

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO**

LUIS FELIPE SILVEIRA DE ABREU

**ESCREVER A VIDA:
POTÊNCIAS DE BIOGRAFEMA NO PERFIL JORNALÍSTICO**

Porto Alegre

2015

LUIS FELIPE SILVEIRA DE ABREU

ESCREVER A VIDA:
POTÊNCIAS DE BIOGRAFEMA NO PERFIL JORNALÍSTICO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientação: André Corrêa da Silva de Araujo

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Silveira de Abreu, Luis Felipe
Escrever a vida: potências de biografema no
perfil jornalístico / Luis Felipe Silveira de Abreu. -
- 2015.
81 f.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação
Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. perfil jornalístico. 2. escrita biográfica. 3.
biografema. 4. Roland Barthes. 5. João Moreira
Salles. I. Rocha da Silva, Alexandre, orient. II.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado Escrever a vida: Potências de biografema no perfil jornalístico, de autoria de Luis Felipe Silveira de Abreu, estudante do curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 22 de junho de 2015

Assinatura:

Nome completo do **orientador**: Alexandre Rocha da Silva

LUIS FELIPE SILVEIRA DE ABREU

ESCREVER A VIDA:

POTÊNCIAS DE BIOGRAFEMA NO PERFIL JORNALÍSTICO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientação: André Corrêa da Silva de Araujo

Aprovado pela banca examinadora em ____ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (orientador)
UFRGS

Prof^ª. Dr^ª. Márcia Benetti Machado
UFRGS

Prof. Dr. Máximo Daniel Lamela Adó
UFRGS

AGRADECIMENTOS

Ao professor Alexandre, por ter despertado em mim o gosto pela teoria e por ter dado norte a um interesse intelectual difuso.

Ao André, pela confiança e pelo auxílio que tornaram esse trabalho possível. Por, também, junto ao resto do Amarelo Tráfico, ser um dos motivos da minha escolha pelo jornalismo.

A todos os amigos feitos na Fabico, de brothers a bondes, por darem sentido a esses últimos quatro anos.

Ao Leozinho, parceiro desde o primeiro momento, sujos de tinta e discutindo Elliott Smith.

A Manu, por dividir comigo a vida, iluminando os caminhos com seu companheirismo e sua doçura.

A meus pais, por tudo – palavra que com suas quatro letras parece pequena para o tanto que devo.

Eu odeio o jornalismo. Não estou interessado em jornalismo. Não estou interessado em informações, mapas, em filme militante, em filme político. Deus me livre. Aquecimento global, liberar maconha. Não estou interessado em filmes políticos, sociais, genéricos. Nada que é genérico me interessa. Quero saber das pessoas que eu filmo, só.

Eduardo Coutinho

RESUMO

Este trabalho discute a questão da escrita biográfica no âmbito do perfil jornalístico, investigando as relações possíveis com a ideia de biografema. Parte-se de uma revisão bibliográfica do gênero, que discute sua constituição formal e afirma a importância do uso do detalhe descritivo nesses textos. A partir daí propõe-se um percurso teórico pela obra de Roland Barthes, relacionando conceitos criados por ele que iluminam as questões do detalhe e da escrita da vida: *fait divers*, efeito de real, *punctum* e *biografema*. Essas perspectivas imbricam-se na análise empírica, que dedica-se a verificar a existência desses conceitos em potência no *corpus*, constituído por seis perfis escritos por João Moreira Salles para a revista *piauí*.

PALAVRAS-CHAVE: perfil jornalístico; escrita biográfica; biografema; Roland Barthes; João Moreira Salles

ABSTRACT

This work discusses the issue of biographical writing under the journalistic profile, investigating possible relationships with the idea of biographeme. The research begins with a literature review of the genre, which discusses its formal constitution and affirms the importance of the use of descriptive detail in these texts. From there it is proposed a theoretical route by the work of Roland Barthes, relating concepts created by him that illuminate the issues of detail and life writing: *fait divers*, real effect, *punctum* and biographem. These perspectives overlap in the empirical analysis, which is dedicated to verify the existence of these concepts in potency in the *corpus*, composed of six profiles feature articles written by João Moreira Salles to the piauí magazine.

KEYWORDS: journalistic profile; biographical writing; biographeme; Roland Barthes; João Moreira Salles

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 VIDA EM TEXTO: O PERFIL JORNALÍSTICO	15
2.1 Escrever o outro: o perfil jornalístico	15
2.1.1 <i>Definição</i>	15
2.1.2 <i>Historiografia</i>	17
2.1.3 <i>Questões formais</i>	20
2.2 A escrita biográfica	23
2.2.2 <i>(Im)Possibilidades</i>	25
3 DO FAIT DIVERS AO BIOGRAFEMA: ESCRITA DA VIDA E POÉTICA DO DETALHE EM ROLAND BARTHES	30
3.1 O Texto	31
3.2 O <i>fait divers</i> e a vida no texto jornalístico	33
3.3 Do efeito de real ao <i>punctum</i>: potências do detalhe	36
3.4 O biografema na apreensão do sujeito	39
3.5 Do <i>fait divers</i> ao biografema	42
4 POTÊNCIAS DO DETALHE NO PERFIL JORNALÍSTICO	44
4.1 Entre o perfil e o biografema	45
4.2 Metodologia	48
4.2.1 <i>Corpus</i>	48
4.2.1.1 A revista	49
4.2.1.2 Os perfis segundo João Moreira Salles	49
4.2.1.2.1 Os matemáticos	51
4.2.1.2.2 O presidente	52
4.2.1.2.3 O jornalista	52
4.2.1.2.4 O caseiro	53
4.2.2 <i>Cortar o Texto: as lexias</i>	53
4.3 Séries de <i>lexias</i>: o detalhe no perfil jornalístico	55
4.3.1 <i>Cabelos selvagens: o detalhe enquanto fait divers</i>	55
4.3.2 <i>Vascaínos: detalhes biográficos</i>	59

<i>4.3.3 Cinco cuecas: o detalhe enquanto símbolo</i>	64
<i>4.3.4 Garrafas de leite: o detalhe biografemático</i>	67
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS	77

1 INTRODUÇÃO

“Que chance teria o mais hábil dos biógrafos contra o biografado que o visse chegando e decidisse divertir-se?” (BARNES, 1988, p. 42).

Esta questão surge no começo do romance *O papagaio de Flaubert* (BARNES, 1988), do britânico Julian Barnes, estabelecendo-se como o fantasma que assombrará o decorrer da trama. O livro tem início quando um velho aposentado, entusiasta da obra de Gustave Flaubert, visita dois diferentes museus dedicados à memória do romancista francês, na Normandia. Em cada um deles é exibido um papagaio empalhado, que as curadorias informam ser a ave que acompanhou o escritor durante a composição da novela *Um coração simples* (FLAUBERT, 2004). “Mas como?”, pergunta-se o personagem. Um dos papagaios - se não ambos - tem de ser falso.

A partir desta percepção de como é fácil e corriqueiro atribuímos fatos e objetos ilusórios à memória daqueles que buscamos lembrar e retratar, o romance questiona a validade das empreitadas biográficas, definidas como “uma coleção de furos, amarrada com um barbante” (BARNES, 1988, p. 42). O livro transforma-se ele mesmo em uma biografia iconoclasta de Flaubert, descartando apresentar uma única narrativa de vida em detrimento de uma construção plural, que lança mão de materiais de escrita pouco ortodoxos: uma lista dos animais de estimação possuídos pelo escritor ao longo de seus 58 anos, uma análise dos esboços de romances nunca concretizados, uma ficcionalização das cartas enviadas por uma de suas amantes, etc.

Questionamento semelhante deu origem ao presente trabalho. Não nos deparamos com nenhum papagaio indutor de epifanias, mas partimos de um ponto de vista parecido: como se escreve uma vida? É possível reduzir uma existência a um texto? Se é, o que se perde neste processo? Se não, o que resulta deste fracasso? São dúvidas antigas na literatura, bem exemplificadas por Paul Valéry (2003). Em seu livro sobre o pintor impressionista Edgar Degas - outro dos textos que deram origem à nossa inquietação - o poeta esclarece não estar biografando (ainda que opte por não descartar de todo o rótulo):

Não se trata de uma biografia segundo as regras; não tenho uma opinião muito boa das biografias, o que prova apenas que não fui feito para escrevê-las. De todo modo, a vida de alguém não passa de uma sequência de acasos, e de respostas mais ou menos exatas a acontecimentos casuais (VALÉRY, 2003, p. 17).

Que são esses acasos, acontecimentos casuais? Como um gênero dedicado exclusivamente à sua captura pode grassar, mesmo exercendo uma tarefa tão atravessada de tensionamentos?

Aqui entra em cena o jornalismo, também condenado à escrita dos acontecimentos fugazes da vida cotidiana. Dedicaremos e direcionaremos nossa reflexão ao perfil, gênero do jornalismo exclusivamente dedicado à problemática da escrita do outro. Perfilar é escrever um sujeito, e tal atividade configura-se como centro da atividade jornalística, conforme apontam nomes como Tom Wolfe (2005) e Edvaldo Pereira Lima (2002). Devido a esta força, o perfil assumiu protagonismo no fazer jornalístico a partir do século XX, ainda que tal proeminência não tenha se traduzido em interesse acadêmico. Há poucas pesquisas realizadas a respeito (uma busca no Banco de Teses da Capes, por exemplo, não revela mais de uma dúzia de trabalhos), e as investigações restringem-se aos aspectos históricos ou aos problemas formais, não defrontando-se com as implicações biográficas deste fazer. Situação complexa, já que compreender os modos como o texto defronta-se com as (im)possibilidades de retratar o outro parece-nos um importante passo para uma atuação mais consciente da atividade jornalística, capaz de perceber as armadilhas que as particularidades da linguagem e da escrita impõem a esse fazer.

Deste modo, somou-se a essa vontade de aprofundar os estudos a respeito do perfil e da escrita da vida a proposta de tomar o texto jornalístico como escritura¹. Com base nos trabalhos do crítico e semiólogo Roland Barthes, nos dispomos a tensionar o perfil jornalístico sob o conceito de biografema: biografias mínimas, formadas por fatos comezinhos, gostos e impressões breves. Barthes cria o conceito justamente por deparar-se com o dilema acima exposto: o faz no livro *Sade, Fourier, Loyola* (2005), quando propõe-se a escrever sobre três filósofos, mas percebe que a escritura rejeita servir de instrumento à representação de sujeito. O jeito é atacar pelas margens, retratar um sujeito que não o é, biografar mais o afeto sentido do que o agente que o causa.

¹ O uso do termo “escritura” é corrente em traduções e textos sobre Barthes e outros integrantes do estruturalismo e pós-estruturalismo francês, ainda que não seja muito utilizado na língua portuguesa para fazer referência a textos. Leyla Perrone-Moyisés (1998) explica que o termo é uma tradução mais próxima do original francês *écriture*, referindo-se à escrita potente, praticada pelo escritor. Perrone-Moisés (1998, p. 78) afirma que “toda escritura é portanto uma escrita; mas nem toda escrita é uma escritura, no sentido barthesiano do termo”, o que valida o uso da palavra como método de diferenciação entre tais instâncias textuais.

Deste modo, além da questão biográfica, une perfil e biografema a questão do detalhe descritivo. Assumida como característica essencial da escrita jornalística por autores como Vilas Boas (2003) e Wolfe (2005), a caracterização de personagens através de pequenas notações físicas e/ou psicológicas pode ser encarada como uma forma de dar concretude ao relato, e esta visão é problematizada pelo trabalho de Barthes. O biografema é, vale lembrar, uma questão de *estratégia*, conforme aponta Costa (2010), um modo de subverter as contingências biográficas.

A partir dessas leituras e de outras, as planejadas e também as inesperadas que o processo de pesquisa impõe, chegou-se a questões que visam observar as relações detectáveis entre perfil e biografema. Tendo em vista as dificuldades que a escrita biográfica apresenta, como o perfil estrutura-se? Como o conceito de biografema auxilia a compreender esta estrutura? Quais potências movimentam-se neste processo de estrutura? Que funções possuem os detalhes narrativos neste cenário?

Para acercamo-nos destas interrogações, o trabalho dividiu-se em três capítulos teóricos:

Na primeira parte, intitulado *Vida em texto: O perfil jornalístico*, abordamos frontalmente a questão do perfil, para melhor compreender esta materialidade que será problematizada ao longo da monografia. Através de uma revisão bibliográfica, busca-se conceituar o que constitui o gênero, qual foi seu desenvolvimento histórico e as questões formais envolvidas em sua produção. A partir destas últimas características, chega-se à filiação do perfil à biografia, cujas teorias auxiliam-nos a ter uma visão mais ampla a respeito dos percalços da escrita da vida. Apresentamos uma breve linha do tempo da publicação de biografias e de sua fortuna crítica, destacando as principais teorias sobre o gênero.

Aparecem aí visões clássicas e muitas vezes opostas a respeito da escrita biográfica, como as de Pierre Bourdieu (1996) e Marcel Schwob (1997). Tais autores contribuem de forma determinante neste primeiro momento, mas compõem uma reflexão inicial. Esta expande-se a partir do estudo das obras de Roland Barthes, o que ocorre no segundo capítulo, *Do fait divers ao biografema: Escrita da vida e poética do detalhe em Roland Barthes*. O texto propõe um percurso teórico entre diversos conceitos do semiólogo francês: parte-se do *fait divers*, instrumento de crítica ideológica à escrita jornalística, e chega-se ao biografema, passando pelas ideias de *punctum* e efeito do real como reguladoras da presença do detalhe e do afeto na escritura. Com isto, busca-se compreender que formas a escrita biográfica assume e quais as

potências que a perpassam, permitindo seu desenvolvimento para além da imobilidade professada pela dúvida: “É mesmo possível escrever uma vida?”.

Por fim, o capítulo de análise do *corpus* propõe-se como uma crítica ao perfil, nos termos de Barthes, que estabelece a crítica como um metadiscorso: texto que tem por objetivo debruçar-se sobre a obra objeto, desmontando-a para observar as relações e sentidos ali instaurados. Para realizar tal procedimento, selecionamos os seis perfis publicados por João Moreira Salles na revista *piau*² de 2006 a 2014: textos abordando o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, o repórter esportivo Paulo Vinícius Coelho, o caseiro Francenildo Santos Costa e os matemáticos Artur Ávila e Fernando Codá Marques. As reportagens foram fracionadas em *lexias*, como proposto por Barthes (2002), unidades de extensão arbitrária (parágrafos inteiros, trechos, frases soltas, etc.) e selecionadas de modo a melhor observar os sentidos que constituem o texto: aqui, no caso, escolheram-se trechos onde houvesse presença do detalhe narrativo. Após, as passagens foram reunidas em quatro grupos, de acordo com sua função, diferenciadas tendo em mente os conceitos de Barthes: detalhes de *faits divers*, detalhes biográficos, detalhes simbólicos e detalhes biografemáticos.

Procedamos aos nossos papagaios, portanto.

² O nome da revista é utilizado desta maneira pelo veículo, com a primeira letra em minúscula. Neste trabalho, optou-se por manter a grafia original.

2 VIDA EM TEXTO: O PERFIL JORNALÍSTICO

O estudo do perfil jornalístico é o estudo de uma carência teórica³. A despeito de ser apontado por nomes como Tom Wolfe (1984) e Edvaldo Pereira Lima (2002) como um dos gêneros mais importantes e promissores do jornalismo moderno, o perfil encontra-se pouco estudado. São poucos os esforços que visam sua conceituação e compreensão, fato que podemos atribuir à sua relativa juventude - ainda que suas origens sejam de difícil rastreio, autores como Vilas Boas (2003) e Weinberg (1992) apontam as décadas de 1920 e 1930 como ponto de partida para a popularização do gênero. Neste capítulo propomos uma sistematização desses esforços de pesquisa a respeito do perfil, realizando uma revisão bibliográfica que busca construir uma historiografia e uma definição do gênero.

A partir disto, tendo em vista que o perfil calca-se na apreensão textual de um indivíduo, apresentaremos elementos da teoria biográfica. Como veremos a seguir, a ligação entre perfis jornalísticos e biografias é direta. Sendo esta última um gênero mais antigo e estabelecido, as discussões sobre sua constituição nos valerão para suprir a já mencionada carência conceitual suscitada pelo tema do capítulo. A partir disto, será possível apresentar perspectivas teóricas que lidam de forma mais direta com os problemas constitutivos da escrita biográfica, seus objetivos e percalços, em muito análogos aos do perfil.

2.1 Escrever o outro: o perfil jornalístico

2.1.1 Definição

Um dos primeiros esforços de conceituação do gênero parte de Sodré e Ferrari (1986, p. 126) em seus estudos sobre o texto da reportagem impressa. Para os autores, “perfil significa enfoque na pessoa - seja uma celebridade, seja um tipo popular, mas sempre o focalizado   protagonista de uma história: sua própria vida” (p. 126). O texto do perfil é um tipo especial de narrativa, que constrói-se sobre o relato de atos e ideias da personagem em questão. Esta

³ No Brasil, o único livro dedicado exclusivamente ao gênero   *Perfis e como escrevê-los* (VILAS BOAS, 2003). O tema aparece de forma tangencial em Sodré e Ferrari (1986), Kotscho (1986) e Vilas Boas (2002), mas como algo já dado, sem que se problematize seu estatuto. Academicamente, a busca pelo termo direciona de forma recorrente às pesquisas de Edvaldo Pereira Lima (2002), Amanda Tenório Pontes da Silva (2009, 2010), e a algumas teses esparsas que utilizam o perfil como ferramenta e não como fim, a exemplo de Elman (2008).

característica o torna muito próximo de gêneros textuais como a história de vida, nos campos da Sociologia e da Antropologia, e como a biografia, nos domínios da Literatura e da História - Weinberg (1992), inclusive, irá se referir aos perfis como “*short-term biographies*”, biografias de curta duração. Para Sodré e Ferrari, o perfil destaca-se dos demais gêneros da reportagem por eles citados por considerarem-no o tipo de texto que mais aposta no sujeito enquanto objeto da reportagem. O enfoque humanístico e a abordagem muitas vezes confessional conferem às matérias não apenas um diferencial estilístico: se “a humanização do relato, pois, é tanto maior quanto mais passa pelo caráter impressionista do narrador” (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 15), a carga informacional aumenta na mesma medida. Seria, então, o perfil o gênero com mais potência de contato com leitor.

Na esteira deste trabalho, surgem outras definições teóricas que compõem com esta caracterização. Para Edvaldo Pereira Lima (2002, n.p.), por exemplo, “perfil [é] matéria de caráter biográfico que retrata concisamente momentos de uma vida, através de entrevistas, descrições, narrações de episódios marcantes”. Seria, portanto, um jornalismo que mira sua visão mais nos atores do que na peça, preferindo focalizar os sujeitos dos fatos (mas vale notar que essa operação não é excludente: muitas vezes a escolha do personagem a ser perfilado origina-se de sua ligação com algum acontecimento da hora).

A ocorrência do termo “vida” nas duas definições observadas ressalta este forte caráter subjetivo dos perfis. Ao transformar o outro em pauta, as matérias acabam por ter uma relação com a alteridade muito particular, tornando-se o “filão mais rico das matérias chamadas humanas” (KOTSCHO, 1995, p. 42). Sobre isto, escreve Vilas Boas (2003, p. 14):

Os perfis cumprem um papel importante que é exatamente gerar empatias. Empatia é a preocupação com a experiência dos outros, a tendência a tentar sentir o que sentiria se estivesse nas mesmas situações e circunstâncias experimentadas pelo personagem. Significa compartilhar as alegrias e tristezas de seu semelhante, imaginar situação do ponto de vista do interlocutor. Acredito que a empatia também facilita o autoconhecimento (de quem escreve e de quem lê).

Ainda de acordo com o autor, os perfis movimentam sentidos a partir da observação dos personagens enfocados. Vilas Boas frequentemente incorre em comparações entre o perfil e a fotografia, chegando a chamar o gênero de “retrato”, em relação com o *portrait* fotográfico. Para ele: “Enquanto os *portraits* expressam, necessariamente, uma fisionomia, por mais tosca, os perfis jornalísticos expressam uma trajetória, por mais sintética” (p. 19).

2.1.2 Historiografia

Tais conceituações não são impositivas: normas transcendentais que definem o que o perfil deve ser. Sua formulação advém de estudos sobre o desenvolvimento histórico e social do formato, o que permite perceber quais traços são intrínsecos ao perfil e repetem-se ao longo de sua história de publicação. Vilas Boas (2003) e Weinberg (1992) realizam este trabalho de memória e permitem-nos aqui apresentar uma concisa linha do tempo do gênero, que nos permitirá compreender com mais clareza as implicações de sua definição.

Ainda que tenha se desenvolvido junto aos demais gêneros jornalísticos e possa ser observado em publicações de até dois séculos atrás, o perfil ganhou proeminência e regularidade de publicação apenas a partir da década de 1930. Weinberg (1992) atribui essa popularização a dois repórteres, cujos trabalhos servem de matriz estilística e conceitual para o desenvolvimento posterior do gênero: Joseph Mitchell e Lincoln Barnett. Após sua contratação, em 1938, Mitchell foi o responsável por tornar a revista *The New Yorker*, fundada 13 anos antes, em uma referência na edição de perfis. Seu trabalho buscava retratar o dia a dia e a personalidade de figuras marginais: escreveu sobre os estivadores, os índios moicanos cooptados para trabalharem na indústria de aço, os trabalhadores do mercado de peixes de *Manhattan*, entre outros. Já na década de 1960, Mitchell publicaria um livro paradigmático para o gênero: *O segredo de Joe Gould* (MITCHELL, 2003), que retomava um perfil escrito por ele em 1942, sobre um mendigo nova-iorquino de pendor literários.

