura e Escultura (atual Museu do Prado) no começo do séc. XIX, junto com todas as obras procedentes da coleção real. Recebeu ao menos três nomes antes de se fixar o atual: *La familia real*, no seu tempo, *La señora empera-*

Na interpretação de Foucault, Las meninas é o primeiro metaquadro, no qual o artista também se coloca, se vê e se representa

triz con sus damas y una enana, em 1666, e *La familia del señor rey Phelipe Quarto*, em 1734. Virou definitivamente *Las meninas* no catálogo escrito por Pedro de Madrazo em 1834. Ele usou o vocábulo português (meninas) que designava as acompanhantes das crianças reais no séc. XVII (Marini, 1998:122).⁴



Las meninas, de Diego Velázquez, Museu do Prado, Madri.

⁴ Ver também: <http://museoprado.mcu.es/meni.html>. Acesso em: 18/01/2009.

São intermináveis as análises que consideram *Las meninas* uma obra-prima. As interpretações mais sugestivas vão desde a definição desse quadro como “verdade, não pintura” (Brown e Garrido, 1998:181), conforme Antonio Palomino y Velasco (1655-1726), autor da maior fonte de conhecimento da história da arte espanhola até o séc. XVIII, passando por Luca Giordano (1634-1705, pintor do barroco italiano), que o considerou a “teologia da pintura” (Chilvers, 2001:547), e Théophile Gautier (1811-1872, poeta, crítico e escritor francês), que se pergunta ante a tela: “Onde está o quadro?”. Tudo isso sem falar na existência de interpretações matemáticas, políticas, morais e até astrológicas. Mais recentemente, em 1998, Jonathan Brown e Carmen Garrido colocam *Las meninas* – ao lado de outras peças famosas, como *A família de Carlos IV*, de Goya, *Olympia*, de Édouard Manet e *Demoiselles d’Avignon*, de Pablo Picasso – como pertencente ao grupo de *puzzle pictures*, ou pinturas quebra-cabeça, obras abertas que requerem a participação do observador para serem completadas (Brown e Garrido, 1998:181).

Poucas leituras se comparam à que Michel Foucault realiza da obra na introdução de *As palavras e as coisas*. A mesma luz que Velázquez lança de propósito sobre o espelho que reflete os reis, Foucault lança sobre o quadro e a sua capacidade imanente de se oferecer como pura representação. Velázquez mostrou que a pintura também podia ser representada no ato de sua criação. Na interpretação de Foucault, *Las meninas* é o primeiro metaquadro, no qual o artista também se coloca, se vê e se representa. Pouco tinha a ver com a pintura feita até então, guardiã dos motivos divinos, mitológicos ou nobres. Esse jogo da representação também tem seus problemas quando se parte para a sua própria análise porque, anotou Foucault, “a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita” (1966:25).

Os modelos de Velázquez estão presentes no ato da reprodução, da representação. Ele próprio se encaixa no quadro na mais signifi-

ficativa aparição em um auto-retrato até então – o artista no ato de realizar sua obra.

Ao analisar a tela, Foucault traça uma linha que vai dos olhos do pintor até ao que ele (pintor) vê. E ela desemboca no lugar em que o espectador do quadro está localizado, no mesmíssimo lugar em que estariam o rei e a rainha. Uma outra linha imaginária vai encontrar o espectador se traçada a partir dos olhos da infanta, porque ela também mira aquilo que o pintor fixa. Esse lugar em que está o casal real, e também virtualmente o espectador, é o lugar, segundo Foucault, da “pura reciprocidade”. Segundo ele, “olhamos para um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais do que um face a face, uns olhos que se surpreendem, dois olhares frente a frente que se cruzam e se sobrepõem. E, no entanto, essa sutil linha de visibilidade envolve toda uma complexa rede de incertezas, de permutas e de rodeios” (1966:19).

Isso porque o pintor só dirige o seu olhar para o espectador na medida em que este se encontra no lugar do seu motivo. Não é o espectador que estará naquele lugar e sim o real casal, refletido no espelho – mas o pintor olha o espectador no momento exato em que qualquer um olha o quadro. E ele, o pintor, vai aceitar quantos modelos aparecerem ali na sua frente, não importa o tempo e nem o local em que esteja. Em função da possibilidade técnica de reprodutibilidade infinita da obra de arte (Benjamin, 1985:165-196), coisa com a qual Velázquez sequer sonhasse, os espectadores passam diante de *Las meninas* séculos depois de sua criação seja para vê-lo pendurado num pôster de parede, seja num livro de arte, num catálogo ou numa página na internet.