Já Barnett começou a trabalhar na revista *Life* em 1937, e logo também passou a chamar atenção por seus perfis. Ao contrário de Mitchell, porém, preferia tomar como objeto indivíduos de destaque na sociedade de Nova York. Celebidades, ricos e demais figuras da alta roda eram explorados por suas reportagens - dezesseis delas seriam posteriormente reunidas por Barnett no livro *Writing on life: Sixteen close-up*, de 1951.

Este desenvolvimento inicial lançou as bases não apenas da estética e da ética do perfil, mas também delimitou seu espaço de publicação: o gênero é visto quase que exclusivamente em revistas, em especial naquelas de periodicidade mensal, à maneira das já citadas *Life* e *The New Yorker*. Outros veículos nestes moldes, como a *Esquire* e a *Harper's* cimentaram esta tradição ao longo das décadas seguintes, entre 1950 e 1970, período tido como o mais fértil para o desenvolvimento e destaque das matérias de viés humanista. Vilas Boas (2003, p. 22) descreve o espírito da época e a mentalidade que guiava essa produção:

O importante era a pessoa (...) Esperava-se que a matéria lançasse luzes sobre o comportamento, os valores, a visão de mundo e os episódios da história das pessoas, para que suas ações pudessem ser compreendidas num contexto maior que o de uma simples notícia descartável

Tal concepção seguiu sendo tomada como norte da produção de perfis jornalísticos até os anos 1960. A década viu o surgimento de um novo tipo de redação jornalística nos Estados Unidos, em uma tendência que ficou conhecida como Novo Jornalismo. O termo referia-se a extensas reportagens, escritas utilizando técnicas próprias da ficção, tais como uso de pontos de vista e fluxo de consciência. Um dos expoentes do movimento e principal responsável por sua formulação conceitual e crítica, Tom Wolfe (2005) aponta uma matéria de Gay Talese como o texto que primeiramente apontou para as possibilidades abertas pelo estilo: o perfil do boxeador Joe Louis, publicado pela *Esquire* em 1962. Lima (2002) e Weinberg (1992) destacam o trabalho posterior de Talese como paradigmas para o gênero. A reportagem *Frank Sinatra está resfriado*, capa da *Esquire* em 1966, é considerada pelos autores como peça exemplar daquilo que passou a caracterizar perfis: “É um típico perfil dos tempos em que o jornalismo era enriquecido com recursos da literatura de ficção” (VILAS BOAS, 2003, p. 27).

No Brasil, em época análoga, o perfil também ganha prestígio nas revistas jornalísticas, como a *Manchete* e, sobretudo, a *Realidade*. Esta última, atenta Vilas Boas (2003), apresentava o estado da arte do gênero, ajudando a moldar os princípios do perfil a partir de textos de repórteres como José Hamilton Ribeiro, Luiz Fernando Mercadante e Roberto Freire. Instados a “conduzir diálogos verdadeiramente interativos a fim de humanizar ao máximo a matéria” (VILAS BOAS, 2003, p. 25), os textos abordavam de celebridades como Roberto Carlos até anônimos soldados na Guerra do Vietnã. Mais recentemente, a tradição do perfil parece ter perdido parte de sua força, abandonando a condição de protagonismo na reportagem impressa. Ainda assim, determinados esforços individuais ainda permitem a circulação de reportagens do gênero. Nos EUA, Weinberg (1992) destaca o trabalho de Walt Harrington, do jornal *Washington Post*, e de Madeleine Blais, do *Miami Herald*. Seu texto, porém, é datado. Após sua publicação, na década de 1990, outros repórteres notabilizaram-se pela produção de matérias focadas em personagens. Entre os mais bem sucedidos encontra-se David Remnick, editor-chefe da *The New Yorker* desde 1998. Na tradição da revista que comanda, Remnick se notabilizou por seus perfis das mais variadas figuras, escrevendo sobre personagens como Mike Tyson, Tony Blair e Philip Roth - alguns de seus textos foram reunidos na coletânea *Dentro da floresta* (REMICK, 2006).

No Brasil, o vácuo pós-fim da *Realidade*, encerrada em 1976, não chegou a ser preenchido por nenhum veículo em particular até 2006, com a criação da *piauí*, como aponta Werneck (2010). A revista, criada aos moldes da *New Yorker*, “queria oferecer ao leitor, todos os meses, matérias alentadas, cuja leitura, à prova de turbulências, exige mais do que os quarenta minutos de um voo na ponte aérea Rio-São Paulo” (WERNECK, 2010, p. 292). Os textos longos e apurados ao longo de meses dão possibilidades aos perfis florescerem: a revista paulista especializou-se em perfis de personagens vultuosos do cenário nacional na atualidade, como os políticos Dilma Rousseff, Marina Silva e Fernando Henrique Cardoso. Em seu “Editorial da Edição 0”, um folheto que circulou entre assinantes de revistas da Abril quando do lançamento da *Piauí*, já anunciava-se esta pretensão de apresentar matérias de cunho humanístico com frequência:

piauí será uma revista para quem gosta de ler. Para quem gosta de histórias com começo, meio e fim. Como não se inventou nada melhor do que gente (apesar de inúmeras exceções, vide... deixa pra lá), a revista contará histórias de pessoas. De mulheres e homens de verdade. Ela pretende relatar como pessoas vivem, amam e trabalham, sofrem ou se divertem, como enfrentam problemas e como sonham. piauí partirá sempre da vida concreta (PIAÚÍ, 2006, n.p.)

Jornalistas como João Moreira Salles, Consuelo Dieguez, Daniela Pinheiro e Luiz Maklouf Carvalho representam a linha de frente da produção do gênero no veículo: os quatro são autores dos textos reunidos na única coletânea de perfis da *piauí* editada até hoje, *Vultos da República* (WERNECK, 2010). Cabe aqui destacar Moreira Salles, cujos perfis publicados na *piauí* constituirão o *corpus* do presente trabalho. Fundador da revista, um de seus principais ideólogos e porta-voz mais ativo, o repórter (e previamente documentarista⁴) sintetiza em seus trabalhos a linha editorial acima exposta, dedicando-se a matérias longas e complexas, enfocando tanto figuras de destaque do cenário nacional (como o ex-presidente Fernando Henrique Cardoso) quanto indivíduos desconhecidos das manchetes (o matemático Fernando Codá Marques, por exemplo).

⁴ Não parece-nos desprezível constatar que na filmografia de Salles há três longas realizados em chave de “perfil audiovisual”: *Nelson Freire*, de 2002, é um filme biográfico sobre a vida e a carreira do pianista; *Entreatos*, de 2004, cola sua câmera em Luiz Inácio Lula da Silva, acompanhando-o nos bastidores de sua campanha (vitoriosa) à Presidência da República, em 2002; já *Santiago*, de 2007, relembra o mordomo argentino que serviu à família Salles por décadas, buscando compreender a complexidade de sua vida pessoal, oculta na rotina de trabalho.

2.1.3 Questões formais

Tendo delineado os contornos e a trajetória do perfil, evidenciando onde ele distancia-se dos demais gêneros da reportagem e constitui-se enquanto um corpo singular merecedor de estudo próprio, podemos proceder à reflexão de questões mais específicas do gênero, entre as quais aquela apontada como foco do presente trabalho: o uso do detalhe descritivo na composição narrativa de textos de não ficção jornalísticos.

De início, faz-se necessário revisar a concepção narrativa do perfil de forma geral. De acordo com Sodré e Ferrari (1986), ele pode dividir-se em três formas distintas: a transcrição da entrevista com a fonte, formato conhecido como *ping-pong* no jargão jornalístico; um texto em discurso indireto, enunciado pelo repórter e contendo somente a voz deste, com impressões do encontro com a personagem em questão; e uma espécie de híbrido destas duas formas, com a narração mesclando as percepções do jornalista (ainda que ela não se apresente em primeira pessoa) com as falas do enfocado. Assim como Werneck (2010) e Vilas Boas (2003), não consideraremos entrevistas enquanto perfis, por dispensarem a construção narrativa e constituírem um gênero outro. Já o segundo tipo apontado pelos autores é menos comum, e também não nos parece adequado à nomenclatura de perfil⁵. Ater-nos-emos, portanto, ao formato terceiro: uma reportagem em texto corrido, contendo descrições, transcrições de diálogos e, por vezes, apartes reflexivos.

Sobre este último modelo, Sodré e Ferrari (1986) escrevem: “Trazendo a experiência para o presente, o texto intensifica a impressão de realidade, ao mesmo tempo em que compartilha com o leitor a descoberta do caráter do entrevistado” (p. 131). Realizando semelhante esforço de categorização, mas trabalhando no nível do conteúdo, Kotscho (1995) distingue algumas abordagens diferentes sobre o perfil. Há o tipo mais comum, textos que buscam lançar luz sobre alguma celebridade. Outra vertente, contrária a esta, diz respeito a perfis de figuras desconhecidas do grande público, que se tornam pauta por alguma peculiaridade. (Essa dicotomia é observável historicamente, como abordamos anteriormente, ao tratar dos trabalhos de Lincoln Berrett e Joseph Campbell). O autor também destaca os perfis póstumos, análogos aos obituários, e os perfis que surgem em meio a uma reportagem maior, devido ao destaque de algum indivíduo

⁵ Este estilo de texto é mais comum em reportagens produzidas à guisa de elegia, quando o jornalista relembra uma fonte recentemente falecida que por ela foi perfilada. Um exemplo é a matéria *Meus voos com Campos*, publicada pela *Piauí* quando da morte do político Eduardo Campos. Disponível <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-94/despedita/meus-voos-com-campos>>. Acesso em 9 mar. 2015.

nos fatos da narrativa. Este último tipo também é lembrado por Sodré e Ferrari (1986), sob o nome de miniperfil: “(...) os personagens são secundários: o relato é interrompido para dar lugar a um enfoque rápido sobre eles, sob forma narrativa ou de curta entrevista” (p. 139).

Em todas essas abordagens destaca-se o uso do detalhe enquanto ferramenta narrativa. A importância do elemento descritivo é uma espécie de mantra das reflexões sobre o estilo jornalístico. Wolfe (2005) cita o registro de gestos, hábitos, gostos e estilos, além de demais miudezas, como um dos pilares da escrita não-ficcional do Novo Jornalismo⁶. Para o escritor (p. 55), a catalogação destes elementos cotidianos e sua justaposição, na reportagem, com fatos de maior impacto são “simbólicos, em geral, do *status de vida* das pessoas (...) (do) padrão de comportamento e poses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo” (grifo do autor)”. Tal recurso estético passaria a ser considerado de vital importância para a reportagem impressa, como considera Lima (2005). O autor assim define os elementos descritivos do texto jornalístico:

A descrição é como um corte na dinâmica narrativa. Em lugar de focar a ação, interrompe-a momentaneamente para ilustrar características físicas e particulares de pessoas, ambientes e objetos. Serve ao propósito de iluminar os personagens de um acontecimento, o lugar onde se dá, os artefatos ali presentes (LIMA, 2005, n.p.)

Se representa um importante elemento comunicativo na reportagem, de modo geral, o registro de detalhes que compõem cenas e destacam a aparência e/ou personalidade das personagens adquire dimensão ainda maior dentro do perfil jornalístico. Nas matérias do gênero, a profusão de trechos descritivos é mais perceptível e assume protagonismo - se Lima (2005) recomenda seu uso para dinamizar a narrativa, o perfil torna estas passagens a própria tônica do texto. Tomemos como exemplo a já citada coletânea *Vultos da República*. Ao comentar os perfis nela presentes, Werneck (2010) atenta para sua capacidade de observação. Se aborda figuras de larga inserção midiática, como José Dirceu, estas reportagens fazem-no a partir do realce de pequenos elementos que escapam ao estereótipo da imagem pública. No caso de Dirceu, o caso é sua vaidade, com a descrição de sua *nécessaire* de cosméticos; já na matéria sobre José Serra, descreve-se o político ainda jovem, quando era tido pelos amigos como um galã afeito a conquistar suas pretendentes cantando Nat King Cole. Tais elementos seriam, segundo Werneck (2010), a principal característica do perfil, responsável pela imersão do leitor no universo das

⁶ O autor nomeia quatro recursos chave para o estilo. Para além do uso dos detalhes descritivos, exalta o uso de uma construção cena a cena; a reprodução de diálogos na íntegra; e a transição entre pontos de vistas, com o objetivo de introduzir a voz de diversos personagens.

figuras abordadas. A reflexão de Vilas Boas (2003) segue no mesmo sentido, aprofundando a questão. Para ele, o perfil vale-se, mais do que qualquer outro texto jornalístico, do poder de observação do repórter e sua capacidade de transformar estes elementos não-verbais em texto. O recurso, para ele, é utilizado de forma a *exprimir* de forma mais acurada e completa o sujeito sobre o qual escreve-se:

O fato de os atos e as reações de uma personagem deixarem transparecer, ainda que de maneira fluida, as suas características, tem uma enorme importância na estruturação de um perfil. É a possibilidade de descrever uma pessoa contando o que ela faz e como faz, permitindo a incorporação num texto descritivo de trechos narrativos. São recursos consideráveis (VILAS BOAS, 2003, p. 29)

A deflagrada presença deste elemento estilístico no perfil, especificamente, e na reportagem, de forma geral, derivaria da tradição literária realista, em especial a que decorre do trabalho de Honoré de Balzac. Wolfe (2005) retoma uma cena do romance *A prima Bette* (BALZAC, 1952), em que Balzac descreve a mobília de um cômodo. Sem usar um único adjetivo endereçado aos donos do quarto, o romancista os descreve com precisão, afirma Wolfe (2005, p. 56), através do uso de detalhes como o estofamento dos móveis:

Balzac vai empilhando esses detalhes tão impiedosamente e, ao mesmo tempo, tão meticulosamente (...) que dispara as lembranças que o leitor possui seu próprio status de vida, suas ambições, insegurança, prazeres, desastres mais as mil e uma pequenas humilhações e *coups* do status na vida cotidiana (...)

É o tipo de construção para qual o crítico literário James Wood (2012) chama atenção, abordando a mesma tradição realista que Wolfe, citando também Balzac, mas também o romancista Gustav Flaubert e o contista Anton Tchekov. Para ele, o uso dos detalhes, da forma como se dá nestes trabalhos, confere *estidade* ao texto: “Por estidade entendo qualquer detalhe que atrai para si a abstração e parece matá-la com um sopro de tangibilidade” (WOOD, 2012, p. 65). Esta tangibilidade faz-se necessária na medida em que o texto aspira à representação realista: é preciso que a abstração própria do texto seja ancorada no real pela concretude do detalhe.

O perfil é um texto de objeto fugidio. A ideia de retrato escancara esta questão: é um produto estático que visa a captura de uma figura móvel. É uma situação até mais instável que a da fotografia, por resultar não de um clique maquínico, mas de uma longa construção narrativa: “Mais, o perfilado não é exatamente um modelo em pose. Sua imagem não pode ser pretendida, portanto, e talvez nem se consiga que ela seja plenamente natural ou espontânea” (VILAS BOAS, p. 19). A construção do indivíduo neste tipo de matéria é, portanto, indicial – o que há de

verdadeiramente humano no relato, a empatia acima descrita, está em determinados detalhes, não ao cabo do texto. Os perfis atuam como biografias suspensas em processo: sintetizam os dados da vida, focalizando em episódios específicos, congelando somente uma fração do tempo. “O que importa, na verdade, assim como no cotidiano, é o momento, o instante. Ou seja, como ele [o perfil] lê a sua vida a partir do atual” (SILVA, 2010, p. 411).

A problemática do perfil é, como observamos, escrever o outro. Mais que os dados e os fatos, as opiniões e as estatísticas, interessa-o escrever aqueles que movimentam estas circunstância. Esta escrita, porém, é constrangida por contingências das mais variadas ordens. Há questões do próprio jornalismo, cuja relação com a alteridade é historicamente ruidosa - os encontros com o outro ocorrem, se tanto, nas *brechas do discurso*, para usarmos o termo de Fernando Resende (2009). Concomitante a este problema, a escrita do outro defronta-se com as dificuldades impostas pelo meio da mensagem, a narrativa escrita. Trata-se de traduzir a vida para os termos do texto. O esforço hercúleo desta tarefa e o atrito aí perceptível nos levam a questionar a possibilidade de tal empreitada. O perfil assume-se enquanto escrita da vida, relato dos fatos de uma existência, e os recursos formais que apontamos como constitutivos do gênero são menos malabarismos estéticos do que estratégias de enfrentamento deste problema: Como irei escrever uma *vida*?

2.2 A escrita biográfica

De modo não a responder esta pergunta, mas a compreender como ela se forma e de que modos ela vem sendo enfrentada na narrativa de não-ficção biográfica, parece-nos necessário ampliar a discussão para além dos campos do perfil e do jornalismo propriamente ditos. A partir de uma visão mais ampla, tentaremos melhor assimilar estas particularidades. Dada a conclusão de que o perfil é um texto de ordem biográfica e de que esta pretensão ordena sua narrativa, apresentaremos aqui teorias que abordam a biografia⁷. Sendo um gênero mais antigo e estabelecido, a bibliografia a respeito é mais extensa e complexa, abordando questões de fundo mais reflexivo, em dissonância com o “tom de manual” que perpassa os escritos sobre o perfil.

⁷ Ainda que existam trabalhos discutindo a respeito desta relação entre biografia e jornalismo, as razões e as particularidades deste intercâmbio não serão problematizadas aqui. Partimos do ponto pacífico de que há pontos de contato entre as áreas e o estudo de uma é fértil para a análise da outra, perspectiva permitida pelas leituras de Weinberg (1992), Vilas Boas (2002, 2003) e Dosse (2009).

Para melhor compreender como a prática de escrever o outro surge e perdura ao longo da história da literatura, faz-se necessário aqui um breve resgate histórico. Os trabalhos mais frequentemente apontados como fundadores do gênero são os escritos do ensaísta e filósofo grego Plutarco (46 - 120) (WEINBERG, 1992; DOSSE, 2009). Seus textos - reunidos no volume *Vidas paralelas* (1991), de publicação original estimada entre os anos 96 e 98, destinavam-se a relatarem os feitos e as trajetórias de grandes figuras Greco-Romanas como Temístocles, Cícero e Marco Antônio.

O volume é sintomático para compreensão sobre qual modalidade textual foi apontada como biografia nos séculos iniciais desta atividade de escrita, no período que Dosse (2009) chama de Idade Heróica da produção biográfica. Os textos tratavam indivíduos apenas pretensamente: seu foco não era o sujeito, mas sim seu papel social, as posições que ocupou e os feitos por ele realizados. Uma biografia de Alexandre, o Grande, por exemplo, não trataria de suas relações interpessoais, mas sim de seus feitos enquanto estrategista militar. Além disto, raramente os livros tratavam de apenas uma pessoa, preferindo apresentar um painel de diversos sujeitos que tivessem tido alguma afinidade social: volumes sobre generais, sobre reis, duques, etc. De acordo com Weinberg (1992, p. 8): “O que alguns estudiosos chamaram de biografia antes de 1750 consistia geralmente em agrupar grupos de vidas, com os grupos sendo determinados por posição e função social, por profissões”⁸ (tradução nossa). Outra postura semelhante desta época primordial era a produção de textos hagiográficos, sobre a vida dos santos, como os trabalhos do abade inglês Aelfric de Eynsham (955-1010). Sobre ele e seus colegas de ofício, escreve James Clifford (apud Weinberg, 1992, p. 8, tradução nossa): “Seu objetivo era a edificação. Sua justificativa era a glória de Deus, através do louvor aos seus santos”⁹.

Em meados do século XVIII, a situação começa a alterar-se e os estudos sobre o gênero são unânimes ao apontar o trabalho de James Boswell como ponto de virada da concepção biográfica. Em 1791, o advogado escocês publicou *Vida de Samuel Johnson* (BOSWELL, 2007), relato de sua amizade de mais de vinte anos com o poeta e crítico literário supracitado. Sua opção de focar a narrativa em uma só pessoa e a tentativa de esgotar a figura lançando mão de uma profusão de provas documentais (anotações do biógrafo e do biografado, cartas, diários, etc.) e da

⁸ No original: “What some scholars have called biography before 1750 consisted largely of putting together groups of lives, the groupings being determined by social rank and function, by profession”.

⁹ No original: “Their purpose was edification. Their justification was the glory of God, through the praise of his saints”.

própria extensão da obra (mais de 1000 páginas na edição original) eram elementos estranhos ao fazer biográfico da época. O estilo e a estrutura provocaram estranheza, mas logo foram incorporados pelos estudiosos da época, lançando as bases do fazer biográfico que se vê hoje, como afirma Dosse (2009).

Uma das primeiras reflexões críticas modernas a respeito da biografia é realizada pela escritora Virginia Woolf (2014). No ensaio *A arte da biografia*, publicado originalmente em 1939, ela lembra Boswell e, a partir dos trabalhos inspirados por ele, passa a questionar a constituição do gênero biográfico e sua relação ambígua com a história e o romance: seria a biografia capaz de capturar a *verdade* sem incorrer em ficcionalizações¹⁰? Seguiram-se a esse uma série de questionamentos semelhantes ao longo do século XXI. O fenômeno, denominado por Dosse (2009) como *eclipse biográfico*, dá-se por uma alteração no regime de historicidade e pela ascensão dos estudos sociais ligados à Escola dos Annales¹¹, cuja lógica é refratária à escrita da vida do modo como ela ocorria à época. Ocorre, decorrente desta reavaliação teórica dos limites biográficos, uma alteração no pacto de leitura destes textos. Se antes o acordo era referencial - esperava-se do texto uma versão fiel, cópia carbono, da vida -, a partir do século XX o vidro de tal trato estilhaça-se. A pedra é a questão: “Como legitimar um gênero que se debruça sobre uma existência que é forçosamente atirada ao acaso, sobre uma vida que é por si só proliferante, caótica e incerta?” (COSTA, 2010b, p. 106).

Culminando tensões que datavam já desde o século XVIII (não por coincidência o período pós-Boswell), a percepção das carências intrínsecas à escrita da vida resulta nesta crise generalizada. A partir dos anos 1900 a biografia é vista como “o local de refúgio da historieta, do relato puramente anedótico, sem outra ambição que encantar e distrair” (DOSSE, 2009, p. 181).

2.2.2 (Im)Possibilidades

Voltemos ao artigo de Woolf (2014), que pode ser tomado como um dos primeiros e mais representativos indícios da instalação desta crise. Para além do intuito inicial do texto (inquirir se a biografia possui *status* de arte ou é mero artesanato), levanta-se a questão dos limites impostos

¹⁰ Vale lembrar que um dos romances mais importantes de Woolf chama-se *Orlando, uma biografia*, e apresenta-se como o relato da vida de um inglês tricentenário que transforma-se em mulher e varia de gênero entre masculino e feminino ao longo das décadas. Na leitura de Dosse (2009), o livro, dados seu nome e estrutura, serve também de comentário a respeito da escrita biográfica, e a ambiguidade sexual do protagonista é análoga à indefinição da biografia entre relato factual e escrita romanesca.

¹¹ Movimento teórico ligado ao periódico acadêmico *Annales d'histoire économique et sociale*, fundado em 1929.

ao biógrafo pelo próprio material. A escritora lembra a obra de Lytton Strachey, que publicou na década de 1920 duas biografias sobre figuras da monarquia britânica: as rainhas Vitória e Elizabeth I. Ambas as obras e também a relação entre elas são, afirma Woolf, exemplos precisos das contingências que envolvem a escrita biográfica. O livro sobre a rainha Vitória - uma personalidade cercada por diversos registros históricos - foi um sucesso de crítica e público, sendo considerada uma biografia modelar. Já a empreitada semelhante sobre Elizabeth I, que reinou em isolamento e da qual pouco sabe-se no tocante a sua vida pessoal, foi considerada um fracasso e suscitou reações inflamadas dos intelectuais da época. Para Woolf (2014, p. 396) “o problema está na biografia em si mesma”. Dada sua necessidade de comprovação documental, o texto biográfico só funcionaria se amparado por uma vastidão de registros históricos. Diz-se que “o romancista está livre; o biógrafo está amarrado” (WOOLF, 2014, p. 390) pois sua tarefa é menos de criador do que de estoquista, responsável por catalogar e rearranjar informações prévias.

A argumentação de Woolf e seu enfoque na questão do realismo e da necessidade de comprovação factual para este tipo de escrita é uma crítica ancestral. A ela seguiram-se outras posições teóricas, mais incisivas e voltadas a atacar a própria base epistemológica do gênero. A mais conhecida e a que mais interessa-nos aqui é a discussão de Pierre Bourdieu sobre a *ilusão biográfica*, introduzida em um artigo de 1986. Iniciando a discussão no campo da Sociologia, ao questionar a validade das histórias de vida enquanto método científico, o filósofo põe em xeque a proposta primeira da biografia. O próprio conceito de *história de vida* seria errôneo, analisa Bourdieu (1996, p. 183):

Falar de história de vida é pelo menos pressupor – e isso não é pouco – que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, *Uma vida*, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história.

Na visão do sociólogo, tal expectativa de totalização de uma existência em narrativa é mais que uma ingenuidade: é um erro do senso comum. O recorte de uma trajetória pessoal nada de concreto poderá dizer, pois exclui as circunstâncias e o que de amiúde ocorre sem que relacione-se com a grande saga transcrita, reduzida ao esquematismo de começo-meio-fim. Seria, afirma Bourdieu (1996, p. 190), como “tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações”. A ilusão estaria em crer na possibilidade de captar uma vida através do relato da trajetória de seu

personagem, criando ligações entre os acontecimentos, o que dá uma forma lógica à existência - o método que constituiu a feitura das biografias desde seus primórdios. À visão de Bourdieu, somaram-se outras críticas sociológicas, lembra Dosse (2009). Uma das visões por ele apontada por sua pertinência é a de Olivier Schwartz, para quem a ilusão biográfica não caracteriza-se apenas pelo “achatamento” da temporalidade e do contexto social. Mais grave é a miragem “pela qual o sujeito se atribui no espaço ou no tempo uma identidade unitária que resiste às mudanças e se torna fundadora da ilusão de um ‘alguém’ fugindo do anonimato” (DOSSE, 2009, p. 211).

Estas questões lembram a visão iconoclasta de Marcel Schwob (1997) a respeito das biografias - uma perspectiva a respeito do texto que precede elementos do pensamento de Roland Barthes, como veremos no capítulo seguinte. No prefácio de seu misto de romance e biografia *Vidas imaginárias* (1997), Schwob empreende uma reavaliação da escrita da vida. Partindo da colocação “A ciência histórica nos deixa na incerteza sobre os indivíduos. Ela só nos revela os pontos pelos quais eles se ligaram às ações gerais” (SCHWOB, 1997, p. 11), o escritor apresenta um ponto de vista aparentemente similar ao de Bourdieu, porém mais radical (e, vale notar, anterior: *Vidas imaginárias* foi lançado em 1896). Para ele, o problema dos biógrafos é crer que são historiadores. Sob a suposição de que poderiam extrair dos fatos o retrato fidedigno do homem que os habitou, abriram mão das verdadeiras potências do texto que compunham. Ao narrar a vida de um sujeito, a preocupação corrente seria enfocá-lo a partir de suas ideias. O caráter histórico do gênero o levaria a escrever de modo a registrar para posteridade, aos modos mesmo de Plutarco. Schwob (1997, p. 15) propõe uma recusa a esta concepção, afirmando que “o ideal do biógrafo seria diferenciar infinitamente o aspecto de dois filósofos que tivessem inventado mais ou menos a mesma metafísica”. Para ele, não interessa o que disse Sócrates em seu cárcere. Seus protestos e suas acusações seriam feitas no mesmo tom se o condenado fosse outro filósofo da época. O que interessa é o modo como passa seus dias na prisão: o que *faz*.

Lembrando Boswell, Schwob (1997, p. 22) critica-o por não ter a “coragem estética de escolher”. O livro sobre Johnson é sim potente, escreve o romancista, mas excessivo. Entre as passagens importantes na visão do romancista, como a descrição dos hábitos do poeta, intrometem-se análises sobre seus trabalhos. Era preciso cortar, argumenta, e o excedente do relato é - e é este o ponto nevrálgico do texto de Schwob - o que nele buscar ancorar-se no verdadeiro: “A arte do biógrafo consiste justamente na escolha. Ele não tem que se preocupar em ser verdadeiro; deve criar dentro de um caos de traços humanos” (SCHWOB, 1997, p. 22-23).

Tal caos seria o caos do atos e humores que compõem uma existência. Em contraposição a Boswell, Schwob lembra as *Brief lifes* de John Aubrey, que, no século XVII biografou figuras como Thomas Hobbes, Francis Bacon e René Descartes pelo viés íntimo. Que roupas gostavam de usar, seus pratos favoritos, as preferências sexuais, etc.

Insurge-se novamente aqui a questão do detalhe. Dosse argumenta que esta biografia do comezinho é um dos sintomas da crise biográfica. Descrente da própria capacidade de relato, os biógrafos passam ao exame dos pormenores de seus objetos: “O desejo de definir com a máxima clareza os contornos do indivíduo fez a glória de uma escrita do minúsculo, do ínfimo, do aparentemente insignificante” (DOSSE, 2009, p. 69). O que há são duas formas de manejo dessa escrita mínima. A primeira já foi por nós apresentada, por meio da obsessão realista que Wolfe (2005) nutre pelo uso de detalhes balzaquianos na não-ficção. É a postura mais corrente, ligada à necessidade da impressão de verdade ao relato, também aparente em Woolf (2014, p. 399): “A biografia alargará seu escopo pendurando espelhos em cantos inesperados”. Tais espelhos, segundo a escritora, devem refletir “onde e quando viveu o homem real; que aparência tinha; se ele usava botas com cadarços ou com elástico dos lados; quem eram suas tias, seus amigos; como ele assoava o nariz (...)” (WOOLF, 2014, p. 401). Esse uso dos detalhes, tidos pela autora como “fatos autênticos”, refere-se a uma produção textual que busca contornar as deficiências biográficas reafirmando sua captura do detalhe através da descrição minuciosa - uma visão, portanto, presa ao paradigma da representação. Um outro modo da escrita do detalhe é oposto a este. Podemos começar a abordá-lo com base em um dos aforismos do romancista estadunidense Mark Twain: “As biografias são apenas as roupas e os botões da pessoa. A vida da própria pessoa não pode ser escrita” (apud SCHMIDT, 2004, p. 134). A declaração está em consonância com Bourdieu (1986), sendo uma síntese do que representa o problema da escrita biográfica: as grandes trajetórias diacrônicas impostas a ocorrências sincrônicas, a noção de transcrição da existência, a pretensão de captura do íntimo do outro.

Já se pensarmos com Schwob (1997), a ideia é absolutamente potente. É aqui que a visão do romancista singulariza-se e repele as críticas biográficas anteriores. Bourdieu, por exemplo, se tomado sob esta perspectiva, tece sua repreensão a partir de uma constatação banal e equivocada. Afirma que tomar a vida enquanto trajetória narrativa é um reducionismo, quando para Schwob a vida é narrativa. Vida e texto não são corpos estranhos de existência paralela, que correm e cercam-se um ao outro, nunca atrevido tocar-se: estão imbricados. Como já afirmamos, o texto

de Schwob é a pedra de Roseta para a compreensão da teoria biográfica de Roland Barthes, objeto central de nossa reflexão aqui. Sua reflexão sobre o lugar da verdade na biografia e a constituição desta a partir de elementos mínimos antecipam e preveem o conceito barthesiano de *biografema*, sobre o qual discorreremos no próximo capítulo: uma biografia composta de traços sem significação prévia, que rejeitam a representação e compõem a criação de um sujeito textual diverso do social.

De volta ao aforismo de Twain: tendo em mente essa construção teórica, a frase do escritor estadunidense soa não como o diagnóstico da falência biográfica, mas sim como uma provocação, um desafio que, vencido, efetivará as verdadeiras potências do texto. Se tentamos escrever o sujeito, e, no processo, o indivíduo esfuma-se, somos deixados apenas com as roupas vazias atiradas ao chão. O desafio da escritura é, portanto, fazer ver estes botões e andrajos como signos próprios. No lugar de descobrir uma resposta para a questão “Como irei escrever uma vida?”, formula-se outra pergunta, que toma o lugar desta: “Que vida é possível ver a partir daquilo que é possível escrever?”.

3 DO *FAIT DIVERS* AO BIOGRAFEMA: ESCRITA DA VIDA E POÉTICA DO DETALHE EM ROLAND BARTHES

Falamos em *escrevível*, sobre uma vida ser ou não *escrevível*. Aqui, o uso do termo possui duas implicações: uma primeira, mais imediata e superficial, questiona se a vida dá margem para uma escrita, se é possível captá-la em texto para além dos limites expostos no conceito de “ilusão biográfica”. O segundo sentido ativa-se pelo próprio uso do termo *escrevível*. O neologismo (*scriptible* no original francês) vem da obra de Roland Barthes (2002 e 2010), e diz respeito a uma categoria de texto que opõe e complementa as escrituras *legíveis* - trabalhos fechados, que permitem um só tipo de leitura. Em contraponto a estes textos que confinam o leitor a uma posição reativa e representam a maior parte das narrativas produzidas, Barthes (2002, p. 5) afirma a existência de escritura *escrevível*: “O texto *escrevível* é um presente perpétuo, sobre o qual nenhuma linguagem conseqüente (o que inevitavelmente torna-lo-ia passado) pode ser superimposta; o texto *escrevível* é *nós mesmos escrevendo*¹²” (tradução nossa; grifo do autor).

O *escrevível* molda-se no ato da escrita e na produção subsequente que enseja, inspirando a criação de novas escrituras. O que distingue esta potência das outras formas textuais, meramente *legíveis*, é a força de sua interpretação, o que para Barthes consiste em um processo radicalmente diferente daquele que usualmente se entende pelo termo: “Interpretar um texto não é dar a ele um sentido (mais ou menos justificado, mais ou menos livre), mas, pelo contrário, é apreciar o plural que o constitui¹³” (BARTES, 2002, p. 5, tradução nossa). Deste modo, perguntar se uma vida é *escrevível* equivale a indagar: que escrituras uma vida ativa? De que modo é possível interpretá-la? Que espécie de intertexto ela origina? Dentro da reflexão de Barthes, a vida *escrevível* é uma vida interpretável, uma que daria a ver sua rede de relações e, através desta, iniciaria a novo projeto de escrita. Ou ainda: de existência.

O pensamento do semiólogo francês será utilizado de forma extensiva no presente trabalho e, em especial, neste capítulo. Durante a pesquisa bibliográfica exploratória, realizando uma revisão da obra de Barthes a fim de compreender sua posição sobre a narrativa biográfica,

¹² No original: “The writerly text is a perpetual present, upon which no *consequent* language (which would inevitably make it past) can be superimposed; the writerly text is *ourselves writing*”

¹³ No original: “To interpret a text is not to give it a (more or less justified, more or less free) meaning, but on the contrary to appreciate what plural constitutes it”

foi possível observar uma espécie de teoria dispersa por diversas obras, nunca sistematizada, dizendo respeito à escritura da vida e à função dos detalhes narrativo-descritivos nesta. Portanto, pretende-se neste capítulo uma apreensão desta suposta teoria, apresentando três conceitos correlatos que sustentam esta percepção: *fait divers*, *punctum* e *biografema*. Assim, propomos um percurso teórico entre estas diferentes ideias, em diálogo com a proposta inicial de compreender as formas pelas quais a escritura retrata (ou não) a vida.

3.1 O Texto

Antes de proceder ao exame dos conceitos e à observação do percurso teórico referido, acreditamos ser necessário esclarecer a ideia de Texto¹⁴ na obra de Barthes, já que esta definição guia todo o presente estudo de forma intrínseca, ainda que muitas vezes velada. Só pensamos em narrativa e escritura nos termos do Texto, e a ele recorremos para compreender as potências desta referida teoria do detalhe e da biografia.

Barthes expõe as bases deste conceito em dois ensaios: *Da obra do texto* (2004) e, em menor grau, *A morte do autor* (2004). Para o semiólogo, a partir da década de 1960 deu-se o desenvolvimento de diversas disciplinas que abordam a linguagem, de forma mais ou menos direta, como a linguística, a antropologia, a semiologia e a psicanálise. O encontro destes saberes entre si e na direção da obra textual altera a compreensão desta, naquilo que Barthes (2004, p. 66) chama de “deslizamento epistemológico”. Assim, dado este esforço conjunto de reflexão, observa-se na escritura a existência de duas instâncias: a obra e o Texto. Essa categorização não é uma oposição rígida: obra e Texto não são contrários e não há juízo de valor na classificação. E, embora a percepção desta distinção dê-se por um processo histórico, não se trata de considerar o Texto uma inovação: “Pode haver Texto numa obra muito antiga, e muitos produtos da literatura contemporânea não são em nada Textos” (BARTHES, 2004, p. 67). O que se dá a partir da década de 1960 não é a ocorrência do Texto, mas sim sua percepção, possibilitada pela interdisciplinaridade corrente a partir desta época.

¹⁴ Em sua elaboração do conceito, Barthes grafa “Texto” dessa forma, com a primeira letra maiúscula. Além de destacar o termo, isso permite diferenciar o Texto enquanto conceito e o texto enquanto sinônimo de materialidade escrita. Assim sendo, escolhemos também utilizar essa diferença gráfica no presente trabalho.

O Texto não é material e Barthes atenta para a inutilidade do esforçar de separar Texto e obra de forma física. O Texto é uma *transversalidade*, uma força que coloca em curso as potências de uma escritura, atravessando uma série de trabalhos precedentes. É pluralidade, com origens diversas, bem como descendências das mais variadas. Ele atua em um campo de linguagem que ultrapassa a obra e onde são permitidas trocas, diálogos entre diversos trabalhos. E, mesmo assim, o Texto é órfão: “O intertextual em que é tomado todo Texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do Texto” (BARTHES, 2004, p. 71). Com isto, Barthes quer reiterar a questão da morte do autor: uma escritura deve desligar-se do conceito de autoria para efetivar sua potência. O que um Texto diz é dito pela linguagem, não pela figura-social “escritor”. Não há espaço para o sujeito no interior do Texto: a voz do autor, do narrador e dos personagens mescla-se de tal forma que torna-se inútil um esforço de diferenciação ou hierarquização. São vozes de papel, todas. O que há é a escritura.

A concepção clássica de autor, lembra Barthes (2004), o tem como elemento da mesma linha cronológica a qual pertence o livro: o escritor é o antes e a obra é o depois. Barthes (2004, p. 61) nega esta concepção, afirmando que “o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é, de forma alguma, dotado de um ser que precedesse ou excedesse a sua escritura”. O Texto constrói-se no campo de batalha da própria escritura, no instante em que as palavras são dispostas em frase e as frases em parágrafos. A discussão a respeito do fim desta ideia de autoria, devedora, como lembra Barthes, de uma visão antropocêntrica de culto ao sujeito, acaba por engendrar a conclusão de que a ideia de *sentido* de uma obra também altera-se radicalmente. O autor lembra que a significação dos trabalhos artísticos tem sido atribuída historicamente a características que em verdade são dos sujeitos produtores e não do trabalho em si: “A crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício” (BARTHES, 2004, p. 58). Barthes negará esta concepção ao explicar que o Texto existe somente enquanto discurso e pratica o “recuo infinito do significado” (BARTHES, 2004, p. 69). Ou seja: prolonga a leitura, dá *prazer* ao próprio ato da leitura - é um objeto escrevível, portanto - e a questão da significação advém deste processo. Há recusa a uma hermenêutica. Enquanto a obra apresenta-se para significar, o Texto não possui um sentido oculto. A ele Barthes (2004, p.69) irá chamar de “significante perpétuo”. Ao autor interessa a metáfora do tecido: ao penetrar um pano para descobrir o que o constitui, nada descobrimos: atravessamos a malha e chegamos ao vazio. O

caso é de esgarçar a tessitura para perceber os detalhes da trama, compreender o trabalho dos fios, aprender como se dá a constituição deste pano para que se possa passar a uma nova costura.

O que neste capítulo buscamos ver são as ferramentas utilizadas para este processo de análise dos tecidos. Propomos quatro conceitos que fazem as vezes de lupas, tesouras, linhas e agulhas quando trata-se de analisar o Texto de implicações biográficas: o *fait divers*, o efeito de real, o *punctum*, e o biografema.

3.2 O *fait divers* e a vida no texto jornalístico

Em seu ensaio *A estrutura da notícia*, Barthes (2007) realiza um estudo sobre um gênero específico do jornalismo francês, conhecido como *fait divers*¹⁵. Sob a alcunha algo genérica de “fatos diversos” reúnem-se os mais diversos tipos de matérias, em uma pluralidade de sentidos e intenções, naquilo que Barthes (2007, p. 57) chama de “informação monstruosa”. O autor, porém, identifica como denominador comum desta massa amorfa de notícias o interesse pelas questões cotidianas e seu caráter anedótico.

“Um trem descarrila no Alasca: um veado bloqueara o controle das linhas.’ ‘Um inglês se engaja na Legião Estrangeira: não queria passar o Natal com sua sogra’” (BARTHES, 2007, p. 62): exemplos trazidos diretamente das manchetes dos jornais locais por Barthes, para que se analise este gosto do *fait divers* por aquilo que represente uma cisão com a placidez do dia a dia. Barthes identifica dois tipos de exemplares do gênero: as narrativas mais comuns são aquelas de casualidade, quando o nexos entre duas informações de um fato causa surpresa, como nos exemplos acima transcritos. Fatos espetaculares (um acidente e uma mudança de regime de vida) com motivos pedestres (um animal selvagem, uma animosidade familiar). Dentre este subgênero, também podemos observar matérias que chamam atenção para as causas inexplicáveis de seus acontecimentos, como milagres, fenômenos paranormais, ou, ainda, mais populares como os contos de crimes reais, cuja popularidade é movida pelo mistério de sua origem. Por outro lado, o

¹⁵ Ainda que o conceito e a reflexão de Barthes a respeito deste tipo de jornalismo digam respeito apenas à imprensa francesa, a observação é universal. Tom Wolfe (2005), ao escrever sobre o estado do jornalismo estadunidense da década 1960 (época análoga a do ensaio de Barthes), lembra a existência de uma editoria jocosamente conhecida como “Reportagens especiais da cidade”, longas matérias constituídas por “pequenos fatos ‘divertidos’, engraçados, geralmente do movimento policial (...) até ‘histórias de interesse humano’ relatos longos e quase sempre hediondamente sentimentais (...)” (WOLFE, 2005, p. 13). Embora visto com certo desprezo pelos jornalistas, o gênero fazia sucesso com o público e era visado por repórteres desejosos de construir textos que ultrapassassem os limites de espaço e apuração da notícia.

segundo exemplar de *fait divers* calca-se nas coincidências observáveis nas histórias. Barthes (2007, p. 64) traz manchetes como “‘Uma mesma joalheria foi assaltada três vezes’; ‘uma hoteleira ganha todas as vezes na loteria’” para definir esta estrutura, onde a simples repetição de algo é utilizada para instigar uma sensação de estranheza, como se pudesse existir um motivo oculto para estas ocorrências, ainda não identificável pelas investigações e não apreensível pelos leitores.

Em ambas tipologias de *fait divers*, porém, o que se destaca enquanto denominador comum é a identificação de ocorrências tidas como anormais no curso rotineiro dos eventos. Não é usual nem esperado que a mesma pessoa ganhe diversas vezes um sorteio, da mesma forma que consideramos aberrante um homem abandonar o país por atritos com a sogra. O *fait divers* busca-se enquanto representação de uma realidade fraturada pela ocorrência do bizarro, do pitoresco, do transgressor. Assim, a natureza destes textos é profundamente disciplinar: o registro da quebra da norma funciona como reafirmação desta. Como define Dion (2007, p. 130): “Estas narrativas exemplares têm por função denunciar toda espécie de desvios e, assim, reforçar os modelos de conduta prescritos pela sociedade”.