A instigante pergunta de Foucault, “somos vistos ou somos nós que vemos?”, está no âmago do problema da comunicação: quem vê? Quem vê o quê? No quadro: o que Velázquez viu? O que vêem os personagens? O que vemos nós ao contemplar a tela? Que visão de mundo nos permite ver aquela situação e que visão de mundo permitiu a existência daquela situação mesma? Quando o

comunicador representa alguma coisa, qualquer coisa, o que ele vê? E o representado, o que vê? E o espectador, vê o quê?

Veja-se, a propósito de fazer ver, como Velázquez lança as luzes na tela. A mesma luz que ilumina o próprio pintor e a cena “principal” vem de uma janela à direita da qual se vê apenas a sua moldura, e a sua luz é plena. É essa luz que também ilumina a grande tela escondida na qual o pintor trabalha (porque o espectador não vê o que está nela, mas ele pode intuir que ali estaria o casal real, por exemplo) e na qual ele teoricamente vai retratar aquilo que ele vê (talvez a si mesmo no ato de pintar por meio de um grande espelho). Não é a mesma luz que vem da porta dos fundos e joga claridade apenas no corredor e não na sala, ela que não deixa ninguém saber, inclusive, se o camareiro da rainha está a sair ou a entrar. E, na parede escura na qual Velázquez fez questão de colocar telas com a representação de mortais caídos ao desafiar os deuses, ele ilumina de forma suave o espelho no qual se refletem os soberanos. Não se sabe de onde tirou a luz, a não ser de sua vontade de iluminar. Se se traçar uma perspectiva a partir do espelho lá do fundo, vai-se ver que falta ali a exata representação do que estava à frente do espelho, como as próprias costas do artista e a parte de trás das cabeças da infanta e da menina à sua direita. Há quem diga, no entanto, que o espelho “inquestionavelmente reflete a superfície da tela sobre a qual Velázquez está criando o duplo retrato do monarca e sua consorte” (Brown e Garrido, 1998:184).

Nada disso elide a possibilidade de o espelho ao fundo reproduzir, na sucessão infinita de imagens que só espelho contra espelho consegue realizar, as imagens que estão no grande espelho que o artista efetivamente deve ter usado para se olhar e compor a tela. O ameno vigor com que Velázquez lança luz sobre o espelho do fundo no qual ele retrata o casal real realça o quanto de “irreal” tem a tela que se pretende como pura representação. “De todas as representações do quadro, esse espelho é a única visível”, reforça paradoxalmente Foucault (1966:22).

Malgrado ele mesmo, Velázquez consegue a proeza de se fazer representar no ato da pintura, coisa que não havia sido feita daquela forma até então. E, mesmo que reflita assim uma nova compreensão do mundo, ao lado de Descartes no seu pensar o pensamento, Velázquez não consegue representar o mundo (ou parte dele) como efetivo ou algo próprio da “objetividade possível” – para ficar num conceito carregado de paradoxos. Ele usa artifícios para ressaltar o que achava essencial ressaltar, usando luz e sombra, usando perspectivas. Cria a representação que, por ser representação, carrega consigo uma formidável teia de complexidade.

● Tobias Peucer e o representar

Tobias Peucer é a primeira pessoa conhecida que registrou o pensar técnico do jornalismo e o inseriu burocraticamente na academia. Ele foi o pioneiro no estudo acadêmico do jornalismo com uma tese de doutorado na qual se conjugavam, de forma embrionária, elementos relevantes que sustentam teoricamente a imprensa e a maneira como ela se estabeleceu na sua forma tradicional.

Peucer lançou a pedra fundamental da reflexão sobre a comunicação. Considerado o “progenitor” da teoria do jornalismo e também o primeiro a martelar a “necessidade” do tripé “verdade, justiça e ética” no jornalismo (Souza, s/d ; e Nascimento, 2002), Tobias Peucer trabalhou em suas idéias sobre os relatos jornalísticos durante muitos anos, até defender, em 1690, sua tese de doutorado na Universidade de Leipzig intitulada “De relationibus novellis”, ou “Os relatos jornalísticos” (Peucer, 1999). Como as congêneres daquele tempo, trata-se de um produto miúdo se comparado com as teses de doutorado de hoje, nada mais de vinte e nove “capítulos”, de fato vinte e nove parágrafos enxutos em apenas nove páginas impressas, numa inegável lição de síntese e precisão.