Se busca escrever a realidade, o *fait divers* o faz por diversas formas. No que toca especificamente à narrativa de cunho biográfica, Barthes (2007, p.58) faz a ressalva de que “‘gestos’ de estrelas ou de personalidades nunca são *faits divers*, porque implicam, precisamente, uma estrutura de episódios”, o que bate de frente com uma característica básica do gênero: um *fait divers* é uma estrutura fechada que remete apenas a si própria, começa e esgota-se no próprio texto. Não é preciso nenhuma informação prévia para sua compreensão: o leitor incauto que abrir o jornal deve ser capaz de entender a matéria tendo apenas os fatos ali dispostos como bússola (além claro, de ter internalizado o regime de conduta social do qual o *fait divers* é instrumento). Deste modo, as narrativas de celebridade estão excluídas da equação, tendo em vista que demandam uma certa carga informativa prévia: quem são aquelas pessoas, o que as torna famosas, qual sua relação com a sociedade a qual se inscreve a reportagem, etc.

Porém, o sujeito pode assumir protagonismo nas narrativas do gênero quando as matérias não possuem causos espetaculares para contar. Assim, Barthes (2007, p. 59) afirma que “a ênfase não é posta sobre a própria relação, embora ela continue formando a estrutura da narrativa”. O foco do texto, assim, desloca-se para suas personagens, chamadas por Barthes de *dramatis personae*. Essas essências dramáticas são figuras universais (Barthes utiliza como exemplos

os papéis de mãe, criança e idoso) que o *fait divers* abordará de forma a reforçar: são “espécies de essências emocionais encarregadas de vivificar o estereótipo” (2007, p. 59). Essas figuras relacionam-se com o conceito de *tipo psicossocial*, resgatado por Feil (2010) da obra dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Os tipos são figuras arquetípicas, representações de papéis sociais descritas de modo simples, a gerarem padrões de comportamento que possam ser aplicados nos mais diversos tipos de narrativas de cunho biográfico: “Talvez o maior problema das biografias esteja na sua ingenuidade: ela escreve sobre um tipo psicossocial como se estivesse escrevendo, de fato, sobre um verdadeiro autor” (FEIL, 2010, p. 88).

Tendo isto em vista, podemos observar que os *fait divers* focados em personas dramáticas/tipos psicossociais operam de forma contrária às notícias de causalidade: elas observam a normalidade, o comportamento esperado, os caracteres sociais difundidos e aceitos. Desta forma, porém, atingem o mesmo resultado: um discurso de reafirmação do *status quo*.

Assumindo perspectiva semelhante à dos estudos de Barthes e escrevendo sobre um subgênero ancestral do *fait divers* (os panfletos contando histórias de assassinatos que circulavam pela Europa no século XIX), Foucault (1977) atenta para a recorrência de certos termos nos títulos dos textos: “circunstância”, “explicação”, “acontecimento”. “Detalhe”, sobretudo. Essa unidade estilística evidencia aquilo que o autor acredita ser a função deste tipo de discurso, a princípio autônomo da imprensa oficial, mas logo por ela absorvido: “Mudar de escala, aumentar proporções, fazer aparecer o grão minúsculo da história, abrir ao quotidiano o acesso da narração” (FOUCAULT, 1977, p. 215).

Esta afirmação denota duas coisas: que a história é composta de grãos, de partículas celulares; e que o acesso a esta história atômica se dá pela narração dos detalhes comezinhos cotidianos. Se o *fait divers*, ao modo como se apresentou nos séculos XIX e XX, utilizou-se desta percepção para criar um discurso de controle social, por outro lado tornou possível observar as potências da escrita de não-ficção no que toca os pormenores narrativos. É através deles que o texto busca atentar para os termos observados por Foucault: “circunstância”, “explicação”, “acontecimento”. Tal operação perpetuou-se, tornando-se parte integrante do gênero. Ao processo, Dion (2007, p. 126) dá o nome de *ilusão de proximidade*:

A acumulação dos detalhes que dão credibilidade, os assuntos e as confidências, tanto dos autores dos crimes quanto das vítimas, as entrevistas e as fotografias, são muitos dos procedimentos que contribuem para a autenticidade da narrativa e a ilusão da proximidade.

Essa ideia aproxima-se de outro conceito de Barthes, que também diz respeito a organização de um texto de forma a produzir simulação de presença: o efeito de real. Formado a partir de detalhes descritivos, assim como a ilusão de proximidade, o efeito de real também permite uma exploração do *punctum* enquanto elemento narrativo.

3.3 Do efeito de real ao *punctum*: potências do detalhe

O detalhe se introduz no pensamento de Barthes a partir de seus estudos de cunho estruturalista, quando propõe uma análise científica da literatura. Dividindo o texto literário em funções que, encadeadas em uma estrutura vertical, constroem os sentidos da obra, o crítico observa no texto uma hierarquia. Ao abordar as funções mínimas, porém, verifica que elas parecem não participar do jogo de significação. Assim, chega à seguinte conclusão sobre o detalhe:

Na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável; mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada significa (BARTHES, 1976, p. 28)

Em seu ensaio *O efeito de real* (2004), o autor retoma essa concepção para problematizar ainda mais a questão. Se inicialmente o detalhe descritivo era tido como uma circunstância, ocorrências inevitáveis na narrativa, o novo trabalho o eleva a condição de partícula motora do texto. Tratando em especial da literatura realista do século XIX, sobretudo a praticada pelo romancista Gustave Flaubert, Barthes (2004) identifica um tipo de notação que não é assignificante por acidente. Citando um trecho da novela *Um coração simples* (FLAUBERT, 2004), Barthes destaca a descrição de uma sala onde encontram-se um piano, um amontoado de caixas e um barômetro. Os dois primeiros elementos justificam-se enquanto símbolos materiais e psicológicos, respectivamente: o piano é sinal de uma situação social confortável, e a confusão das caixas sinaliza para um estado de desordem tanto prática quanto sentimental. Porém, a que serve, na grande estrutura do texto, o barômetro?

A descrição de um mero objeto - inusitado, porém não o bastante para constituir um evento próprio, que evoque sentido a partir de sua estranheza - faz parte do plano de construção narrativa próprio da literatura realista - fenômeno que Barthes (2004, p. 186) chama “vertigem de

notação”. Através da mera denotação, obtém-se um poder conotativo: o efeito de real, que por meio da introdução do banal no texto mira emular o banal da vida.

A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que o significarem (...), não dizem nada mais que isto: somos o real (BARTHES, 2004, p. 189-190).

A ideia de Barthes, a princípio crítica ao procedimento, é retomada e reavaliada por Rancière (2010). O filósofo atenta para o fato, ignorado na análise inicial, de o procedimento do efeito de real funcionar como um movimento da escritura para além dos campos da representação: “ele o faz implementando uma estratégia intermediária: conforme toma o princípio ‘realista’ da história, agarrando-se ao real enquanto real, ele cria um novo tipo de verossimilhança, oposta à clássica” (RANCIÈRE, 2010, p. 76). Assim, o detalhe pode operar no texto de modo dissonante ao procedimento do *fait divers*: inserir notações e descrições na escritura não para maximizar a proximidade da obra à realidade a qual se refere, não para ampliar o grão da história e do cotidiano. Pelo contrário: o detalhe dá início a um novo regime narrativo, que abre mão da representação em virtude de uma ambientação própria, interna ao próprio texto. Uma ambientação movida por uma sensibilidade singular, instaurada pelo regime do detalhe, destinado ao registro da “vida nua”: “O ocioso barômetro expressa uma poética da vida ainda desconhecida, manifestando a capacidade de qualquer um (...) de transformar a rotina do dia-a-dia na profundidade da paixão” (RANCIÈRE, 2010, p. 79).

A partir desta ideia de um regime afetivo de composição do detalhe, Rancière também aponta que a concepção de Barthes a respeito do efeito de real já traz, em essência, a reflexão que culminará no conceito de *punctum*. Para Barthes, o barômetro faz parte de um “fetichismo do real”, que considera o “ter-estado-lá” da notação motivo suficiente para sua inclusão na estrutura na narrativa. Rancière observa que essa linha de raciocínio evoluirá na obra posterior do semiólogo, dando à concretude do detalhe outro estatuto: “Barthes fará do ‘ter-estado-lá’ das coisas o *punctum* que é a verdade da fotografia e repudiará o conteúdo informativo do *studium*” (RANCIÈRE, 2010, p. 77).

Punctum e *studium* são conceitos que surgem na última obra publicada em vida de Barthes, *A câmera clara* (2011). Um estudo sobre a materialidade da fotografia, o trabalho introduz elementos de fenomenologia no trabalho do filósofo, abordando o afeto na relação da

foto com o observador. Barthes (2011) define a foto como um espaço unário, uniforme, de interesse geral e difuso. É um objeto que causa uma apreciação superficial, praticamente binária, dividida entre “gostei” e “não gostei”. Neste contexto de um afeto médio equivalente a um amestramento, que constitui o *studium*, Barthes (2011, p. 51) afirma que “às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um ‘detalhe’ me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho”. A este elemento dar-se-á o nome de *punctum*.

O *punctum* é um ponto, uma partícula de interesse agudo, um detalhe feito flecha que trespassa, simultaneamente, a foto e o observador. Enquanto exemplo para o fenômeno, Barthes apresenta o retrato antigo de uma família negra. Há, de acordo com ele, uma série de elementos que suscitam um interesse racional: a estética da composição, o valor histórico, o valor familiar, etc. Porém, este é um apreço primário. O que o prende à imagem, Barthes explica, são os sapatos de presilha que uma das fotografadas usa. São elementos como este (dentes ruins, unha compridas, uma mão sobre uma coxa) que são definidos como *punctum*.

Mais que ancorar o afeto do observador na imagem, o *punctum* também atua conferindo um diferente modo de significação à fotografia em questão. Sendo um “suplemento”, algo que “acrescento à foto e que todavia já está nela” (2011, p. 65), a existência de um *punctum* expande a foto para além de si mesma: é um “extracampo sutil” (p. 67) onde “cria-se (adivinha-se) um campo cego” (2011, p. 65). Ao apresentar a foto de um menino parisiense fotografado por André Kertész em 1931, Barthes considera o próprio garoto o *punctum* e a existência deste afeta-o, leva-o a perguntar-se: Que vida levou após este retrato? Ainda é vivo? Onde? Como?

Fosse uma fotografia a cena de *Um coração simples* abordada em *O efeito de real*, seria o barômetro um *punctum*? Rancière (2010) acredita que sim. Para ele, a oposição que Barthes cunha entre a estrutura literária e as descrições brancas é a mesma que permitirá a distinção entre *studium* e *punctum*. O que muda é a entrada do afeto em campo. Deste modo, é possível realizar um pensamento reverso: levar o *punctum* até o campo da narrativa, usá-lo enquanto ferramenta de estudo do texto. A macroestrutura da obra escrita apresenta-se enquanto um *studium* uniforme, funcional, um espaço onde ocasionalmente um detalhe parcial reluz. Ao propiciar o extracampo no texto, do mesmo modo que o faz na fotografia, a presença do *punctum* narrativo realiza o movimento da obra ao Texto, instaurando uma força, um afeto criativo que torna o objeto *escrevível*.

De mesmo modo, propomos que se pense o *punctum* narrativo no âmbito da escrita biográfica. Se perfis e biografias também são conhecidas como *portraits* e retratos, como lembram Vilas Boas (2002, 2003) e Weinberg (1992), é possível pensar a própria vida que será tomada na escritura como objeto de uma leitura passível de afeto por determinados traços. A relação se explicita quando Barthes (2011, p. 40) utiliza a discussão sobre o *punctum* e a fotografia para recontextualizar seu conceito de escrita biográfica, o biografema:

Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.

A partir desta afirmação, é possível inferir uma série de significações que dão substrato à ideia de uma teoria do texto biográfica em Barthes, que tem como ponto essencial a reflexão do *punctum*. Barthes afirma a equivalência das fotografias de impacto emocional com elementos observáveis no decurso de uma vida. Afirmar que a criação destas biografias construídas com traços afetivos - os biografemas - está para a biografia comum assim como a fotografia está para a história é afirmar que esta escrita dá-se por meio da exclusão: se a fotografia recorta do tempo presente um só fragmento, o biografema também opera selecionando do curso de uma existência aqueles detalhes que interessam a sua composição.

3.4 O biografema na apreensão do sujeito

Como visto no capítulo 1.2.1, Barthes é um dos teóricos a contribuir para a ideia de impossibilidade da escrita biográfica. Se considerou a tradução da existência em escritura uma utopia, o filósofo enfrentou ele próprio este dilema ao propor-se a escrita de *Sade Fourier Loyola* (2005), espécie de meio-termo entre ensaio crítico e biografia intelectual de três autores díspares, que considera paradigmáticos do pensamento ocidental (Marquês de Sade, Charles Fourier e Santa Inácio de Loyola). Mas se o Texto é, por vocação e essência, um destruidor de sujeitos, como produzir uma escritura que tenha como norte a concretude da existência de alguém? A seu modo, Barthes cria uma resposta, uma nova forma de apreensão textual do vivível. A saída é não biografar, mas sim *biografemar*. Esclarecendo o conceito, Barthes (2005, p. 17) escreve a respeito de uma possível escrita de si próprio - morto e notório, gostaria que um texto sobre si fosse um compêndio de detalhes:

(...) gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão.

Biografemar é, assim, o exercício de coleta dos detalhes de uma vida, aparentes “desimportâncias” reunidas em texto - os traços biografemáticos, “detalhes insignificantes transformados em signos de escritura. Signo entendido como aquilo que instiga e dispara um texto; como aquilo que nos encanta” (FEIL, 2010, p.81). É uma concepção diferente de Texto biográfico, e também uma compreensão da vida “não como destino ou epopéia, mas como texto romanescos, ‘um canto descontínuo de amabilidades’” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 9).

Sendo Texto, o biografema inevitavelmente desintegra o sujeito. Sendo necessária a sua retomada, ela ocorre através daquilo que “restou” desta destruição. Cacos, fragmentos, frangalhos, ou, como coloca Barthes (2005, p. 16): “Tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte”. Portanto, exclui-se da escritura os grandes fatos, as formas definidoras. No arranjo desta escolha, à maneira de um fotógrafo, é preciso definir os limites do enquadramento. Isto é feito selecionando da vida a ser retratada aqueles traços ainda livres de uma carga simbólica, aspectos comezinhos que encantam justamente por sua miudez. Mas não apenas aquilo que é banal: é preciso que estes detalhes sejam afetivos. É preciso ser constituído por “anamneses”, fragmentos da memória que transbordam esta, escorrendo para o texto produzido: “Chamo de anamnese a ação - mistura de gozo e de esforço - que leva o sujeito a reencontrar, sem o ampliar nem o fazer vibrar, uma tenuidade de lembrança: é o próprio haikai” (BARTHES, 2003, p. 126).

Como exemplo dessa necessidade de uma potência emocional do detalhe, para Barthes a escrita de Sade passa pela maneira interiorana pela qual se referia à senhorita Rousset, a chamando de *milli*; passa por suas luvas brancas. Mesmo em um momento crítico de sua existência, quando foi internado em um hospital psiquiátrico devido ao conteúdo anárquico de seu trabalho, o escritor é visto por Barthes através de um enfoque micro: o que importa é a relação que mantinha com a roupeira do asilo. Em suma, Barthes (2005, p. 16) explica: “O que me vem da vida de Sade não é o espetáculo, embora grandioso, de um homem oprimido por uma sociedade em razão do fogo que ele carrega, não é a grave contemplação de um destino”.

O que se identifica, o que se utiliza enquanto signos de escritura são “restos”, como aponta Feil (2010, p. 83). Para o autor, o biografema é “aquilo que sobra da biografia. Mas ‘sobra’ num sentido positivo, num sentido de Acontecimento: o biografema como o Acontecimento da biografia.” O biografema, portanto, comporta um jogo entre os traços biográficos comumente utilizados neste tipo de escrita - fatos concretos, pontos de virada na trajetória do personagem - e os traços biografemáticos. É um processo que se dá pela alteridade: um detalhe só o é em comparação com o todo da vida - é a escrita desta existência concreta, de ordem representacional, que concede aos *punctuns* do biografema seu encanto, como reflete Perrone-Moisés (1983, p. 10): “O próprio sabor dos biografemas depende de uma prévia informação. Os punhos de Sade e os vasos de Fourier são contrapontos de suas vidas-obras, o ‘insignificante’ que a memória seleciona, ludicamente, dentro de um conjunto maior.” As notações e inflexões atuam não como uma totalidade, mas como contraponto a outra narrativa possível, de uso mais corrente: as “biografias-destino” lembradas por Perrone-Moisés, “onde tudo parece se ligar e fazer sentido” (1983, p. 14).

Surgido na esteira de uma série de reavaliações teóricas da biografia (COSTA, 2010a), o conceito de biografema coloca em xeque esta própria noção de “biografias-destino”. Como coloca Costa (2010a, p. 46):

<Com Barthes> a prática de uma biografia é também uma política de abalo a duas grandes ficções: a de que a escrita biográfica apenas expõe uma determinada realidade investigada, fazendo da escrita a operação de se oferecer uma forma final <comunicável> acerca de uma vida; e a de que o <objeto> da biografia <a vida> é exterior ao Texto, e que por contingência de pesquisa, ele se põe a definitivamente ser escrito

Assim, o pensamento biografemático considera ficções tanto a ideia de representação pura na escrita biográfica quanto a noção de exterioridade do sujeito a ser escrito. O foco no detalhe e deformação consciente da trajetória narrada através do recorte factual explicitam a incongruência de crer em uma escritura livre de intenções e potencialidades, que visa apenas apresentar a vida em sua plenitude. O biografema também introduz a ideia de um sujeito *interno* ao Texto. É um retorno do sujeito, um retorno do autor morto por Barthes, mas um retorno seguindo as contingências inerentes à questão da escritura: é, como já foi colocado, um sujeito fragmentado dentro do próprio Texto, um sujeito que recusa a representação, que é *produzido* ao invés de ser reproduzido. Ao operar por vincos emocional-descritivos que o curso do tempo imprime à vida, o biografema dá a ver uma continuidade: o que importa a ele não é o sujeito escrito, literalmente,

mas o sujeito que a escrita dá a ver. O biografema “não se trata de dizer o que foi, mas de avançar em direção ao que vem” (VIART e VERCIER apud ALMEIDA, 2011, p. 36).

3.5 Do *fait divers* ao biografema

Apresentados os conceitos, é preciso que compreendamos o sentido deste percurso e as relações que instauram-se ao expormos que *fait divers* e biografema são duas pontas de uma mesma teoria - duas instâncias que, juntas, mostram-se ferramentas teóricas precisas para compreender os problemas próprios da narrativa biográfica e, por extensão, do perfil jornalístico.

Como foi possível observar nesta apresentação, o pensamento de Barthes frequentemente incorre em um jogo de oposições: legível/escrivível, obra/Texto, *studium/punctum*. É possível pensarmos o *fait divers* e o biografema nestes mesmo termos, mas atentando para o fato de que nenhuma destas oposições é dicotômica, maniqueísta. Barthes não opõe, por exemplo, obra e Texto como polos distantes e irreconciliáveis. Assim pensamos o biografema e os *fait divers*: são potências existentes nas narrativas em questão, que efetivam-se em maior ou menor grau. De um ponto de vista estrutural, o *fait divers* assemelha-se a um padrão mais comumente visto, também identificado por Barthes em sua *Análise estrutural da narrativa* (1976). É um modelo que podemos comparar a uma montanha-russa: observamos cumes, que elevam-se do resto da trajetória por serem pontos de interesse - cenas-chaves para a trama, eventos espetaculares, a dramaturgia grandiosa -, intercalados por retas e caminhos poucos sinuosos, desinteressantes à primeira vista. São os detalhes e descrições banais, que estão na narrativa enquanto preenchedores de espaço, pausas e pontos de respiro entre a vertigem dos acontecimentos - Barthes (1976) chamará este tipo de função de catálises. Na estrutura do biografema, esta disposição das rampas altera-se: há detalhes que ascendem tanto quanto os "fatos concretos". Ou ainda: a montanha-russa inverte-se, e a vertigem dá-se agora pelas descrições brancas, espaçadas por fatos espetaculares, tratados agora como platitudes.

A metáfora ajuda-nos a esclarecer que o que há entre o *fait divers* e o biografema é uma mudança de postura e compreensão, tanto da narrativa quanto da vida. Ainda que dispostos de forma oposta, os conceitos não repelem-se. Gravitam um na órbita do outro, ao modo das outras tipologias barthesianas anteriormente exposta aqui. Diferentemente destes, porém, o percurso ao biografema não é composto de apenas dois elementos: entre a escrita jornalística espetacular e a

escritura afetiva temos a eminência do *punctum*. Espécie de ponto de virada, podemos compreender o detalhe de poder afetivo como a engrenagem que opera a passagem de um nível a outro. Melhor: como o elemento que ativa uma potência enquanto suprime a outra, que redistribui as forças dentro desta narrativa biográfica. Do *fait divers* ao biografema o que há é a presença de um ou mais *punctuns*. O que fica de fora é a primazia da representação, o intuito de escrever a existência de forma literal, teatralizando a realidade de um sujeito fictício (pois todos o são no campo da escrita). O que entra na equação é o afeto, que opera destacando detalhes do todo, trazendo elementos do segundo plano ao foco, recortando o quadro geral da existência de modo a reinserir de volta na narrativa o sujeito, aqui também fictício, mas que apresentado por uma perspectiva parcial dá a ver outro modo de escritura, cuja concepção “parece acompanhar e fazer justiça ao próprio movimento descontínuo e rítmico da vida” (COSTA, 2010a, p. 37).

4 POTÊNCIAS DO DETALHE NO PERFIL JORNALÍSTICO

No percurso teórico realizado até aqui, abordaram-se as questões da escrita da vida e da inscrição do detalhe nesta. Tal construção teve início com a apresentação do perfil jornalístico como base. A partir da percepção de que o perfil é uma narrativa biográfica, optou-se por uma pesquisa que abordasse as bases desta relação: não trataríamos, portanto, de teorias do jornalismo que lançassem luzes sobre o gênero, mas sim de trabalhos a respeito da escrita da vida. Neste ponto, a partir da ocorrência do problema biográfico - escrevemos, *de fato*, uma vida? -, a questão do detalhe apresentou-se de forma incontornável. É corrente na bibliografia sobre as escritas do perfil e da biografia assumir a enunciação de detalhes enquanto estratégia narrativa de apreensão da experiência. Isto, porém, é assumido sem maiores discussões.

É neste ponto que a obra de Roland Barthes faz lembrar-se. A partir do biografema (elemento chave na concepção inicial deste trabalho), pareceu-nos útil utilizar os escritos do semiólogo para melhor compreender a problemática instaurada pela escrita biográfica. Assim, teve início uma prospecção bibliográfica de seu trabalho, em busca de uma genealogia do conceito. Observou-se que ele faz parte de uma teoria complexa, que movimenta diversas ideias e sentidos pregressos, compondo uma visão peculiar a respeito do lugar da representação e do afeto na escrita da vida, problematizado-a a partir da inscrição do detalhe. Do *fait divers* ao biografema, foi possível perceber o que leva o detalhe a tomar esta proeminência na escrita biográfica.

Agora, neste ponto do presente trabalho, faz-se necessário retomar esta discussão ocorrida nos dois capítulos anteriores, para tornamos mais claras as questões que ligam a teoria do perfil jornalístico e os escritos de Barthes. Após a montagem deste palco conceitual, no atual capítulo empreendemos também a análise empírica que nele se desenrolará. Se até o momento o problema de pesquisa que move esta monografia foi abordado de forma circunstancial, tendo sido aproximado em suas margens, aqui ele toma contornos mais claros: propomos uma análise que registre as funções do detalhe no perfil jornalístico. Com um corpus selecionado a partir de pesquisa bibliográfica exploratória, as ferramentas metodológicas utilizadas para esta leitura crítica serão construídas a partir dos trabalhos de Barthes (2002, 2007).

4.1 Entre o perfil e o biografema

Disse-se que o perfil jornalístico possui raízes na escrita biográfica e que esta toma por base teórica uma ideia de realismo e verossimilhança, baseada na presunção do texto enquanto registro fidedigno do mundo concreto. Também afirmamos as ideias de Roland Barthes sobre o Texto e o papel do sujeito neste, onde sofre um apagamento progressivo, gerando um vácuo que é tomado paulatinamente pela linguagem. Aproximar estas duas reflexões é, portanto e a princípio, um trabalho de detectar mais as divergências do que as convergências.

A visão de Tom Wolfe (2005), por exemplo. O jornalista afirma uma escrita do detalhe como propulsora do caráter literário do jornalismo, responsável por alçá-lo às mesmas estética e importância da literatura realista do século XIX, tendo Balzac como meta. O que ele perde de vista, diria Barthes (2004), é que o realismo é o que de menos potente há nesta estratégia de escrita não-ficcional. A ilusão de presença é denunciada pelo semiólogo já em sua reflexão sobre o efeito de real: assim como os realistas que toma por modelo, Wolfe acredita que “o *ter-estado-lá* das coisas é um princípio suficiente da palavra” (BARTHES, 2002, p. 42, grifo do autor). Desta forma, esta visão canônica do perfil, endossada pelos autores até aqui apresentados, crê no aperfeiçoamento da mimese como um fim, ao passo que Barthes (2004) afirma o real como uma instância não representável, apenas *demonstrável*. Quando aborda a escritura e a presença do detalhe, como no *punctum* ou no biografema, a minúcia descritiva não está ali para oferecer uma âncora que afixe o texto à experiência do vivido: ela escreve-se por motivos outros, afetivos e pessoais, e acaba por oferecer uma linha de fuga, uma perspectiva outra de encarar a alteridade dos sujeitos e sua tradução rumo à escritura.

Os pontos de contato entre Barthes e o perfil têm início se lembrarmos do desenvolvimento da escrita biográfica no século XX. Assumindo suas deficiências enquanto *fac-símile* do real, o texto biográfico passa a buscar uma abordagem mínima, que extraia sentido de uma observação dos detalhes. Lembremos uma colocação de François Dosse (2009, p. 55): “Gênero híbrido, a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da mimesis, e o polo imaginativo do biógrafo”. A postura que começa a tomar forma no campo biográfico é uma forma de desequilibrar esta balança em favor do polo imaginativo. Como já identificamos, Schwob (1997) é decisivo na composição desta mudança de estratégica escritural - e Barthes retoma a partir de onde o romancista parou.

Seu conceito de biografema é uma radicalização da postura miniaturista e indicial que a escrita biográfica vinha tomando. Se de Santo Inácio de Loyola o que persiste não é o regime monástico e sim seu olhar triste e injetado (BARTHES, 2005), é porque, como já havia identificado Schwob (1997), o que difere os sujeitos não são seus feitos, como acreditava-se desde Plutarco, e sim suas minúcias. Barthes radicaliza esta ideia ao propor biografias mínimas, que atenham-se *apenas* a estes dados - e que o tomem não como contrapontos curiosos e lúdicos, sob o risco de incorrer no *fait divers*. Se o pensamento que originou a ideia de biografema nasce da teoria biográfica da qual o perfil nutre-se, é possível traçar um caminho inverso, que observe a concepção biografemática na composição do texto biográfico jornalístico. As dúvidas que instauram a crise biográfica e suas experimentações de formas representacionais daí decorrentes ocorrem também no perfil. Lembremos este trecho de uma reportagem sobre o músico Roberto Carlos, escrita por Roberto Freire e publicada na revista *Realidade*. Transcrita por Vilas-Boas (2003), a matéria é apontada como exemplo de uma tendência que surge a partir da década de 1960, a dos perfis autoconscientes:

‘Eu nunca o havia visto fora do palco e dos vídeos’, assume Freire no texto. ‘Não eram os fatos de sua vida pessoal que interessavam, mas seu comportamento diante da profissão e da popularidade, suas reações de homem diante de tudo o que o rodeia diariamente (...) Seria possível saber como se sente um ídolo, convivendo semanas com ele, participando de todos os seus momentos?’ (FREIRE apud VILAS BOAS, 2003, p. 25).

A consciência dessa incapacidade para o registro gera um paradoxo, tendo em vista que o objetivo primeiro do perfil é o retrato. A ideia de *portrait* é cara aos teóricos do perfil, de Vilas Boas (2003) a Weinberg (1992), pois explicita essa necessidade de captura da existência. O que faz uma fotografia se não imprimir a matéria própria do objeto - a luz que toca seu corpo - em um suporte físico, de papel? No entanto, estes autores ignoram que é esta mesma metáfora que ajuda-nos a compreender o problema: o perfil, por sua condição de texto, resulta em um *erro de paralaxe* - quando a imagem acessível pelo visor da câmera não é a mesma a ser captura pelo obturador, resultando em uma distorção na foto final. O que registra-se não é o que observa-se, e o que se quer enquanto apreensão de uma realidade resulta em algo diverso.

Assim, é necessária a apropriação de modos de escrita que tenham este problema em vista, como assumiram Schwob e Barthes. Deste último vem o uso do detalhe enquanto biografema - o que é essencialmente uma *estratégia*, como nos lembra Costa (2010a) - e o que

propomos a partir de toda exposição realizada até aqui é pensá-lo no âmbito da escrita jornalística.

Isto posto, deixemos claro que um perfil não pode ser um biografema. Há contradições muito profundas sendo interseccionadas nesta proposta, o que faz ruir de imediato a hipótese. A noção de sujeito que instaura a ideia de biografema é impossível ao jornalismo e a sua obsessão por personalismo e concretude. O jornalismo presume autoria (algo repelente à teoria de Barthes), lembra Resende (2009), e ela já está dada de saída pelo próprio suporte do texto: um jornal/revista nominado, de periodicidade e linha editorial estabelecidas, matérias com assinaturas, etc. Há mesmo dúvidas se o perfil ou qualquer outra forma de jornalismo pode ser considerada uma narrativa, como algo mais que um discurso de caráter funcional. Walter Benjamin (1986, p. 203) levanta a questão, ao denunciar um conflito profundo entre *narração* e *informação*: “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”. A narrativa necessita de liberdade, ao passo de que a informação precisa totalizar para comunicar sua mensagem, reduzir os sentidos e conformar os acontecimentos. Em resumo, há muito sujeitos e muitos fatos claramente definidos no jornalismo – este sendo um efeito ideológico próprio da prática, como aquele denunciado por Barthes como *fait divers* - para que o perfil possa pulverizar a identidade e propor um texto de afeto, de forma a construir um biografema. O que não impede, porém, de apontar nesta direção e apresentar um *devoir biografemático*.

O percurso teórico pela obra de Barthes resultou em um esquema que propõe uma espécie de “comporta textual”: o Texto biográfico como se dotado de um mecanismo que determina seu caráter realista ou subjetivo, que o aproxima ou distancia da mimese ou do afeto, que define as potências presentes de *fait divers* e biografema. A este mecanismo atribuímos o *punctum*: é a presença do detalhe como instância reguladora. O que unifica as duas perspectivas de texto apresentadas até aqui é esta concepção. Tomamos, portanto, o perfil em seu caráter de escritura, como um corpo Textual que possa vir a ser preenchido por estas potências mencionadas. Nem só narrativa funcional, nem só escrita mínima de um sujeito fragmentado, e sim tudo isto ao mesmo tempo, definido pela instância dos detalhes narrativos que o compõem. Se a literatura é a forma de trapacear o fascismo natural da língua, como afirma uma das mais célebres teses de Barthes (1998), queremos o detalhe enquanto a armadilha que pega pelo pé a impostura jornalística, subvertendo seus efeitos de real.

4.2 Metodologia

4.2.1 Corpus

Como já indicamos, o *corpus* da pesquisa tratará dos perfis escritos por João Moreira Salles e publicados na revista *piauí*¹⁶. Esta escolha observou as reflexões dos estudos do perfil apresentadas no capítulo 2: buscaram-se textos representativos do que é universalmente considerado “perfil jornalístico”, aos modos de produção clássicos.

Traremos aqui trechos de todos os seis perfis em formato longo publicados por Salles entre 2006 e março de 2015, quando iniciou-se a redação do presente texto. Neste período, o autor também foi responsável por dois obituários e uma porção de textos biográficos publicados na seção “esquina”, dedicada a reportagens concisas e de caráter mais anedótico. Não consideraremos os textos elegíacos, pelos motivos já explicados no subcapítulo 2.1.3. Já os perfis curtos não serão analisados justamente por sua extensão. Como exposto acima, verificar as funções e instâncias do detalhe no tecido narrativo demanda uma materialidade complexa.

Percebe-se nos perfis que esta seleção resulta em um *corpus* homogêneo, mas diversificado. As reportagens guardam semelhanças de estilo e conteúdo entre si e fornecem uma base sólida para que se pense sobre o gênero perfil, apresentando diversas formas por ele possibilitadas: matérias biográficas, que apresentam a trajetória pessoal e intelectual de seus personagens; reportagens que realizam um recorte temporal e focalizam o sujeito em apenas um determinado momento de sua vida; perfis com foco no subjetivo; perfis que partem do personagem para a análise do contexto social no qual ele integra-se; perfis com uma só fonte; perfis de apuração extensa e enciclopédica, etc.

Apesar desta diversidade, o específico que nos interessa - o uso do detalhe -, é um denominador comum e isto está presente já de saída. A partir de 2010, os perfis de *piauí* passaram a serem agrupados sob a mesma cartola (jargão jornalístico para o termo que antecede o título de uma matéria e antecipa seu assunto): *Vultos*. A depender do personagem perfilado, o

¹⁶ A limitação de tratar de apenas um autor e focar em um dado veículo é própria e necessária ao formato monográfico, por questões de extensão e profundidade do texto. Porém, é preciso que reconheçamos que este recorte é reduutivo: abordamos assim um tipo específico de perfil, conformado não apenas pelas características do gênero, mas também pelas questões de estilo do autor e linha editorial da revista. Não abordaremos o problema de forma frontal durante a análise, mas é necessário registrá-lo, por não o considerarmos desprezível.

termo altera-se: o já citado Vultos da República para atores do espectro político, Vultos da Ciência se tratam-se de figuras acadêmicas (como no caso de Artur Ávila e Fernando Codá Marques, como veremos a seguir), Vultos dos Negócios, Vultos do Futebol, etc. O vulto aqui é usado como sinônimo de eminência, autoridade e notabilidade, mas interessa-nos a polissemia do termo, que também refere-se a uma figura obscura, pouco visível, fantasmática. Ao assumir o personagem de um perfil como um vulto, retoma-se a ideia do sujeito do texto biográfico como um *sujeito indicial*, tomado na própria amorfia de seu ser e recuperado (recriado) na matéria escrita através de detalhes - estes como as sombras que compõem o vulto, apagado pela contraluz, mas de contornos ainda visíveis.

4.2.1.1 A revista

Fundada em 2006, a *piauí* estabeleceu-se no jornalismo brasileiro como uma filiação contemporânea de veículos clássicos do jornalismo literário, como as citadas *Esquire*, *Realidade* e, sobretudo, a *The New Yorker*. Neste sentido, a escolha pela *piauí* como objeto insere-se na tradição histórica de estudos do gênero, mas busca não repisar o chão já conhecido: escolhe-se uma revista contemporânea, para compreender o desenvolvimento do gênero até hoje, e brasileira, para entender como o formato adequa-se às conformidades da imprensa local e da língua portuguesa. Também nos interessa aquilo que aponta Werneck (2010) e que era já pronunciado no material de divulgação da revista (PIAUÍ, 2006): com um espaço de publicação amplo (é corriqueiro as matérias tomarem mais de uma dezena de páginas), incomum na imprensa de hoje, permite-se ali um maior trabalho da forma textual - algo importante à análise crítica aqui necessária, que visa perceber o funcionamento do perfil como Texto, verificando o jogo de significações e potências instaurado em seu interior. Como a revista prima por reportagens mais complexas, é possível observar um maior número de relações possíveis, enriquecendo a análise.

4.2.1.2 Os perfis segundo João Moreira Salles

Já a opção por focar em Moreira Salles também tem bases diversas. A primeira é ser o repórter o idealizador e um dos fundadores da publicação, criada com “pretensões (...) relativamente simples: queremos fazer uma revista perene, que seja divertida e que revele coisas

curiosas, importantes, fúteis, boas e ruins sobre o Brasil”¹⁷. Seus textos destacam-se pelo tratamento estético e narrativo cuidadoso, que demonstram um entendimento do texto jornalístico não só como veículo informacional, mas como uma obra em si, um fim tanto quanto um meio. Em seu trabalho é possível, como propusemos anteriormente, tomar a reportagem como uma escritura. Finalmente, a escolha por Salles também é prática: sua produção na *piauí* é esparsa, o que permite uma leitura em profundidade de todos os textos já publicados por ele na revista - algo que não seria possível com repórteres mais prolíficos da publicação como Consuelo Dieguez ou Bernardo Esteves, por exemplo.

Cabe registrar também que Salles possui uma visão própria sobre a posição do detalhe no perfil jornalístico, registrada no ensaio *Ouvido, instinto e paciência* (2006), a respeito das reportagens de David Remnick. Partindo do texto de Remnick sobre o ex-vice-presidente estadunidense Al Gore, Salles (2006, p. 571) destaca uma cena que descreve o café da manhã do político, notando a inclinação do repórter para uma “alternância entre a observação miúda e a análise geral, entre o pequeno e o grande”. Descreve-se o cenário, com destaque para o cardápio da refeição, escolha narrativa que Salles acredita a um impulso de humanização dos personagens, tornados mecânicos pela própria natureza do texto jornalístico. Gore é uma chave para a compreensão da política no século XXI, mas não nos esqueçamos que ele também adora ovos mexidos como todos nós.

Salles também lembra um texto de Remnick sobre o escritor Amós Oz. Após uma série de parágrafos de implicações biográficas – suas ideias, sua origem, seus prêmios -, o texto aposta no mínimo, descrevendo com profusão de detalhes um dos passeios diários do israelense pelo deserto. É a partir daí que se alarga a compreensão possível daquele indivíduo que é perfilado, afirma Salles (2006, p. 572): “A partir de quase nada, intuímos que Oz é um homem curioso, atento às coisas do mundo, refratário a clichês e, se não feliz, é ao menos afortunado”. Essa técnica narrativa é definida pelo repórter como “uma retórica das coisas, de acordo com a qual o personagem se revela não só pelo que diz, mas também pelo que o cerca” (SALLES, 2006, p. 571). Essas reflexões demonstram que Salles não apenas produz perfis, mas é alguém com uma

¹⁷ Dados disponíveis em entrevista de Salles ao Digestivo Cultural: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=8&titulo=Joao_Moreira_Salles>. Acesso em 26. mar. 2015.

bem demarcada posição teórica sobre esse fazer, fato que também nos levou a tomá-lo como *corpus* de nosso trabalho¹⁸.

Definidas as motivações que levaram à escolha pela *piauí* e por Salles, cabe agora apresentar brevemente cada um dos seis textos a serem analisados.

4.2.1.2.1 Os matemáticos

Artur tem um problema, publicado na edição 40 (SALLES, 2010), é um marco em especial. Seu retrato do prodígio da matemática brasileira Artur Ávila é o início da incursão do repórter no universo científico e dá origem, de forma direta, aos dois outros perfis a serem escritos por Salles nos anos seguintes. O matemático é abordado em seu trabalho e em seu dia a dia, tendo descritas em igual importância tanto seu poder de resolver problemas complexos quanto seu gosto por sandálias de dedo. Além de apresentar Ávila, já tido à época como um dos maiores matemáticos brasileiros, o texto apresenta fundamentos da disciplina e explica a existência do IMPA (Instituto Nacional de Matemática Pura e Aplicada), tido como um dos grandes centros de formação matemática em todo o mundo.

A instituição é retomada em *O senhor dos anéis*, publicado na *piauí* 87 (SALLES, 2013), perfil de Fernando Codá Marques, matemático também formado pelo IMPA. De caráter fortemente biográfico, a reportagem apresenta a trajetória do cientista, um jovem alagoano que tornou-se uma das maiores promessas da geometria mundial. O foco é seu maior trabalho até então, a descoberta do toro (uma forma geométrica circular, de centro cavado) ideal - algo que motivou o título paródico da reportagem. Em paralelo, o texto constrói dois “perfis impessoais”: um sobre o desenvolvimento da geometria espacial, descrevendo as peculiaridades da disciplina e as teses que a marcaram nos últimos séculos, e outro sobre a criação e estabelecimento do IMPA, lembrando a gênese do instituto e o levou-o a florescer em um país sem tradição nas ciências exatas.

Ávila também retorna: o mais recente perfil escrito por Salles é *Conversas antes da medalha*, apresentado na *piauí* 96 (SALLES, 2014). O texto aborda os dias imediatamente anteriores à entrega da Medalha Fields (maior honraria do mundo matemático, concedida a cada

¹⁸ Ainda que essa posição de Salles possua implicações nas materialidades por ele produzidas, não utilizaremos suas ideias como base para a análise dos perfis – fazê-lo seria incorrer na armadilha do Autor denunciada por Barthes (2004). Porém, este câmbio entre Salles-repórter e Salles-teórico-do-perfil é explorado com maior atenção em nossas considerações finais.

quatro anos a, no máximo, quatro cientistas por vez). Salles descreve as andanças de Ávila - primeiro brasileiro a receber a distinção - por Paris antes da cerimônia de entrega, em uma narrativa íntima e subjetiva. O estilo se assemelha ao de *O andarilho*, bem como a apuração: uma única fonte, acompanhada de perto por alguns dias em viagem.

4.2.1.2.2 O presidente

O andarilho, publicada originalmente na *piauí* 11 (SALLES, 2007) e depois apresentada na coletânea *Vultos da República* (2010), acompanha as viagens internacionais do ex-presidente brasileiro Fernando Henrique Cardoso. Afastado do centro do poder desde 2002, o político é apresentado em sua faceta acadêmica, sendo professor convidado de universidades estrangeiras. Salles segue FHC naquilo que chama de sua “temporada americana”, quando leciona na *Universidade Brown*, em *Rhode Island*, e viaja pelo país dando palestras em outras instituições de ensino. Chama atenção o formato: FHC é a única fonte, mas o texto não é apresentado em formato de entrevista. Pelo contrário: interessa-se muito mais pela ambientação e descrição das viagens e reuniões do que pelo que o político tem a dizer. Isto, somado ao fato de ser o primeiro perfil escrito por Salles para a revista, estabelece a importância do texto como um paradigma dos procedimentos narrativos a serem analisados a seguir.

4.2.1.2.3 O jornalista

A alegria são 61 telefonemas, presente na *piauí* 17 (SALLES, 2008a), mostra o dia a dia de trabalho de Paulo Vinicius Coelho. O comentarista esportivo é conhecido pelo público por sua memória e apego aos dados estatísticos. As origens e implicações deste método de comentário, que empilha informações aparentemente irrelevantes - “É que ele vinha com aquelas histórias de que 'Nunca o São Paulo venceu o Náutico com gol no segundo tempo’” (SALLES, 2008, p. 26) -, são, aqui, desmitificadas. Demonstra-se que são reflexos da personalidade de PVC, como o jornalista é conhecido, com sua fé no poder da informação e na função do jornalismo, além de seu caráter avesso à espetacularização.