O primeiro teórico do jornalismo, nascido na cidade de Görlitz, não era jornalista, e sim formado em teologia e medicina. Viveu

o tempo de mudanças políticas e sociais estruturais, após a reforma de Martinho Lutero, aquela que abalou o catolicismo e produziu o arcabouço de uma nova ética, que Max Weber detalhou depois na sua mais famosa obra, *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. A burguesia comercial estava em ascensão e as discussões racionais sobre os negócios e a política ganhavam corpo. Vivia-se, pode-se dizer, a fase embrionária do “espaço público”, conforme também sistematizou depois Jürgen Habermas ao explicar que essa é a instância na qual se forma a opinião. Espaço público entendido como esfera na qual as informações são divulgadas de forma aberta e acessível e as comunicações que compõem o espaço público tratam de questões que concernem às questões sociais em geral (Habermas, 2003 e Starr, 2004:24).

Então, para o acadêmico Peucer, por que não discutir o jornalismo? A tipografia era realidade havia mais de dois séculos (Gutenberg imprimira a Bíblia com tipos móveis em 1453); o pergaminho ganhara um substituto de sucesso, o papel; o capitalismo nascente carecia de informação; e o fluxo das informações aumentava nas cidades, nos países, e também entre os países (Souza, s/d:1).

Peucer sustenta, logo no começo de sua tese, nada existir que satisfaça tanto a alma humana como a história, não importa de que maneira for escrita. Por isso, pretende comentar a “publicação de notícias”, que ele chama de *novellae*, que corria com abundância por conta das necessidades crescentes de informação e do desenvolvimento comercial. Sua tese foi defendida em Leipzig, onde existia um diário, o *Leipziger Zeitung*, desde 1660.

Peucer vem ordenar o contexto da imprensa mercantil nascente. Antes disso, explica as diversas formas de história, como a clássica, aquela que se ordena como um “fio contínuo, conservando a sucessão precisa dos fatos históricos”, denominada, segundo ele, como universal, particular ou singular. Ou a forma que “discorre e resenha em uma determinada ordem os fatos ou as palavras escolhidas e dignas de serem contadas que se extraiu se-

paradamente da narração contínua dos fatos históricos”, a história que trata das coisas esparsas. Ou, por fim, a forma de história que ele denomina “confusa” e os gregos chamavam de “miscelânea” (multiforme). Aquela história variada em que não há critério de ordem.

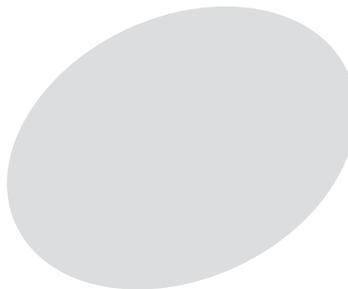
No entanto, ele quer tratar de outra forma de história, aquela que não é nem universal nem particular, ou singular, e que não se ordena como um fio contínuo. São as histórias do tipo *relationes*, os relatos que ele vincula ao jornalismo, as *relationes novellae*, todos aqueles que “contêm a notificação de coisas diversas acontecidas recentemente em qualquer lugar que seja”. Ele separa história e jornalismo e deixa clara a idéia de jornalismo como o relato de fatos acontecidos em qualquer lugar, e recentes.

Fala dos relatos que “têm mais em conta a sucessão *exata* dos fatos que estão inter-relacionados e suas causas, limitando-se somente a uma simples exposição, unicamente a bem do reconhecimento dos fatos históricos mais relevantes, ou até mesmo misturam coisas de temas diferentes, como acontece na vida diária ou como são propagadas pela voz pública, para que o leitor curioso se sinta atraído pela variedade de caráter ameno e preste atenção”.⁵

Vê-se, Peucer é pioneiro na introdução do conceito de exatidão (conforme os dicionários, aquela informação que tem a qualidade do exato, da precisão, da observância rigorosa), característica teórica essencial do jornalismo, ao explicar a quais relatos ele se refere. É de se notar, na citação anterior, como Peucer define o fazer jornalístico em apenas um parágrafo, ligando-o de forma definitiva ao interesse do público e responsabilizando o relator pela captação da atenção do leitor.

No sétimo parágrafo da tese, Peucer revela destreza no trato da questão do jornalismo enquanto *negócio*, um empreendimento que só vai ganhar escala mais de um século depois, na primeira metade do séc. XIX, mas que naquele momento se delineava de forma inequívoca:

Assim então, as causas da aparição dos periódicos impressos com tempestiva frequência hoje em dia, são em parte a *curiosidade* humana e em parte a busca do *lucro*, tanto da parte dos que confeccionam os periódicos, como da parte daqueles que os comerciam, vendem.



Tobias Peucer é pioneiro na introdução do conceito de exatidão como característica teórica essencial do jornalismo

Ou seja, a teoria do jornalismo nascia entendendo-o como negócio.

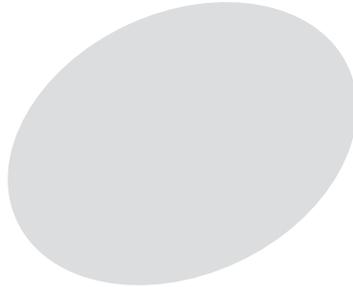
Peucer avança na explicação do modo como se produzem esses relatos e as maneiras da sua composição. Para ele, cabe ao intelecto o conhecimento das coisas que serão registradas nos relatos. Estas são obtidas por inspeção própria, quando o sujeito é espectador dos acontecimentos, ou por transmissão, quando uns explicam aos outros os fatos que presenciaram. É Peucer apresentando o jornalista como o dono da representação própria ou de terceiros. Ele considera, no entanto, que se dá mais valor para o relato “presencial” do que para aquele cuja narrativa foi extraída de outra pessoa. É o primeiro a dizer que o jornalista tem de estar junto aos fatos (Peucer pode ser eleito também o pai do repórter) e ainda vai adiantar a noção de fonte, além da idéia da própria representação.

Algo necessário para a confecção desse tipo de relato é o *juízo*, “a mais exímia qualidade do intelecto, para que, por meio dele, as coisas dignas de crédito sejam separadas dos rumores infundados que se fazem correr; as leves suspeitas e as coisas e ações diárias sejam separadas das coisas públicas e daquelas que merecem ser contadas”, numa alusão ao discurso indiciário de Aristóteles, ou seja, da

⁵ O grifo na palavra *exata* é meu, assim como os grifos adiante.

necessidade de indícios confiáveis para que se forme um relato. O juízo leva à racionalidade, à razão. Esses conceitos remetem à justiça, à responsabilidade. O juízo, Peucer considera ter faltado em outros tempos aos monges e também a “muitos escritores”, em especial aos autores de crônicas. Vai assim ao âmago da questão ética porque critica a falta de juízo:

Peucer identifica o principal problema da imprensa, que é representar com a acuidade possível a representação que se captura do outro



Falta freqüentemente [o juízo] aos redatores de periódicos quando procuram falar de banalidades e minúcias e omitem o que seria útil e fácil de ler, envernizam com documentos o que ouviram dizer por outros e, por fim, quando não têm coisas exatas, fazem passar por história as suspeitas e conjecturas dos outros.

Ele já se precavia em relação ao uso que as fontes iriam fazer do jornalista e adiantava o *modus operandi* de parte substancial dos meios de comunicação.

Seu próximo passo na definição do escritor adequado de periódicos, na seqüência do ordenamento ético, é a relação entre sua vontade, a credibilidade, e o *amor à verdade*, porque, quando preso por um “empenho partidário”, pode misturar ali “alguma coisa de falso ou escrever coisas insuficientemente exploradas sobre temas de grande importância”. Ele vai buscar ajuda em Cícero, o mais celebrado orador romano, quando afirma que “a primeira lei da história é que não se ouse dizer nada de falso, que não lhe falte [ao historiador, no caso, e ao jornalista, por decorrência] coragem para dizer o que seja verdade, que não tenha nenhuma suspeita de *parcialidade*”.

Via Cícero, Peucer introduz, ao lado da verdade, mais um conceito tão complexo quanto ineficiente na indústria da comunicação, o de imparcialidade, especialmente decantado pela indústria norte-americana de imprensa a partir do séc. XIX. Interessa aqui saber que a idéia de imparcialidade está registrada no jornalismo desde sua primeira abordagem acadêmica. Não se erigem conceitos que se tornam ícones recorrentes da noite para o dia.

Peucer está com a mão na massa do principal problema da imprensa, que é representar com a acuidade possível (para evitarmos o termo “imparcialidade” antes de discuti-lo) a representação que se captura do outro. Ele sustenta que “se pode pensar que os compiladores de notícias têm maior licença que os historiadores mais rigorosos” porque nem eles mesmos intervêm diretamente nos fatos nem podem obter documentos fidedignos que estariam em locais distantes ou em arquivos inacessíveis. O compilador deve estar atento para não mentir “nem dizer coisas falsas de sorte que o outro forme uma opinião falsa ou seja enganado”. Fatos anunciados desde locais diversos devem ser confirmados pelo testemunho de muitos, por exemplo.