4.2.1.2.4 O caseiro

O caseiro, apresentado no número 25 da revista e posteriormente incluído em *Vultos da República* (WERNECK, 2010), trata de Francenildo dos Santos Costa, caseiro de uma casa em Brasília que tornou-se pivô, em 2006, de um escândalo envolvendo o então ministro da Fazenda, Antônio Palocci, acusado de receber propinas na referida casa. Costa é utilizado como ferramenta pela oposição ao governo, de modo a enfraquecer Palocci. Perdido entre os circos burocráticos e demagógicos da Capital, o caseiro sofre um golpe pessoal ao ter o sigilo bancários ilegalmente quebrado por funcionários da Previdência, o que revela uma série de depósitos recentes em valores consideráveis - pondo em dúvida sua honestidade e o distanciando definitivamente do pai biológico, responsável pelo dinheiro. O texto deixa claro que objetiva humanizar Costa, à época tido apenas como um peão movido pelas engrenagens do sistema político - e, deste modo, a reportagem serve também de perfil deste sistema, como afirma sua linha de apoio no *site* da revista: “De como todos os poderes da República - Executivo, Legislativo, Judiciário, polícia, imprensa, governo, oposição - moeram Francenildo dos Santos Costa”¹⁹.

4.2.2 Cortar o Texto: as lexias

De modo a compreender o papel do detalhe nestes perfis, observando quais funções desempenham na narrativa e que relações travam com as ideias de *fait divers* e biografema, a análise aqui exposta realizará uma leitura em profundidade e cruzada dos seis textos que compõem o corpus. Dada a importância de Barthes na construção de nosso pensamento até aqui, é necessário que empreendamos esta leitura sob seus termos. Tomar-se-á o perfil em uma perspectiva crítica, naquilo que Barthes (2004) compreende pelo conceito: um discurso segundo que busca interpretar o discurso primeiro. Como já apontamos, o autor propõe a interpretação não como uma atividade hermenêutica, que prospecta significados ocultos, mas como um jogo de desconstrução, que visa apreciar a constituição de um Texto. Assim é a crítica:

Trata-se pois, uma vez mais, de uma atividade essencialmente formal, não no sentido estético mas no sentido lógico do termo. Poder-se-ia dizer que para a crítica o único modo de evitar a ‘boa consciência’ ou a ‘má-fê’ de que se falou no começo é propor-se por fim moral não o deciframento do sentido da obra estudada mas a reconstituição das regras e constrangimentos de elaboração desse sentido. (BARTHES, 2014, p. 162)

¹⁹ Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-25/anais-de-brasilia/o-caseiro>>. Acesso em 26 mar. 2015.

Buscamos, portanto, verificar tais “regras e constrangimentos” e, como Barthes (2004, p. 190), “abrir caminho a imprevisíveis trocas, ao jogo infinito dos espelhos”, no seio do Texto, interpretando os usos do detalhe e seu papel na escritura total. Como método para a construção desta crítica do perfil utilizaremos um procedimento inspirado pela divisão do objeto, metodologia empregada por Barthes em *S/Z* (2002) para analisar o conto *Sarrasine*, de Balzac.

O crítico divide o texto base em *lexias*, recortes de parágrafos, frases ou até mesmo palavras individualizadas, unidades de leitura selecionadas do todo de modo a compreender a constituição da escritura e a movimentar sentidos. Barthes (2002, p. 13, tradução nossa) afirma ser o método de seleção guiado pela subjetividade (é possível aqui pensarmos nos termos do *punctum*): “Sua dimensão, empiricamente determinada e estimada, dependerá da densidade das conotações, variável de acordo com os momentos de texto²⁰”. Esta aparente arbitrariedade permite uma leitura iconoclasta do texto, que rejeita seu sentido geral, retirando sua impostura de objeto natural e assumindo o objeto como pura escritura. Deste modo, é possibilitado ao crítico traçar “(...) zonas de leitura com o fim de observar nela a migração dos sentidos, o afloramento dos códigos, a passagem das citações²¹” (BARTHES, 2002, p. 14, tradução nossa). A seleção fecha os olhos para a obra para dar a ver o Texto.

Montaremos aqui esquema interpretativo semelhante, visando identificar na materialidade do *corpus* unidades prenes de questões e significações, que ganham em potência ao serem retiradas de sua macroestrutura e organizadas em uma tipologia própria, que sugere novos encadeamentos. Buscamos assim dividir os objetos de nosso *corpus* - “um pequeno terremoto”, como escreve Barthes (2002) a respeito da seleção das *lexias* -, identificando nas reportagens os detalhes narrativos dos quais tratamos teoricamente até aqui. Após a seleção, eles foram agrupados por similaridades e compuseram séries de sentido, que dão a ver as funções possíveis do detalhe na narrativa biográfica, variando sua potência de instâncias ora mais próximas do *fait divers* ora nas margens do biografema.

A série 4.3.1 trata do detalhe curioso, divertido, próprio da narrativa superficial e disciplinar do *fait divers*. Já a série 4.3.2. comporta os detalhes de ordem biográfica, os traços de

²⁰ No original: “It’s dimension, empirically determined, estimated, will depend on the density of connotations, variable according to the moments of the text”.

²¹ No original: “(...) zones of reading, in order to observe therein the migration of meanings, the outcropping of codes, the passage of citations”.

descrição da vida mais comum nas narrativas não-ficcionais: nacionalidade, filiação, produção intelectual, relações interpessoais, etc. O detalhe enquanto símbolo é abordado na série 4.3.3., que traz descrições que significam por hábito ou convenção. Ainda que apresentadas de forma individual, as séries relacionam-se e compõem um percurso, sendo apresentadas em uma ordem que vai do mais representacional ao mais afetivo, desaguando na série 4.3.4. Aqui, foram agrupadas as “desimportâncias”, detalhes que dizem respeito a personagens mas nada informam além dos gostos e inflexões que Barthes (2005) toma como traços biografemáticos.

4.3 Séries de *lexias*: o detalhe no perfil jornalístico

4.3.1 Cabelos selvagens: o detalhe enquanto fait divers

A leitura de Barthes (2007) coloca-nos o fato de que o *fait divers* utiliza o detalhe para fins moralizantes. As minúcias descritas - o corte de cabelo do personagem de uma história, a roupa de outro, as peculiaridades do local onde o fato ocorreu - visam o registro do desvio da norma. A descrição do vestiário exótico de um juiz, por exemplo, é um detalhe que diz menos respeito ao sujeito-juiz do que à figura social-juiz, da qual espera-se elegância e sobriedade. Assim, aqui, os detalhes dizem respeito a uma representação da realidade, como aponta Dion (2007) em seu conceito de *ilusão de proximidade*. Estas descrições possuem efeito coagulante: acumulando-se umas sobre as outras, dão concretude à mímese. *Se descrevem tão bem o cenário, deve ter sido assim mesmo que ocorreu*. É este um dos usos mais corrente do detalhe nas narrativas biográficas, em especial a do perfil, que por sua constituição jornalística apresenta-se enquanto discurso factual.

No *corpus* aqui selecionado, foi possível identificar um pendor pelo detalhe pitoresco, complementando com estranheza e humor a pintura dos retratos dos personagens, uma das facetas do *fait divers*. A imagem mais poderosa desta série são os cabelos de Fernando Henrique Cardoso, um detalhe recorrente em *O andarilho*. Na primeira vez que surgem na narrativa, são quase imperceptíveis, aparecendo apenas como composição para uma cena de diálogo, no qual um professor estadunidense indica a FHC o tema de sua disciplina. Os cabelos significam aqui apenas a ilusão de proximidade:

Tem as mãos enfiadas nos bolsos. "Odeio frio", murmura. Faz 4 graus. Logo antes de alcançarem o prédio, Snyder informa: "O curso se chama Desenvolvimento, mercados e estados". Lutando com os cabelos que uma rajada de vento tornara selvagens, FHC comenta: "Mercados e estados? É um diálogo de surdos" (SALLES, 2010b, p. 15).

Temos aqui neste breve trecho uma série de pequenos detalhes: a descrição da postura corporal do personagem, que esconde-se dentro do próprio casaco para fugir do frio; a apresentação do clima, com a medida exata da temperatura; o sentimento que o personagem nutre por este mesmo clima; e, por fim, a imagem dos cabelos revoltosos. Todas estas descrições contribuem para a construção de um sentido comum, de proximidade com o narrado: indicar que a cena ocorre no inverno de *Rhode Island*, um ambiente agressivo ao político tropical. A referência capilar, porém, passa a chamar atenção por sua recorrência. Poucos parágrafos depois, reaparece: Salles descreve um encontro de FHC com os alunos aos quais deu uma palestra, no curso descrito anteriormente:

No final da aula, já fora do prédio, cinco alunos o rodeiam. Apesar do frio, um rapaz ruivo e sardento está de sandália de dedo, camisa havaiana e uma toalha molhada em torno do pescoço. FHC, tentando domar os cabelos, se vira à esquerda e à direita para atender à diminuta platéia. Não podia estar mais feliz. "Eles gostam muito disso" (SALLES, 2010b, p. 16).

O quadro é semelhante ao anterior (o cenário é, inclusive, o mesmo), mas a referência ao penteado revolvido pelos ventos inverniais já não compõe de forma homogênea com o resto das descrições: um segundo personagem, abordado apenas por seu vestuário curioso, e a alegria de FHC, cercado de jovens que o adulam. Tal singularidade da descrição dos cabelos fica clara em sua próxima aparição no texto, quando, após uma maratona em aviões que cruzam os EUA de costa a costa, FHC profere uma palestra no William J. Clinton Presidential Center, em Little Rock, no Arkansas, a respeito de sua autobiografia:

É aplaudido de pé, e pelos vinte minutos seguintes autografará uma pilha de *The Accidental President of Brazil*, além de posar para dezenas de fotos de celular. Sorri em todas, mas desiste de arrumar o cabelo, que a essa altura adquiriu vida própria (SALLES, 2010b, p. 23).

Aqui, os cabelos nada dizem de imediato e seu estado não se refere, ao contrário dos exemplos anteriores, à reconstrução do cenário e dos fatos. Se antes poderíamos tomar estes detalhes como modos de conferir realismo ao relato - uma função mais imediata, conforme já apontamos -, a descrição aqui caminha para outra instância do *fait divers*. Em seus termos, é possível considerarmos esta obsessão pelo desalinho visual como o registro do paradoxo social:

um ex-presidente conhecido pela alcunha de *Príncipe dos sociólogos* viajando por terras estrangeiras com os cabelos desarrumados. Lembremos que Barthes (2007) nega o *fait divers* enquanto biografia de celebridades: se é necessário tomar um sujeito como foco, o que abordar-se-á será sua persona, seu papel profissional, familiar, etc. Deste modo, o detalhe enquanto *fait divers* é aquele que trata de temas da vida pública dos personagens do perfil: os cabelos de FHC não dizem respeito a seu cuidado com a imagem e seu gosto²², mas ao fato de um político de aura aristocrática apresentar-se em público com o penteado em desalinho. Esta contradição, cerne deste uso dos detalhes, aparece de forma mais explícita na última descrição dos cabelos utilizada na matéria, quando o político comenta as agruras das tarefas institucionais de um presidente, como comandar o desfile militar de 7 de setembro: “‘A cada bandeira de regimento, a gente tinha de levantar, era um senta-levanta infundável’, lembra-se com um esgar de pavor. Sem falar dos cabelos: ‘Em setembro venta muito em Brasília, então o cabelo fica ao contrário’ (SALLES, 2010b, p. 31). Aqui estão, lado a lado, a função política e o visual desarranjado; a implicação litúrgica do cargo e o desalinho do vestuário contrastando com a seriedade do momento. O registro do desvio da norma, nem que seja de uma norma baseada em gel e laquê.

Este jogo repete-se em alguns dos outros perfis, ainda que em menor grau. *Artur tem um problema*, por exemplo, faz um registro contínuo dos hábitos de trabalho de Artur Ávila. Se um matemático é tido como uma figura intelectual, um homem das ciências regrado, apaixonado por métodos e acostumado ao trabalho em laboratórios com quadros negros recobertos de contas, os detalhes que Salles registra aqui contradizem essa visão: “Artur costuma acordar por volta do meio-dia. Trabalha muito na cama e preza o tempo morto” (SALLES, 2010a, p. 37); “Artur prefere ‘fazer conta de cabeça’” (SALLES, 2010a, p. 37); “(...) de bermuda, camiseta e sandália de dedo, seu uniforme quando está no Rio, Artur se recorda (...)” (SALLES, 2010a, p. 39). Não espera-se que um dos maiores matemáticos do mundo seja afeito a sandálias e abomine acordar cedo, chegando a faltar aulas de sua pós-graduação por esse motivo, mas é justamente este aspecto de Artur que Salles busca enquadrar com suas descrições. O perfil sobre Fernando Codá Marques aposta no mesmo paradoxo: a matemática e o cotidiano. Salles lembra as circunstâncias em que o geômetro finalizou seu maior trabalho, a resolução da *Conjectura de Willmore*, escrito em parceria com um amigo: “Num churrasco em Stanford, enquanto todos comiam, os dois tomaram uma caneta e fizeram uma última conta” (SALLES, 2014, p. 42). A ciência de ponta

²² Isto em um primeiro momento: estas descrições também são indiciais, dizendo respeito a uma exacerbada vaidade, e retornam na série 4.3.3.

sendo realizada por jovens de bermudas, discutindo em meio a carnes e cerveja é uma irregularidade da norma de senso comum, e é isto que as descrições nos mostram nestes textos.

O detalhe enquanto *fait divers* denota também um uso anedótico da descrição - eram, afinal, uma seção à parte dos jornais, sendo tidos muito mais como entretenimento do que como jornalismo. Isto está também nos cabelos de FHC, nos termos em tom de absurdo usados para descrevê-los, a fim de atingir maior efeito humorístico: cabelos selvagens, cabelos que adquirem vida própria, cabelos ao contrário. Este caráter do detalhe aparece em Salles sobretudo nas descrições físicas. O texto *A alegria são 61 telefonemas* apresenta seu perfilado deste modo: “Paulo Vinicius Coelho está com 38 anos. Seu rosto tem algo de divertido. Há um discreto parentesco com o personagem Wallace, do desenho animado Wallace e Gromit” (SALLES, 2008, p. 26). A comparação com um ser animado, de uma comédia inglesa em *stop motion*, tem motivos humorísticos: compara-se o sujeito a ser escrito com um boneco. No caso de PVC, a comparação também apresenta uma contradição, ao passo que o texto apresenta-o como um sujeito sério, de uma ética de trabalho rígida, pouco afeito à brincadeiras e frivolidades, *ainda que pareça um personagem de desenho infantil*.

Curiosamente, lança-se mão da referência a Wallace em descrições em outro caso. No perfil sobre Francenildo dos Santos Costa, Salles apresenta o advogado do caseiro no caso da quebra de seu sigilo bancário: “Wlício Chaveiro Nascimento tem um rosto divertido. Lembra o personagem Wallace, do desenho animado Wallace & Gromit. Costeleta grisalha, sorriso largo, lábio inferior meio caído para fora e fumante contumaz” (SALLES, 2010c, p. 79). Os usos destes detalhes são análogos à função que desempenham no texto sobre PVC: ilusão de presença, através da descrição do perfilado, e humor, através de uma metáfora inesperada e anedótica. Em ambos os casos, piadas com funções de claras inclinações ao *fait divers*: ser um Wallace, no caso de PVC, é um paradoxo com sua função de jornalista sério e de respeito; para Wlício, é indício de seu quixotismo diante de um caso que envolve as mais altas esferas de poder do país. Do advogado de um homem responsável pela queda do Ministro da Fazenda não espera-se que tenha o rosto de um desenho, que possua a boca torta, que seja alguém que “atendia os clientes numa sala na sobreloja do hotel onde morava” (SALLES, 2010c, p. 79).

Esta instância primeira e superficial do detalhe é recorrente pois diz respeito às funções dos indivíduos e sua relação com as normas sociais, dados facilmente observáveis e que, na maior parte das vezes, são os objetivos de um perfil: apresentar quem é determinado político, mostrar os

métodos de trabalho de um jornalista, compreender as implicações da rotina de um matemático. O detalhe enquanto *fait divers* realiza esta tarefa pela via da curiosidade, das personas dramáticas e pelo registro do respeito ou não das instituições do senso comum. A apreensão destas figuras por uma chave semelhante, porém mais subjetiva e menos moralizante, dá-se pela apresentação destes traços enquanto detalhes biográficos.

4.3.2 Vascaínos: detalhes biográficos

Embora os dois últimos séculos tenham sido de revoluções e reformulações no campo da biografia, o conceito básico desta escrita permanece o mesmo, assumindo-se como a escritura responsável pelo levantamento de informações factuais a respeito de uma vida. Como aponta Pignatari (1996, p. 13): “Da arte ao documento, extraindo fios da mais variada natureza sígnica, o biógrafo arma uma teia interpretante, graças à qual apreende, capta, “lê” a vida de alguém, tal como a aranha à mosca”. Tal teia é composta de fios das mais variadas espécies, traços da vida alheia que dão-se a ver no texto de diversas maneiras, como a partir de detalhes.

Tomemos as descrições que dizem respeito àquilo que é tido como o formato clássico da biografia: a trajetória de vida. Toma-se a figura a ser escrita e busca-se, através de fontes diversas, reconstruir seu passado e condensar em uma narrativa de desenvolvimento lógico os caminhos que o levaram até sua situação presente. Embora não componhamos com a crítica de Bourdieu (1996) a esta forma, por nossa filiação à concepção barthesiana da narrativa, cabe aqui lembrar as observações de Dosse (2009, p. 211), que apontam outra miragem gestada nesta forma de vetorização dos caminhos vividos: “Admite também outra forma de ilusão própria ao gênero, ainda mais grave, pela qual o sujeito se atribui no espaço ou no tempo uma identidade unitária que resiste às mudanças e se torna fundadora da ilusão de um ‘alguém’ fugindo do anonimato”. Tal tentativa de encaixe dos indivíduos em fôrmas identitárias rígidas dá-se nas narrativas analisadas principalmente pelos detalhes relativos à filiação e formação.

A alegria são 61 telefonemas, talvez o perfil de objetivos mais biográficos dentre os aqui reunidos, é pródigo na enunciação destes elementos. Em meio às descrições dos métodos de trabalho de PVC, Salles (2008, p. 27) aponta:

É natural que um menino sonhe em ser astronauta, piloto de avião, pirata ou jogador de futebol. PVC sonhou em ser jornalista esportivo. A idéia se firmou por volta dos 14 anos, quando se deu conta de que o dia mais importante da sua vida eram as terças-

feiras. Logo de manhã, ia montar guarda na banca de jornal, à espera da revista Placar, que devorava e redevorava ao longo da semana.

Deste modo, o texto instaura uma linha temporal dupla, na qual uma deságua na outra: o personagem adulto, exímio jornalista, e o personagem criança, fascinado por uma revista esportiva. Depreende-se daí, simultaneamente, que PVC é um bom profissional porque sempre sonhou com isto, e que tinha este futuro como meta por ter, desde cedo, um talento inegável para a profissão, algo que se confirmaria mais tarde. Tal construção, claro exemplo da concepção identitária própria da biografia, é composta por uma descrição minuciosa: registra-se a idade exata do início do sonho; o dia da semana em que a revista, combustível dessa obsessão, chega às bancas; o nome do veículo.

Esta ideia de que os traços constituintes dos indivíduos têm raízes profundas, rastreáveis até os confins da infância, é intrínseca à biografia e marca presença constante nos perfis jornalísticos. A reportagem sobre Fernando Codá Marques, por exemplo, opera neste sentido e de forma marcadamente cronológica, dedicando a primeira metade do texto a apresentar a história do matemático minuciosamente. São recorrentes parágrafos como:

Nasceu em 1979, em São Carlos, interior de São Paulo, onde os pais, ambos engenheiros, faziam mestrado. Já completara 1 ano quando voltaram todos para Maceió. Mais tarde, morariam quatro anos em Porto Alegre, durante o doutoramento dos pais. É o mais velho de três irmãos (SALLES, 2013, p. 34).

A descrição busca ser exata, referindo-se a datas e locais, e dizendo respeito à constituição familiar do personagem, clara reflexão do caráter de “história da constituição de uma identidade fixa” presente no pendor biográfico dos perfis. Isto reforça-se no momento em Salles (2013) fala em traços que indicam, desde os primeiros anos, a inclinação de alguns para o campo da matemática. Como Codá Marques, que “Desde cedo mostrou inclinação para as ciências. ‘Rigor e abstração era o que me atraía’ (...) Jamais gostou de nada que tenha sabor prático” (SALLES, 2013, p. 34). Há aqui uma reflexão em tudo semelhante àquela efetivada no perfil de PVC, que estabelece já na formação as causas da notoriedade que levam, no presente, a figura a ser objeto de um texto biográfico. O correlato mais exato à matéria sobre Marques, porém, é o texto sobre Artur Ávila. Ao tratar de um personagem semelhante, colega de área científica e de instituição formadora, Salles (2010a, p. 38) propõe a mesma noção de talento precoce, quando na escola Ávila “já aos 5 anos lia livros de matemática, e, como o currículo lhe parecesse algo tedioso, ia atrás de material didático de classes mais adiantadas”. A partir daí, elabora-se uma

longa linha temporal de sua juventude: participou de quatro Olimpíadas de matemática, de 1992 a 1995, conquistando três ouros; foi convidado a ingressar no IMPA aos 16 anos; doutorou-se em matemática pura ao 18.

Estes detalhes funcionam na construção não apenas de uma trajetória de vida, um relato claro que busca elucidar a origem da presente condição, como um gênio. Neste sentido, o pendor biográfico do detalhe toma outros contornos, expandindo-se para além da reconstrução temporal: o detalhe funciona, também, como elemento de uma biografia intelectual. O subgênero, de maior destaque a partir da segunda metade do século XX, busca elucidar personagens que lidam com o pensamento, contrapondo elementos de suas vidas pessoais privadas à suas obras e ideias públicas. É uma questão complexa, como lembra Dosse (2009, p. 361), que adiciona mais uma dúvida - O que dizer que já não esteja nos livros pela personagem já publicados? - ao fazer biográfico, empurrando-o ao “ponto de paroxismo de sua tensão aporética”. Não obstante, é um subgênero que grassou nas últimas décadas e instalou-se também na confecção de perfis. Cinco dos seis textos de Salles que compõem o presente *corpus* lidam com sujeitos que são também escritores, que realizam um trabalho intelectual amplamente divulgado. O trabalho é, deste modo, dado incontornável aqui, e sua presença é dada em detalhes.