No décimo-quineto parágrafo, Peucer trata da “matéria” dos periódicos. A matéria da qual se ocupam os periódicos são as coisas singulares, são os fatos. Ele os define como “realizados por Deus através da natureza, ou pelos homens na sociedade civil ou na igreja”. Como os fatos são infinitos, cabe estabelecer uma *seleção* a fim de dar preferência àqueles que merecem ser recordados ou conhecidos. Seleção pressupõe *hierarquização*. Sua listagem não deixa dúvidas quanto à hierarquização ao repassar os exemplos de fatos, panteão da comunicação: primeiro, “os prodígios, as monstruosidades, as obras ou os feitos maravilhosos e insólitos da natureza ou da arte, as inundações ou as tempestades horrendas, os terremotos, os fenômenos detectados ou descobertos ultimamente. Depois, as diferentes formas dos impérios, as mudanças, os movimentos, os afazeres da guerra e da paz, as causas das guerras, os planos, as batalhas,

as derrotas, as estratégias, as novas leis, os julgamentos, os cargos políticos, os dignatários, os nascimentos e as mortes dos príncipes, as sucessões em um reino, as inaugurações e cerimônias públicas... O óbito de varões ilustres, o fim de pessoas ímpias, e outras coisas”. Ele não pára. Lista todos os temas eclesiásticos e literários, tudo para que “a alma do leitor receba o impacto de uma amena variedade”.

Surgem as restrições, porque o contador desses relatos precisa tomar ao menos três precauções.

Primeira precaução: com tudo aquilo que a prudência comum sugere como coisas de pouco peso, as ações diárias dos homens, as desgraças humanas, “das quais há uma fecunda abundância na vida comum”, e também os “atos privados dos príncipes”, nítida preocupação tanto com a não-notícia quanto com a privacidade das autoridades.

Segunda precaução: “Que não se explique quem indiscriminadamente aquelas coisas dos príncipes que não se querem sejam divulgadas”. Para essa precaução especial, que remete a segredos de Estado ou intolerância da autoridade autocrática, a justificativa é razoavelmente convincente: “Porque é coisa perigosa escrever sobre aquilo que pode lhe mandar ao degredo”.

Terceira precaução, de caráter moral: “Que não se insira nos periódicos nada que prejudique os bons costumes ou a verdadeira religião, tais como coisas obscenas, crimes cometidos de modo perverso, expressões ímpias”. Ele previne: quando se explicam, quando se mostram essas coisas “é como se as estivesse ensinando”. Nessa, Peucer justifica a censura: “É por isso que em algumas cidades se estabeleceu com uma prudente decisão que não seja permitido imprimir periódicos sem que estes tenham sido aprovados pela censura”.

Quando fala dos periódicos que publicam notícias de pouca importância, a maior parte deles, Peucer diz que aqueles que os produzem podem ter mais licença para errar que os historiadores porque escrevem “quase precipitadamente”, não para a posteridade, mas para satisfazer a curiosidade do povo. Introduce o

conceito de *urgência*, no qual se funda o fazer jornalístico e o difere do fazer científico. Ele trata também da ordem e da disposição do fato histórico, a que chama de economia e *lexis* (o modo de dizer, o estilo dos periódicos), que “não há de ser nem oratório nem poético”, porque a oratória distancia o leitor desejado de novidade e a poesia lhe causa confusão, “além de não expor as coisas com clareza suficiente”. Se a finalidade da história é a conservação do registro dos fatos acontecidos, a finalidade dos novos periódicos é mais própria para o conhecimento de coisas novas acompanhadas de certa *utilidade e atualidade*.

Numa outra passagem notável, Peucer lança as bases do *lead*, aquela regra que impõe ao jornalista a resposta às perguntas básicas em qualquer notícia: “o quê, quem, quando, onde e por quê”. No vigésimo primeiro parágrafo, ele diz que se alguém for preparar um relato terá que o ordenar e deverá “ater-se àquelas circunstâncias já conhecidas que se costuma ter sempre em conta em uma ação, tais como a *pessoa, o objeto, a causa, o modo, o local e o tempo*”.⁶ Ou seja, em 1690 alguém já nomeava o *lead*. O *quê* é o objeto e o modo, *quem* é a pessoa, *quando* é o tempo, *onde* é o local e o *por quê* é a causa. Exatamente igual.

A leitura da tese de Peucer desconstrói uma idéia bastante difundida segundo a qual a imprensa “puramente noticiosa” seria uma invenção norte-americana no séc. XIX. A maneira de fazer jornal, analisada por Peucer, mostra que no séc. XVII os jornais eram noticiosos, tradição iniciada com as *Actas Diurnas* romanas (Souza: s/d:3).