Isto está de forma mais clara em *A alegria são 61 telefonemas*, e já desde o título, referência à rodada semanal de ligações que PVC realiza ao clubes da primeira divisão do futebol brasileiro, sabatinando técnicos e diretores em busca de informações mais precisas a respeito de escalasções, lesões de jogadores, eventuais contratações, etc. Salles (2008) é preciso na descrição da rotina: afirma que o jornalista chega à redação de forma pontual, às 8h, antes de todos os colegas; cronometra o tempo médio das ligações em três minutos, onde “não há migalha de conversa desperdiçada” (p. 28); observa a disposição tentacular de PVC, que fala em dois telefones ao mesmo tempo enquanto responde e-mails; e, por fim, aponta: “Tudo estará à disposição no *blog*. Em menos de quatro horas, ele deu 61 telefonemas e conferiu a presença ou ausência em campo de 250 atletas” (SALLES, 2008, p. 28). Esta construção, e semelhantes, em composição com os detalhes da trajetória pessoal, estabelece os binômios sujeito concreto x sujeito intelectual e trabalho público x fazer privado. O pendor biográfico da matéria é modelar, quase didático, mas tal rigidez não é constante na bibliografia do repórter. Em outros perfis há uma certa tensão neste jogo. *O andarilho*, por exemplo. De caráter pessoal e subjetivo, o texto evita entrar em detalhes sobre o sociólogo Fernando Henrique Cardoso, ainda que a produção

intelectual e o fazer acadêmico internacionais sejam a origem mesma do perfil. Esta recusa parece correlata à reticência própria de FHC em assumir para si a ideologia pela qual sua política ficou marcada: “Esse é seu drama. Quando está entre alunos e professores, gasta boa parte do tempo defendendo-se da tese de que sua agenda e seu legado pertencem ao ideário neoliberal” (SALLES, 2010b, p. 20).

Os dois perfis matemáticos também possuem como mote a produção de conhecimento de seus personagens. Em ambos os casos, as ideias complexas são explicadas através de descrições grandiosas, que didatizam os princípios da matemática pura de modo a possibilitar a compreensão deste campo hermético do conhecimento e permitir ao leitor aproximar-se do que fazem Ávila e Marques. Lado a lado com estas explicações portentosas, temos colocações mais sutis, como quando explica-se a desistência de Ávila das Olimpíadas de matemática de 1997: “Não lhe interessava ganhar pela segunda vez um prêmio que já tinha. Havia coisas mais importantes a fazer” (SALLES, 2010a, p. 39). Implica-se a ambição do cientista, sua necessidade de estar em constante movimento intelectual, de confrontar sua própria capacidade - algo presente também quando fala-se de Marques, de sua necessidade de tornar-se pesquisador em uma universidade estrangeira como forma de testar seus limites, algo difícil no ambiente tão familiar do Impa.

A leitura comparada de *Artur tem um problema* e *Senhor dos anéis* traz uma peculiaridade à série dos detalhes biográficos: neste cruzamento, percebe-se que as peculiaridades de Ávila e Marques interseccionam-se. Ávila gosta de resolver problemas na cama, de madrugada. Marques reflete caminhando ou no chuveiro. Nenhum deles faz contas, ao menos não antes da necessidade de resolução finais das hipóteses construídas mentalmente. Se Marques lê apenas livros técnicos da área ou biografias de cunho histórico, anulando a ficção por considerá-la frugal, Ávila não lê se não for estritamente necessário, repelindo até mesmo tratados da área. Sobre Ávila, Salles (2010a, p.37-38) escreve: “Não é incomum ouvi-lo responder “Não sei” ou vê-lo refletir antes de se manifestar sobre uma pergunta trivial”. Ao conversar com Marques chega à conclusão de que:

Os matemáticos têm o traço adorável de não se constrangerem em dizer “isso eu não sei”, frase que repetem com frequência. Contudo, há nessa refrescante franqueza certo desdém por tudo aquilo que não se conforma às categorias de certo ou errado (SALLES, 2013, p. 35).

A recorrências de similaridades nos remete diretamente às reflexões de Schwob (1997) a respeito da biografia. Sua tese central é de que o relato das ideias nada de relevante diz. Mesmo

que as tese dos filósofos diferenciem-se em conteúdo (e, por vezes, em forma), são ainda assim todas teses. O pensamento, não importa qual, não é do indivíduo. Não diz sobre ele, mas sobre *tudo*: “Por mais que isto nos ocupe, nossas ideias gerais podem ser semelhantes às que tiveram curso no planeta Marte e três linhas que se cortam formam um triângulo em todos os pontos do universo” (SCHWOB, 1997, p. 12). Por isto mesmo, a leitura dos perfis sobre Ávila e Marques confunde-se. Passa-se a tomar um pelo outro. A profusão de detalhes de caráter biográfico não ajuda a definir suas formas - pelo contrário. Schwob (1997) oferece uma saída a esta armadilha com uma metáfora: o que aparta uma árvore de outra não é a descrição de suas copas ou o cálculo de suas idades. É o exame das folhas, a observação do modo como suas nervuras espalham-se, os rasgos e desgastes que a natureza lhe impôs. Assim, elimina-se uma concepção errônea do detalhe, que toma sua mera presença como um elemento de diferenciação, enquanto partículas que singularizam o relato. O detalhe por si só não basta para distinguir sujeitos ou para compreender melhor estes. A depender de seu uso, o que fazem mesmo é “dar cor” à história, anedotizar a vida - ou pior, quando tomam uma ideia retrógrada e identitária dos indivíduos. À potência da escritura é necessário que estas descrições sejam não biográficas, mas *biografemáticas*. De volta ao *corpus*, obtemos uma comprovação singela, mas clara disto: o que mais ressalta-se enquanto fator de diferenciação entre Ávila e Marques é sua postura quanto ao futebol. Ambos são torcedores do Vasco da Gama desde a infância, a princípio outro detalhe biográfico, este ainda mais unificador por sua coincidência. Na vida adulta, porém, Ávila abandonou a paixão pelo esporte em sua paulatina conversão à vida matemática - pouco lhe interessa no mundo que não sejam problemas complexos. Nunca mais assistiu a um jogo do clube carioca, ao passo que Marques os acompanha mesmo no exterior, através da internet. Para ele, a ciência não é um impeditivo para a apreciação do esporte: “discute futebol em mesa de bar, inclusive ‘futebol antigo: quem era melhor, Romário ou Ronaldo’” (SALLES, 2013, p. 34).

Mas isso é um salto. A instância do detalhe que mais assemelha-se à função biográfica é a *simbólica*. Enquanto os traços biográficos são indiciais, apontando para personalidades, identidades e feitos exteriores ao texto (descrever a rotina atribulada de PVC, por exemplo, é descrever a fumaça de seu fogo de paixão pelo trabalho), os detalhes simbólicos são arbitrários e, em aparência, podem parecer biografemáticos, tal como as visões sobre futebol dos dois matemáticos do Impa, mas significam, ao contrário desses, o fazendo por *convenção*.

4.3.3 Cinco cuecas: o detalhe enquanto símbolo

Os símbolos compõem uma forma mais sutil de detalhe biográfico, mais subjetiva e menos preocupada com o registro (embora ligue-se ainda a uma perspectiva representacional e não constitua um biografema). Quando, ao escrever sobre PVC, Salles (2008, p. 28) coloca que “sua mesa é um desabamento iminente: pilhas de jornais brasileiros e estrangeiros, livros, revistas esportivas europeias e até um compêndio do congresso internacional dos árbitros de 2000”, não parece-nos uma descrição da mesma ordem daquelas acima colocadas. Não há nisso nenhuma indicação de identidade pessoal ou intelectual. O detalhamento e o rigor da observação não estão, à primeira vista, a serviço da apreensão biográfica. Seria, portanto, uma lexia destinada à série biografemática? Não parece-nos, e para melhor compreender a razão desta recusa, voltemos ao trecho de Flaubert que Barthes (2004) cita na formulação do conceito de efeito de real: a descrição de uma sala, onde há um piano que sustenta um monte de caixas e um barômetro. Como já apontamos, o barômetro é o elemento de interesse, aquele que - embora criticado por Barthes, neste momento, como uma prova da obsessão realista pela simulação de presença - desaguará nas ideias de *punctum* e biografema. Neste ponto de desenvolvimento do trabalho, porém, cabe-nos destacar o piano e as caixas, ambos *símbolos*. Dizer que a personagem possui um piano é simboliza sua condição social confortável, convencionalizado seus hábitos burgueses, dizer que ela possui na sala de casa um amontoado de caixotes é uma referência mais ambígua, que pode ser tanto de ordem prática (é alguém desorganizado ou alguém de mudança) ou psicológica (é alguém em desarranjo). Dizer que a mesa do personagem perfilado é uma avalanche prestes a ocorrer é um detalhe que corre neste mesmo sentido: não possui uma significação biográfica imediata, mas refere-se a algo, de formas mais ou menos explícitas. Pignatari (1996) destaca esta funcionalidade biográfica, que busca acercar-se do “objeto intransponível” que é a vida por meio de uma abordagem marginal. A biografia é crente em uma noção de verdade e demanda a comprovação dos fatos, mas uma vida não é sempre documentada em todos os seus movimentos. As lacunas por este fato abertas são preenchidas por índices subjetivo. Ou seja, “ganham relevo e dimensão certos dados que não dizem respeito à área de concentração do biografado: crescem, digamos, os setores de complementação” (PIGNATARI, 1996, p. 17).

O detalhe enquanto símbolo, portanto, comporta descrições de aparente insignificância pessoal, mas que articulam-se em conjunto a outras para revelar dados e questões que são de primeira grandeza para o personagem. À imagem da mesa caótica, somam-se outras descrições mínimas que Salles (2008, p. 27) observa em PVC:

Na vida prática, é atabalhado. As alças da mochila que carrega nas viagens têm o dom de se agarrar a todo vão de porta que se meta no caminho; volta e meia, as pernas se adiantam apenas para serem atrapalhadas pelo tronco, que, de um repelão, é puxado para trás.

Tal tendência ao desastre é dada sem maiores considerações neste primeiro momento. Compõe a figura do jornalista de forma superficial. Algumas frases adiante, porém, o texto explicita o sentido buscado pelo uso desta descrição: “Nada disso atrapalha a vida dele. O seu negócio é conhecer futebol, e para cumprir essa função poucos estão tão bem equipados” (SALLES, 2008, p. 27). Assim, percebe-se que os detalhes das mochilas que agarram-se a portas e das pernas incontinentes estão ali não como elementos lúdicos da narrativa ou com o objetivo de enquadrar PVC em uma identidade *freak*, o clichê do homem alto e desengonçado. Dizem respeito a um traço mais pessoal, íntimo: sua total dedicação ao trabalho e ao futebol, uma obsessão que traga-o de tal forma que os demais aspectos da vida parecem um tanto alienígenas, difíceis de serem dominados. O atrapalhamento não é uma contingência física: anteriormente descreveu-se a habilidade do repórter para dominar dois telefones e um celular ao mesmo tempo em que digitava e-mails. A questão é que o talento manifesta-se apenas quando os atos envolvem sua paixão pelo esporte.

É a mesma lógica que guia as descrições da rotina cotidiana de Artur Ávila, seu estilo de vida adotado nos últimos anos:

O apartamento do Rio, num prédio pequeno e sem elevador, a uma quadra da praia, é espartano. As estantes não têm livros e as paredes não têm quadros. Uma mesa, poucas cadeiras. Uma cama eternamente desfeita e uma televisão plana pregada à parede (SALLES, 2010a, p. 39).

A vida ascética almejada pelo matemático e o paulatino desligamento de questões alheias à sua ciência - abre-se mão do futebol, da leitura, das certezas não comprovadas - revelam-se através destas pequenas constatações. Atentar, como faz a matéria, para o fato de que Ávila não crê em homeopatia (que prega a diluição dos princípios ativos dos medicamentos), por exemplo, é perceber que isto liga-se ao ceticismo e o rigor necessários ao fazer das ciências exatas. Escrever que alguém não crê em tratamentos alternativos e espiritualizados é um dado de pouca

relevância, assim posto. Já no caso de um matemático, o detalhe aponta para outra coisa, que pouco tem a ver com a homeopatia em si. Assim, é possível perceber que o detalhe simbólico funciona por *acumulação*.

Talvez o exemplo mais claro disto encontre-se na abertura de *O caseiro*:

Francenildo dos Santos Costa era caseiro, tinha 24 anos, quatro bermudas, três calças jeans, cinco camisetas, três camisas, cinco cuecas, três pares de meia, dois pares de tênis, um sapato e um salário de 370 reais quando tudo começou, em março de 2006. (SALLES, 2010c, p. 69).

A notação vertiginosa devassa o armário do personagem perfilado e revela, com exatidão, o número de itens que possuía à época dos fatos narrados. A contagem precisa dá a ver a verdadeira força da passagem: são poucas as roupas que o caseiro tinha. O salário, também dado em um número exato, é escasso. Abrir o texto com estes detalhes - banais se pensados em um contexto puramente jornalístico, informacional - implanta desde o princípio a ideia de que Francenildo é pobre, muito pobre em contraste com a opulência do cenário no qual desenrolar-se-á a história. Tal informação irá sendo confirmada e reforçada com outros detalhamentos ao longo da matéria: “Tomou um ônibus, atravessou o único trecho do país [*Teresina-Brasília*] que conhecia e recebeu o que lhe era devido” (SALLES, 2010c, p. 71); “Pararam no Giraffas, uma cadeia de fast-food, onde Francenildo pediu o lanche mais barato” (SALLES, 2010c, p. 77”); ““A única coisa que me passava pela cabeça era que eu tinha que achar uma roupa boa pra ir na CPI. Eu via todo mundo depondo de terno. Pensei no vexame”” (SALLES, 2010c, p. 78).

Se Francenildo é construído como um homem humilde, acanhado, o tratamento que os detalhes desta instância reservam a Fernando Henrique Cardoso dão a ver um vaidoso. Retornam aqui os signos de seus cabelos: não apenas descrições curiosas e divertidas, as referências ao penteado incontrolável são sempre acompanhadas pelo desagrado do ex-presidente pela situação. FHC não quer aparecer descabelado. Tal orgulho de si constrói-se no texto por ser acompanhado de outras descrições de mesma função, que vão aparecendo de maneira esparsa e pontual. Instado a fazer uma autoapresentação, FHC dispara: ““Ah! Se é pra falar de mim mesmo, então é fácil.” E com um sorriso: “É uma das coisas que mais gosto de fazer”” (SALLES, 2010b, p. 14). Em outro momento, o político realiza um *tour* pelo instituto dedicado à memória presidencial de Bill Clinton:

O roteiro é compacto: réplica em tamanho natural do Salão Oval, arquivos com a documentação presidencial e, por fim, num golpe de coreografia perfeita, um grande

painel intitulado Comunidade Global, com imensas fotografias dos doze líderes de que Bill Clinton se sentiu mais próximo. Entre eles, dois ex-presos políticos (o checo Vaclav Havel e o sul-africano Nelson Mandela), um ditador (o chinês Jian Zemin), um rei (Hussein, da Jordânia, que contribuiu para a construção da biblioteca) e Fernando Henrique, que sorri, envaidecido (SALLES, 2010b, p. 22)

Outro traço biográfico de FHC dá-se a ver da mesma forma. Diversas descrições dizem respeito à sua sovinice: nota-se que comprou seus ternos na liquidação, que pechincha com as atendentes o valor da taxa de bagagem extra, que comemora por pagar meia-entrada de idoso em museus. (Por sua vez, estes índices não jogam apenas entre si e no interior do texto: aludem também à imagem pública do personagem, o “presidente que vendeu todas estatais”, motivo pelo qual não constituem também um *fait divers*). Desapercebidos, tais signos constroem uma malha de significação própria, que corre em paralelo à construção biográfica mais bruta, mas aponta em um sentido semelhante, de reconstrução do sujeito observado. O detalhe é ainda, como já observamos, uma ferramenta à serviço da representação. É, porém, voltado na direção de uma escritura afetiva, que não visa apreender e sim *reescrever o outro*. Isto dá-se pela miúdez da notação e, na decorrência disto, sua significação lenta. Ao contrário do detalhe de *fait divers* e do detalhe biográfico, que, como a informação para Benjamin (1986), impõem um sentido totalizante à leitura, o detalhe convida o leitor à escrita, como faz um Texto: abre vácuos na sua notação e demanda uma articulação ativa. Há aqui ainda assim um sentido progresso que é *desvendável*, algo refratário à visão de Barthes do que constitui a real escritura. Esta, no âmbito biográfico, envolve traços de vida ainda não significados, cuja presença cria um sujeito outro, que correlato, mas não reflexo, ao sujeito real. A tais traços dá-se o nome de *detalhe biografemático*.

4.3.4 Garrafas de leite: o detalhe biografemático

Chegamos desta forma ao ponto máximo da reflexão de Barthes sobre a escrita biográfica. Conforme já exposto, a ideia de biografema dá-se em um contexto teórico e em uma bibliografia progressa que buscam, simultaneamente, apagar e recuperar o sujeito no texto. Esta tensão paradoxal permite apenas a ocorrência de um Outro em fragmentos, cuja aparição dá-se naquilo que é bem sintetizado por Feil (2010): os traços biografemáticos, elementos mínimos da vida observada que não possuem significação própria e, por isto mesmo, são transformados em signos de escritura.

Ao levarmos esta concepção à prática analítica, é possível perceber a fugacidade desse procedimento escritural. Os detalhes biografemáticos são fugidios. Identifica-se no *corpus* uma descrição singular, a notação de algum comportamento ou característica física. A leitura é ágil para rotular e pensa-se ter identificado um traço de biografema. Os sentidos, porém, também são rápidos e logo fazem-se presentes: percebe-se que há uma impostura moralizante naquela descrição, ou, ainda, que sua banalidade é mera aparência, dissimulando uma significação indicial²³. Os barômetros revelam-se pianos. Em nosso *corpus*, a ocorrência de tais traços é ainda mais ligeira: a série que reúne os detalhes biografemáticos empalidece diante do volume das outras já apresentadas. (E é possível atribuir isto às contingências identificadas no subcapítulo 4.1., que identifica um embate subjacente à relação entre escritura barthesiana e texto biográfico, sobretudo o do perfil, de caráter jornalístico).

O ponto a ser destacado é que justo esta raridade do biografemismo é o que concede maior potência a suas aparições. O biografema, lembremos, funda-se enquanto contraponto, como colocam Feil (2010) e Perrone-Moisés (1983). Um traço biografemático posto de maneira isolada nada diz, pois é só um traço, um risco no vazio. É necessário que ele esteja integrado a uma estrutura textual de implicações biográficas e que conviva em meio às informações grandiosas e aos outros detalhes de maior concretude. Coisa alguma é pequena se não estiver cercada de nada grande.

Um dos exemplos mais claros obtidos na análise está presente em *Conversas antes da medalha*. O texto é fortemente biográfico e sua própria concepção advém de um grande fato, que define a carreira de Artur Ávila: o recebimento da Medalha Fields, maior prêmio possível em seu ramo de conhecimento. A perspectiva adotada por Salles chama atenção por escolher acompanhar o personagem *antes* da entrega do troféu, evitando o caminho jornalístico mais comum, que consistiria em cobrir a cerimônia. A partir desta escolha, registra-se a ansiedade e a apreensão de Ávila, seu alívio ao sentir-se reconhecido, entre outras diversas sensações e elementos de sua personalidade. Destaca-se desse emaranhado de reconstruções psicológicas esta imagem: “Durante as semanas que antecederam a premiação, podia ser visto por Paris zanzando com uma garrafa de leite na mão” (SALLES, 2014, p. 34). O matemático explica que o volume de

²³ É preciso deixar claro que com isto não pretendemos afirmar o traço biografemático como um elemento puro, incontaminável. A ideia da escritura pura é aberrante se pensarmos com Barthes: a força do Texto efetiva-se justamente por surgir em uma rede atravessada por intertextualidades e jogos relacionais. O que queremos dizer é que a ocorrência de um traço biografemático, sem significação biográfica prévia e/ou imediata, é rara, ao menos no contexto do perfil jornalístico aqui enfocado.

preparativos - provas de ternos, sessões de fotos, entrevistas -, somado a seu trabalho rotineiro, rouba-lhe o tempo e o impede de alimentar-se corretamente. A ingestão de leite seria um paliativo. Ainda que esclarecida no texto, a figura do jovem que adentra lojas de alta costura, toma metrô e circula por avenidas empunhando uma garrafa de leite é potente e constitui um demarcado traço biografemático: não há sentido prévio neste dado e ele é um corpo estranho em um texto informacional, nada dizendo a não ser a poesia própria da imagem insólita. Há aqui até mesmo o jogo de oposição próprio dos biografemas: beber leite não é uma solução nutritiva que possa substituir refeições, e é curioso que seja adotada com tal fervor por alguém que vinha sendo descrito em seu rigor e cientificismo, cuja rejeição de tratamentos alternativos já havia sido registrada biograficamente.