Uma das características mais relevantes desse texto, e isso foi analisado por Jorge Pedro Souza, é a definição do conceito de “notícia” feita por Peucer: relatos expositivos que tratam de singularidades, para os quais há seleção, são condicionados pelo fator tempo, orientam-se pelos acontecimentos e oferecem novidades. Ele faz a relação entre jornalismo e história, mostra que o historiador tem mais tempo e mais rigor (dois aspectos

⁶ Os grifos são meus.

que ele releva quando trata do redator de notícias), e aborda a questão ética porque ética e qualidade se sobrepõem e dependem da vocação do redator – como se poderia dizer.

Peucer se ocupa igualmente da amenidade dos periódicos e de seus variados gêneros, mas o mais relevante foi resumido aqui, e a leitura do texto completo é uma aula de arqueologia do jornalismo, a partir do desenho de suas preocupações e de seus medos. Se hoje determinadas preocupações de Peucer ressoam fora de lugar ou *démodé* (quando aposta numa verdade absoluta ao falar em “amor à verdade”; que “não se ouse dizer nada de falso” ou quando clama por “nenhuma suspeita de parcialidade”),⁷ ele fundamenta conceitos éticos e estilísticos, além de fincar os pilares da imprensa enquanto negócio e, assim, cimentar os três “pilares” com os quais o jornalismo lida de forma idealística, portanto normativa, desde sempre: verdade, justiça, ética. Se ele se diz em contínua busca desses três conceitos, simultaneamente o jornalismo se relaciona de forma contraditória com eles, com seriedade ou com hipocrisia em função da situação específica. Ao ajuntar o conceito de “negócio”, Peucer introduz um dos maiores complicadores morais para muitos jornalistas e também para muitos analistas da imprensa. Não há jornalismo, desde seu nascimento enquanto indústria, que não seja simultaneamente prestação de serviço público e negócio. O quanto os três pilares são realidade ou retórica na comunicação jornalística é uma das questões centrais da própria questão ética da comunicação, e o quarto pilar, o do negócio, é normalmente relegado a um segundo plano. Por isso, a pergunta: é moralmente defensável considerar verdade, justiça e ética pilares do jornalismo?

● Representação da representação

Quando o jornalista realiza a representação de uma representação, ele está indo muito além da questão dos ditos pilares

⁷ As três afirmações estão no parágrafo 13 das tese de Peucer.

verdade, justiça e ética. Porque nunca conseguirá uma representação “pura”. Sempre estará reproduzindo visões de outrem – sem contar a presença de todos os outros que formaram a sua própria visão de mundo. Nem no momento no qual o mesmo jornalista é testemunha ocular de um fato, um assassinato, por exemplo, ele estará sozinho com sua representação. Mormente porque o jornalismo não se dará apenas com a publicação de seu testemunho na primeira pessoa – e esse testemunho também vem carregado das representações que o formaram enquanto ser humano e enquanto técnico em jornalismo. O jornalismo não se fará sem as outras representações que propiciarão informações sobre o assassinato: o que diz a autoridade policial, a família da vítima, o agressor, o advogado do agressor, as outras eventuais testemunhas... O exemplo vale para praticamente todas as situações de cobertura jornalística.

Ela, a comunicação, não será nunca a pura representação, nem simples representação, mas sim a representação da representação – com toda complexa rede de problemas decorrentes dessas infinitas possibilidades de interpretação e olhares em relação à própria representação.

Como define o ensaísta francês e professor de filosofia André Hirt, a “realidade” do jornal, e, portanto, do jornalismo, enquanto elemento da comunicação, “é aquela da representação e não a da vida que inerva a subjetividade, a história e o mundo. Essa representação é ela própria redobrada e basicamente encoberta pela legislação do novo e do sensacional na representação”. Ele vai ao ponto: “Porque o jornal é representação da representação na promoção da notícia. É nesse sentido que ele é redutor e orientado ao sabor dos interesses e das potências” (Hirt, 2002:87).

Se a comunicação jornalística pode ser, paradoxalmente, tanto o verdadeiro do verdadeiro quanto o falso do falso, no limite, pragmaticamente, ela acaba se situando como o simulacro do simulacro – simulacro entendido no sentido do aspecto falso, da aparência enganosa, da cópia malfeita, grosseira, do arremedo. Ou, como dizia Nietzsche,

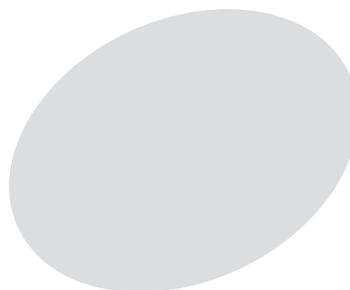
che, “o jornalismo é a confluência de duas direções: engrandecimento e redução nele dão as mãos” (Nietzsche, 1990:101). O fundador do diário francês *Le Monde*, Hubert Beuve-Méry, costumava citar uma frase de François Mauriac para quem “a informação é falsa por essência”. Ele ia mais adiante: “Um jornalista profissional é um homem que deforma os fatos, conscientemente ou não”.⁸

A dúvida, a liberdade de expressão e a representação andam juntas no caminho da comunicação, do ato de comunicar. Para alguém se entender ético, requer-se a dedução reflexiva e a capacidade de distanciamento e de intelecção no sentido de achar que se escolhe bem nas situações de escolha. Sem o primeiro movimento, o da dúvida, não existe a pergunta que pode encaminhar qualquer jornalista, qualquer comunicador, à possibilidade da representação. O comunicador não é necessariamente o pintor, apesar de estar submetido à mesma teia de complexidades. Porque no uso da sintaxe e das imagens ele vai trabalhar com representações de outrem e, a partir daí, tratar da sua representação, que será, no entanto, a representação da representação – por mais que ele pense estar no horizonte da verdade. Irredutíveis uma à outra, linguagem e imagem se tornam uma outra representação, duplamente complicada em relação ao que se viu (e ouviu) e se diz que se viu (e ouviu). Ou, numa imagem que Ludwig Wittgenstein (1889-1951) usou com precisão: “A linguagem é um labirinto de caminhos. Você entra por *um* lado e sabe onde está; você chega por outro lado ao mesmo lugar e não sabe mais onde está” (Wittgenstein, 1979:88, grifo dele).

A questão ética que perpassa o problema da representação precisa ser entendida porque o comunicador vai sempre representar alguma coisa não mais a partir tão-somente de si próprio. Nunca, em nenhuma circunstância, o comunicador vai realizar uma pura representação, ou uma representação pura.

⁸ O costume de Beuve-Méry é citado por Barros Filho (2003:44) e as frases são de Mauriac.

Essa representação sempre será mediada por outra representação, aquela realizada por outro (a fonte) ou por vários outros (outras fontes, testemunhas...). Mesmo quando, em jornalismo, alguém estiver dando um depoimento pessoal sobre algo do qual é testemunha ocular. Cada representação carrega consigo uma imagem do mundo, uma idéia



Nunca, em nenhuma circunstância, o comunicador vai realizar uma pura representação ou uma representação pura

ou não-idéia, uma intelecção qualquer – seja educacional, cultural, ideológica, ignorante, crítica ou acrítica, mas sempre erigida a partir do outro, de outras representações. Comunicação como representação da representação leva de novo a Foucault quando ele ensina que o lugar no qual as metáforas, as comparações e as imagens resplandecem não será aquele que os olhos projetam, mas sim aquele que as seqüências sintáticas definem. Na comunicação jornalística, as seqüências vêm representadas de alguma forma.

Não há na comunicação forma possível de representação sem o uso de outra representação, seja por meio da imagem fria e pseudo-objetiva de uma câmera de televisão ou cinema ou o rigor matemático de uma fotografia, acompanhada ou não da palavra, da declaração de uma vítima ou personagem qualquer a respeito de um incidente ou de um fato qualquer.

Assim como é “falsa” e suave a luz com a qual Velázquez ilumina o espelho do casal real, não será menos falsa e menos suave a imagem dos destroços de um míssil numa reportagem ou num anúncio publicitário. Ou seja, ambos, espelho e destroços, são tão

falsos ou tão verdadeiros quanto todas as falsidades e verdades que cabem na interpretação possível para cada imagem, independente dela mesma, reduzida à sua condição de “superfície que pretende representar algo” (Flusser, 2005:8).

“O mundo é a minha representação”. Assim Arthur Schopenhauer (1788-1860) abre seu livro *O mundo como vontade e como representação*, o clássico no qual considera essa afirmação inicial “uma verdade que vale em relação a cada ser que vive e conhece, embora o homem possa trazê-la à consciência refletida e abstrata”. Para ele, verdade alguma é mais certa, mais independente de todas as outras e menos necessitada de uma prova do que essa. O mundo é representação e isso vale para o presente, para o passado e para o futuro (Schopenhauer, 2005:43). O homem é um ser movido pelas paixões e aspirações. Elas formam a vontade que, para Schopenhauer, seria o princípio norteador das ações humanas. No seu conceito nuclear, se a vontade norteia, também pode desnortear, tirar o norte das pessoas, levar ao absurdo, ao irracional, transportar para qualquer outra direção. E o homem natural sempre atribuiu mais valor para o conhecimento imediato e intuitivo do que aos conceitos abstratos, aqueles conceitos que são “pensados” e necessitam de reflexão. “O que no espaço é o olho para o conhecimento sensível, corresponde em certa medida, ao que no tempo é a razão para o conhecimento interior” (Schopenhauer, 2005:139).