O andarilho, texto muito semelhante a *Conversas antes da medalha*, também atribui um traço do tipo a seu personagem. Acompanhando FHC por aeroportos estadunidenses, Salles (2010b, p. 17) observa: “De terno, carregando na mão uma pasta e o sobretudo, o ex-presidente ia empurrando uma mala espantosamente vermelha. ‘As malas têm de ser berrantes, senão levam a sua sem querer’”. O gosto pela bagagem em cores chamativas poderia ser entendido como um *fait divers*, à maneira das referências aos cabelos esvoaçantes, mas o modo em que é enunciado e a singularidade de sua presença no texto - é a única referência ao dado em toda reportagem - levam a crer em outra funcionalidade deste detalhe. Ainda que o personagem tente racionalizar o dado, o apego à bagagem colorida é percebido e apresentado pelo texto como um “gosto”, para ficarmos no mesmo termo que Barthes (2005) utiliza ao comentar a respeito daquilo que gostaria ver constituindo um biografema de si. O autor, ao cunhar exemplos de traços biografemático, lembra o apreço de Sade por camisas de punhos brancos e a paixão de FHC pela mala vermelha parece-nos semelhante.

Voltemos aos exemplos concretos de traços biografemáticos presentes na bibliografia existente, aqueles lembrados por Barthes (2005) e Schwob (1997)²⁴. Idiossincrasias e motes de discurso, costumes e manias, aquilo que nos constitui e sobre o que não temos controle, que é tão mínimo e tão nosso que não percebemos e é tido como mera circunstância, um dado ínfimo e

²⁴ Schwob não utiliza o termo biografema, que só seria cunhado por Barthes décadas após a publicação de *Vidas imaginárias*. O romancista, porém, ao enaltecer as *Brief lives* escritas por John Aubrey, apresenta como exemplos de boas biografias aquelas compostas por traços como “Hobbes 'ficou muito calvo na velhice; no entanto, em sua casa, tinha o hábito de estudar com a cabeça descoberta, e dizia que não sentia frio mas que seu maior aborrecimento era impedir que as moscas viessem pousar em sua calva” (AUBREY apud SCHWOB, 1997, p. 18). Compreende-se aí a influência de Schwob sobre a construção da ideia de biografema, e seus exemplos como elementos ancestrais dos traços biografemáticos.

curioso pouco lembrado pelos de nosso convívio, embora prenda o olho e o ouvido de um ou outro, eventualmente. Como o fato de FHC ter desenvolvido uma estratégia retórica curiosa em suas palestras e diálogos públicos, algo imperceptível para a plateia, mas que Salles (2010b) identifica e nomeia como “aberturas FHC”: “Se a conversa fosse um jogo de xadrez, esse primeiro lance levaria o nome de abertura FHC: primeiro movimento, impressionar o interlocutor; segundo movimento, desarmar-se em seguida, quando a primeira impressão já está sedimentada” (SALLES, 2010b, p. 11-12). Há aberturas alternativas, como observa o repórter: o político pode começar a conversa com uma piada autodepreciativa ou contando um caso prosaico, que imprima a ele a impressão de ser um homem comum, de visões e interesses mundanos. Embora tenha conotações de biografia intelectual, tais traços são biografemáticos. Não estariam presentes em um elogio fúnebre de FHC, não seriam lembrados como fatos definidores de sua personalidade. É possível que sequer fossem lembrados. Esta postura coadjuvante de tais detalhes no modo de ser e portar-se dos personagens, atitudes e questões comezinhas ampliadas e tomadas como *punctum* pelo olhar do biógrafo (biógrafo?), são os tais traços de pouco ou nenhum sentido que grassam na vida de todos, à espera de um afeto que arrebate um olho capaz de transformá-los em escritura.

Gostos e inflexões, para voltarmos à terminologia de Barthes (2005), elementos de uma vida esburacada, “pormenores tênues, fontes, entretanto, de vivos lampejos romanescos, um canto contínuo de amabilidades” (BARTHES, 2005, p. 16). De fato, qual significação há em apontar que Francenildo tem “fala baixa e voz triste” (SALLES, 2010c, p. 72) e costuma definir-se apenas como “meio feliz” mesmo diante de boas novas e vitórias pessoais, qual sentido há nessa impressão diante do cenário-foco da reportagem, de intriga política e corrupção endêmica? Ao apontar suas lentes para um sujeito, ainda que no contexto de uma trama grandiosa, é inevitável fazê-lo, ainda que de raspão, ainda que circunstancialmente, por meio de tais detalhes - é uma contingência do ato de escritura: não há espaço para o sujeito e, mesmo assim, é necessário que ele esteja ali. Há o Fernando Codá Marques, matemático prodígio que toma a geometria e faz dela o campo de suas revelações, mas registra-se, paralelo a este, o jovem alagoano que não sabe nadar, que é apaixonado por narrativas de máfia como *Os bons companheiros* e *Família Soprano*, que “fala como se sua voz andasse na ponta dos pés, um traço menos de timidez do que de mansidão” (SALLES, 2013, p. 34).

Assim como o Texto cria-se no momento mesmo da escritura, o biografema constrói seu sujeito no fazer textual. Não há uma identidade exterior que deva ser observada, compreendida e aí escrita tendo em vista a máxima fidelidade à vida real. A ideia dos traços biografemáticos, assignificantes, racha esta concepção: nota-se aquilo que não é notável no Outro, de modo a não suscitar uma referência àquilo que é exterior ao texto, ao que é da vida e das figuras públicas. O significado do sujeito dá-se na palavra propriamente escrita, gestando a emergência de um sujeito outro. O Fernando Henrique Cardoso das malas vibrantes não é o mesmo que governou o Brasil de 1994 a 2002. Francenildo e sua melancolia, capaz apenas de felicidades incompletas, não é aquele que depôs em uma CPI em 2006. São outros seres, inteiramente textuais, que mantêm com o ex-presidente e com o caseiro ligações fugazes. A partir do biografema, busca-se responder a questão biográfica ignorando-a, dando uma volta e a surpreendendo por trás. Não interessa como seria possível escrever uma vida, mas sim o que resulta da vida que é possível escrever. A função biografemática do detalhe seria assim aquela que caminha na direção de um rompimento com a noção de *escrita enquanto espelho*, repelindo a representação e assumindo o texto como Texto, como tudo que há no papel e tudo que interessa na leitura.

A observação destas quatro séries de funções do detalhe acaba por revelar as nuances da concepção teórica que o presente estudo construiu nos últimos capítulos. Do perfil ao biografema, o caminho é tortuoso e pródigo em precipícios e distâncias irreconciliáveis. Ao tomarmos o perfil como um texto biográfico, torna-se possível observá-lo nos termos aqui colocados, do *fait divers* ao biografema, para percebemos sua capacidade de, simultaneamente, aproximar-se e distanciar-se dos paradigmas jornalísticos e biográficos de factualidade e fidelidade ao real. Se o intuito inicial da monografia era, como expusemos em sua introdução, investigar a capacidade do perfil de assumir uma forma biografemática, a análise assumida acabou por desnudar uma rede mais complexa de sentidos. As potencialidades assumidas pelo perfil a partir das descrições dos detalhes não restringem-se ao biografema e esta profusão revela a força destas enunciações do mínimo, capazes de movimentarem as narrativas em sentidos diversos, de maior ou menor proximidade com a ideia de Texto. As funções não restringem-se nem mesmo a estas quatro sobre as quais discorreremos: um trabalho de maior escopo e/ou guiado por outras ferramentas conceituais extrairia da mesma materialidade outras diversas formas.

Entende-se daí a capacidade de uma única matéria poder apresentar no mesmo espaço detalhes pertencentes a vários regimes de significação, e a aptidão de alguns destes detalhes para

exercerem mais de uma função concomitantemente. Essa pluralidade e coexistência são indicativos do jogo de relações e influências que instaura-se nestas reportagens, validando-as nos termos da escritura. É uma trapaça: utilizando as ferramentas historicamente consagradas pelo escrever realista e herdadas pelas escritas factuais é possível implodir a noção de representação para, por meio do concreto, afirmar o abstrato.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu *A câmara clara* (2011), Roland Barthes empreende a construção de uma teoria a respeito da fotografia, buscando compreender quais sentidos movimentam e são movimentados por ela. Gradativamente, o crítico revela que o esforço parte não só de uma curiosidade intelectual: precisa apreender a fotografia para entender porque sua busca desenfreada por um retrato sincero da mãe recém-falecida é infrutífera. Tomado pelo luto, Barthes busca recuperar o carinho materno ao passar em revisão suas dezenas de fotos da mãe, mas o esforço é mais cruel que reconfortante: não encontra a matriarca em nenhuma delas. Vê o rosto, reconhece a figura, relembra o momento em que o retrato foi batido, mas não sente a presença. A mãe está lá, mas como em um altar, austera e inatingível. Não inspira emoção e a dor é que não a achar é perdê-la novamente. Isto até deparar-se com uma fotografia há muito esquecida. Sua mãe é ainda menina e o retrato está um tanto castigado pelo tempo, mas tais dados são desprezíveis diante da força do momento: é ali que instaura-se um afeto que permite a Barthes a tão ansiada conexão. Naquele rosto que nunca viu antes, a face que sua mãe tinha décadas antes de dar à luz a ele, Barthes afirma reencontrá-la. O rosto que reconhece é o que nunca conheceu.

Mas por quê?

Trazemos esta questão por acreditarmos que é chave para a problemática que abordamos durante todo o presente trabalho, tendo relação direta com as relações observadas ao longo da monografia. Ilumina-nos o caso da mãe infante pois traz de forma simbólica o problema de representação da vida e sua resolução através do afeto. A reflexão desenvolvida até aqui buscou descobrir de que modos o perfil jornalístico pode suceder na complexa tarefa de escrever o outro, e os resultados obtidos através da pesquisa e da análise subsequente indicam um caminho semelhante àquele que levou Barthes a seu reencontro materno. Encarar o jornalismo como escritura e observá-lo criticamente utilizando o biografema como ferramenta nos leva a compreender que o sujeito não se apanha, se recria. A mãe que Barthes retoma na fotografia de infância não é aquela morta em 1977, a que cuidou de Roland desde sua juventude tuberculosa até à maturidade de *pop star* acadêmico. Não é que Barthes descubra no retrato perdido uma essência materna oculta desde os primeiros anos naquela mulher - ele é, lembremos, um forte opositor das interpretações hermenêuticas. O que ocorre é a criação de uma figura materna outra naquele espaço, tarefa facilitada pela ausência de um rosto reconhecível na fotografia em questão.

Ainda sobre essa multiplicidade de sujeitos, fragmentados entre os que se busca retratar e os que efetivamente aparecem nas obras - sem contar aqueles que perdem-se no meio desse caminho -, também cabe lembrar de João Moreira Salles. Como exposto durante a apresentação do *corpus*, Salles não é só um jornalista escritor de perfis, mas alguém interessado em refletir sobre sua produção, tendo registrado em texto uma opinião particular sobre o gênero, abrangendo inclusive a questão do uso do detalhe na escrita jornalística (SALLES, 2006). Tentar construir paralelos entre esse ensaio e o trabalho efetivo de Salles com os perfis, porém, é uma tarefa que tende à frustração. Ainda que em determinados momentos Salles aproxime-se de considerações semelhantes àsquelas que tivemos sobre seu trabalho em nossa análise, na maior parte do tempo há um alheamento. Salles nota no detalhe apenas as funções biográfica e simbólica e fala delas como meios de “nos aproximarmos do homem” (SALLES, 2006, p. 571), demonstrando uma crença na possibilidade de capturar a singularidade alheia - embora saiba muito bem do fracasso inerente a essa tarefa e tenha noção da maior efetividade que há em lançar mão de uma escrita produtora, tendo em vista a potência dos perfis que escreve. Assim, fica clara a cisão entre autor e texto, entre a figura intelectual e a força escritural, entre a entidade de carne que racionaliza e o indivíduo de papel, a quem só a palavra grafada interessa.

O percurso teórico realizado aqui buscou retratar o processo pelo qual essa divisão ocorre, observando como se dá tal processo de escrita de sujeitos biográficos. Ainda que tomemos o biografema como nosso cavalo de batalha, elemento central e propulsor da argumentação, foi possível perceber que ele surge em um contexto mais amplo, sendo constituído de outros conceitos. O biografema feito *matrioshka*, a boneca russa que, aberta, revela-se composta de diversas camadas concêntricas. Falamos de Texto, *faits divers*, *punctum* e efeito de real, apresentamos funções do detalhe que vão do anedótico ao afetivo, passando pelo indicial e pelo simbólico; embora essas instâncias possam ser compreendidas isoladamente, são enriquecidas se vistas como um caminho.

Vale aqui esclarecer o uso da ideia de *fait divers*. Embora tenha sido tratado até o momento como um outro lado da moeda do biografema, o *fait divers* aparece na obra de Barthes com outro intuito. O semiólogo cria o conceito como uma ferramenta de crítica ideológica, buscando realizar uma denúncia do jornalismo como dispositivo de reiteração do real, uma modalidade retrógrada e conservadora do texto. O biografema é uma forma outra. Surge também como crítica, mas no sentido de desmonte que o termo adquire a partir de um segundo momento

da obra de Barthes, tratando de um agenciamento de escritura. A crítica à biografia não se dá nos mesmos termos que a crítica ao jornalismo.

Tal dissonância pode ser vista como uma questão de cronologia: o *fait divers* surge na década de 1960, durante a fase mais politicamente engajada de Barthes, enquanto o biografema é tardio, surgindo na fase do pensamento do crítico que é dedicada ao prazer do Texto. Barthes é frequentemente apontado por seus estudiosos, como Perrone-Moisés (1983) e Culler (2002), como um autor plural, cuja obra espalha-se por diversos temas e registros. Das análises da cultura de massa à semiologia, da ciência literária estruturalista à reflexão fenomenológica da fotografia, seu trabalho ressignifica-se a partir de cada nova empreitada.

Mas isso é ver a questão tendo em mente o autor Barthes. Crer em pluralidade é ver a questão pelo aspecto da obra, tomando seus livros por trabalhos individuais, corpos singulares, crendo na figura de um autor cuja presença basta para conceder sentido. Ao contrário disso, queremos aqui o Texto.

O próprio crítico faz menção a essa fama de eclético em seu projeto de autobiografia afetiva, *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003). No fragmento *Doxa/paradoxa* (p. 85), ele refaz brevemente seu percurso intelectual, apontando os temas com os quais trabalhou. Embora reconheça a volúpia temática nessa cronologia, Barthes reúne seus trabalhos sob um mesmo eixo: “uma *doxa* (uma opinião corrente) é formulada, insuportável; para me livrar dela, postulo um paradoxo; depois esse paradoxo se torna grudento, vira ele próprio uma nova concreção, uma nova *doxa*, preciso ir mais longe em direção a um novo paradoxo” (2003, p. 85). A pluralidade revela-se uma unicidade. A diversidade de temas não surge da vontade de um autor caprichoso, mas sim da força que move os Textos, sempre a mesma: uma recusa às construções que se apresentam com efeito de Natureza, às verdades absolutas, às conclusões totalizantes.

Tentamos evidenciar esta unicidade aqui ao dispormos em forma de percurso os conceitos formulados por Barthes nesta sua empreitada anti-mitológica. Como o próprio Barthes, tentamos identificar a trama de costuras que sustenta seus trabalhos, utilizando destes fios para compor um novo tecido. Para isso, é preciso recusar o Barthes-autor, dessacralizando-o - a mesma postura que é possível ver nesta sua teoria sobre a biografia que apresentamos no presente trabalho. Retirar a ilusão de verdade que há na escrita da vida e preencher o espaço aí deixado vazio com afetos, os detalhes que advém da ausência de concretude que há, por definição, na escritura.

Viu-se aqui que a ideia de perfilar ou biografar alguém é um desafio tão fadado ao fracasso quanto o de Orfeu na mitologia grega: é preciso resgatar Eurídice do submundo, trazê-la pela mão para a realidade da luz, mas sem encará-la durante a trilha. Olhar seu rosto faz desmoronar a tarefa. Eurídice esvai-se. De mesmo modo, é necessário que escrevamos o outro, mas nesta tarefa é frequente que sintamos o objeto deslizar para fora do alcance quando tentamos enquadrá-lo. Quando buscamos representar. O jeito é - Barthes nos sugere por meio do biografema - criar novas formas, novos sujeitos, moldados pelos afetos que nos inspiram. É, para Orfeu, esquecer a Eurídice que jaz em Hades e cantar outra em seus poemas.

Roland Barthes por Roland Barthes abre, é preciso lembrar, com o aviso: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (2003, n.p.).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Laura Paste de. **Sobre contar uma vida**: imagens e fragmentos de histórias de subjetivações em estado de pause na contemporaneidade. Vitória: UFES. 2011. 132 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011. Disponível em: <http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_5265_Dissertacao%20Laura.pdf>. Acesso em 8 mai. 2015.
- BALZAC, Honoré de. **A prima Bette**. Porto Alegre: Globo, 1952.
- BARNES, Julian. **O papagaio de Flaubert**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França. São Paulo: Cultrix, 1998.
- _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva. 2007.
- _____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al (Org.). **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 19-61.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. **S/Z**. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- _____. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-222.
- BOSWELL, James, **Vida de Samuel Johnson**. Barcelona: El Acantilado, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996. p.183-191.
- COSTA, Luciano Bedin da. **Biografema como estratégia biográfica**: escrevendo uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller. Porto Alegre: UFRGS, 2010. 180 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010a.

_____. Biografias (im)possíveis: o problema da escritura biográfica em oito atos. In: Sandra Mara Corazza (Org.). **Fantasia de escritura: filosofia, educação, literatura**. Porto Alegre, 2010b, p. 103-114.

CULLER, Jonathan. **Barthes: A very short introduction**. London: Oxford University Press, 2002.

DION, Sylvie. O fait divers como gênero narrativo. **Revista Letras** (UFSM), v. 34, p. 123-131, 2007.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.

ELMAN, Débora. **Jornalismo e estilos de vida: o discurso da revista Vogue**. Porto Alegre: UFRGS. 2008. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/13423/000644605.pdf>>. Acesso em 10 mai. 2015.

FEIL, Gabriel Sausen. O simulacro e o biografema - de A a Z. In: CORAZZA, Sandra Mara (Org.) **Fantasia de escritura: filosofia, educação, literatura**. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 79-91.

FLAUBERT, Gustave. **Três contos**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FOUCAULT, Michel. Os assassinatos que se conta. In. FOUCAULT, Michel (Org.). **Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão...** Um caso de parricídio do século XIX apresentado por Michel Foucault. Rio de Janeiro: Graal, 1977, p. 211-221.

KOTSCHO, Ricardo. **Prática da reportagem**. São Paulo: Ática, 1986.

LIMA, Edvaldo Pereira. **A importância da descrição**. 2005. Disponível em: <<http://www.edvaldopereiralima.com.br/index.php/jornalismo-literario/pos-graduacao/memoria-portal-abjl/147-a-importancia-da-descricao>>. Acesso em: 12 mar. 2015.

_____. **Histórias de Vida em Jornalismo Literário Avançado**. 2002. Disponível em: <<http://www.edvaldopereiralima.com.br/index.php/jornalismo-literario/pos-graduacao/memoria-portal-abjl/179-historias-de-vida-em-jornalismo-literario-avancado>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

MITCHELL, Joseph. **O segredo de Joe Gould**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. **Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França**. São Paulo: Cultrix, 1998. p. 49-89.

_____. **Roland Barthes**. São Paulo: Brasiliense. 1983.

PIAUI, 2006. Encarte promocional enviado para os assinantes da editora Abril.

PIGNATARI, Décio. Para uma semiótica da biografia. In HISGAIL, Fani (Org.). **Biografia: sintoma da cultura**. São Paulo: Hacker Editores: Cespuc, 1996.

PLUTARCO. **Vidas paralelas**. São Paulo: Editora PAUMAPE, 1991.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 86, mar. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 abr. 2015.

REMNICK, David. **Dentro da floresta: perfis e outros escritos da revista The New Yorker**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RESENDE, Fernando. O Jornalismo e suas narrativas: as brechas do discurso e as possibilidades do encontro. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 18, p.31-43, dez. 2009. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/2629/1671>>. Acesso em 2 abr. 2015.

SALLES, João Moreira. A alegria são 61 telefonemas. **piauí**, São Paulo: Editora Alvinegra, ano 3, nº17, p. 26-31, fev. 2008.

_____. Artur tem um problema. **piauí**, São Paulo: Editora Alvinegra, ano 4, nº40, p.34-40, jan. 2010a.

_____. Conversas antes da medalha. **piauí**, São Paulo: Editora Alvinegra, ano 8, nº 96, p. 32-35, set. 2014.

_____. O andarilho: Fernando Henrique Cardoso. In: WERNECK, Humberto (Org.). **Vultos da República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 7-35.

_____. Ouvido, instinto e paciência. In: REMNICK, David. **Dentro da Floresta: perfis e outros escritos da revista The New Yorker**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 567-575.

_____. Senhor dos anéis. **piauí**, São Paulo: Editora Alvinegra, ano 7, nº8, p.34-44, dez. 2013.

_____. O caseiro: Francenildo dos Santos Costa. In: WERNECK, Humberto (Org.). **Vultos da República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 69-117.

SCHMIDT, Benito Bisso. Grafia da vida: Reflexões sobre a narrativa biográfica. **História Unisinos**, v.8, n.10, p.131-142, jul./dez. 2004.

SCHWOB, Marcel. **Vidas imaginárias**. São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVA, Amanda Tenório Pontes da. A vida cotidiana no relato humanizado do perfil jornalístico. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 403-412, jul. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/viewFile/15019/14470>>. Acesso em: 25 abr. 2015

_____. O perfil jornalístico: possibilidades e enfrentamentos no jornalismo impresso brasileiro. **Revista Eletrônica Temática**, João Pessoa, p.1-11, out. 2009. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2009/Outubro/perfil_jornalismo_amanda.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2015.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografias & biógrafos**: Jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.

_____. **Perfis e como escrevê-los**. São Paulo: Summus, 2003.

WEINBERG, Steve. **Telling the untold story**: how investigative reporters are changing the craft of biography. Columbia: University of Missouri Press, 1992.

WERNECK, Humberto (Org.). **Vultos da República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Arte & manhas do perfil jornalístico. In: WERNECK, Humberto (Org.). **Vultos da República**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. XXXX

WOLFE, TOM. **Radical Chiq & O Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.