O saber ver e o saber entender estão ligados à razão, independentemente da palpabilidade de qualquer coisa. Num mundo de representações, que é o mundo da mídia tradicional, o jornalista reinterpreta as representações de outrem para os outros. Ele en-

caixará nelas a sua própria representação, a qual manipula, maneja, hierarquiza as representações que lhe foram feitas pelas diversas fontes consultadas. Ele re-apresenta com sua capacidade de representar.

No jogo das representações visualizado neste texto, quando a arte do pintor, a palavra dos filósofos e a realidade da imprensa nascente ajudam a entender as razões que fundam a comunicação midiática, há que se entender muito bem o lugar de cada um; do artista, do filósofo e do jornalista.

O jornalista e ensaísta vienense Karl Kraus,⁹ costumava dizer que a língua é o material do artista literário. Acrescentava, no entanto, que ela não pertence só ao artista literato, ao contrário da cor, que pertence exclusivamente ao pintor. Assim, por decorrência, a língua não pertence somente ao jornalista; pertence igualmente ao público e à fonte de informação. Kraus questiona e sentencia, incluindo o jornalista nesse pequeno jogo: “Não será o escrever senão a capacidade de apresentar uma opinião ao público com palavras? A pintura, então, seria a arte de dizer uma opinião através das cores. Mas os jornalistas da pintura se chamam justamente pintores de paredes” (Kraus, 1988:105).

No quebra-cabeça no qual o jornalista representa aquilo que outrem lhe representa, a metáfora do jornalista como pintor de paredes se amalgama perfeitamente. Porque o ofício do pintor de paredes é diferente do trabalho criador do artista. E jornalismo é ofício. Não é arte.

⁹ Karl Kraus (1874-1936) foi talvez o mais polêmico dos jornalistas do séc. XX. Filho de família de origem judia, adotou o catolicismo, tentou a sorte como ator, trabalhou na grande imprensa vienense, mas se notabilizou por ser o único autor da revista *Die Fackel (O Archote)* da qual publicou mais de 900 exemplares do início do século até um pouco antes de morrer. Nela não sobrava de pé a política, a arte e a imprensa austríaca de então.

Referências

- ALBERT, P. **Histoire de la presse**. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- BARROS FILHO, C. **Ética na comunicação**. São Paulo: Summus Editorial, 2003.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRIGGS, A.; BURKE, P. **Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BROWN, J.; GARRIDO, C. **Velázquez, the technique of genius**. New Have/London: Yale University Press, 1998.
- CHILVERS, I. **Dicionário Oxford de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Relume-Dumará, 2005.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Lisboa: Portugalia, 1966.
- HABERMAS, J. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HIRT, A. **L'Universel reportage et sa Magie Noire: Karl Kraus, le journal e da philosophie**. Paris: Kimé, 2002.
- KRAUS, K. **Ditos e contraditos**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MARINI, M. **Velázquez**. Paris: Gallimard, 1998.
- NASCIMENTO, M. A. M. Tobias Peucer e o tripé do jornalismo. **Revista Idade Mídia**. São Paulo: v. 1, n. 1, 2002.
- NIETZSCHE, F. **La philosophie a l'époque tragique des grecs: suivi de sur l'avenir de nos établissements d'enseignement**. Paris: Gallimard/Folio Essais, 1990.
- ORTEGA Y GASSET, J. **Velázquez et Goya (Oeuvres complètes. tome 3)**. Paris: Klincksieck, 1990.
- PEUCER, T. **De relationibus novellis**. Tese de Doutorado. Leipzig: Universidade de Leipzig, 1690.
- SAINZ DE ROBLES, F. C. **Velásquez: 1599-1660**. Paris: La Colombe, 1955.
- SCHWARCZ, L. M. E assim nasceu a mídia no Brasil. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 fev. 2007. Caderno Cultura, p. D7.
- SCHOPENHAUER, A. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SOUZA, J. P. **Tobias Peucer: progenitor da teoria do jornalismo**. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. Acesso em: 18/01/2009.
- STARR, P. **The creation of the media: political origins of modern communications**. Cambridge, EUA: Basic Books, 2004.
- WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1979.

