

O sensacionalismo como processo cultural

Ana Lucia S. Enne

O sensacionalismo, em suas diversas manifestações no universo midiático, nos parece, sem dúvida, um lugar fundamental para percebermos a existência de longos processos de mediações culturais. Neste sentido, apresenta-se como um objeto rico para análise sobre o fluxo narrativo do sensacional e a construção do imaginário na modernidade ocidental, bem como suas reapropriações no decorrer da contemporaneidade. No entanto, é ainda um campo insuficientemente explorado, ou pela ausência de uma quantidade expressiva de trabalhos (pois os poucos existentes vêm sendo apresentados de forma esparsa), ou pela presença opressiva do preconceito que, muitas vezes, acompanha o processo de formação do gosto de classe, em que estratégias de distinção tendem a relegar o sensacionalismo à vala do mau gosto e, por consequência, do mau objeto reflexivo.

Temos desenvolvido pesquisas recentes sobre jornalismo sensacionalista, focando especialmente um caso acontecido no início dos anos 1980, envolvendo a personagem “Mão Branca” e sua construção narrativa nos principais jornais do Rio de Janeiro (Enne e Diniz, 2005). Tais reflexões fazem parte de um projeto maior, sobre o jornalismo sensacionalista,¹ no qual pretendemos mapear seu processo histórico e suas matrizes culturais possíveis, bem como discutir a forma pela qual, no século XX, a narrativa sensacionalista passou a ser designada como um gênero isolado, sem conexões históricas, e relacionada depreciativamente a um segmento social.² O presente artigo tem por finalidade apresentar algumas dessas matrizes em sua relação com o sensacionalismo da imprensa contemporânea, a partir de uma visão que busca entender este último como um processo histórico, formado a partir de fluxos do imaginário, envolvendo um intrínseco jogo entre representações e mediações, e não como um fenômeno isolado, reminiscência ilustrativa de um “mau gosto de classe” ou pura estratégia de dominação mercadológica. Como todo processo histórico, este é feito de idas e vindas, envolvendo o “duplo movimento de conter e resistir” (Hall, 2003: 249), e nos permitindo uma entrada para o campo da cultura “enquanto trama, entrelaçamento de submissões e resistências, impugnações e cumplicidades” (Martín-Barbero, 1997:266).

ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE A IMPRENSA SENSACIONALISTA CONTEMPORÂNEA

Em suas análises sobre jornais sensacionalistas, autores como Antonio Serra (1986), Danilo Angrimani (1995), Ana Rosa Ferreira Dias (1996) e Rosa Nívea

Pedroso (2001), para citar somente alguns dos mais referenciados, além de apresentarem suas explicações teóricas para o sensacionalismo (com as quais nem sempre concordamos, mas que não discutiremos aqui por este artigo não comportar essa problematização), discorrem sobre algumas das características dos objetos empíricos que investigam, no que tange à construção narrativa, ao universo temático e às estratégias de diagramação dos jornais estudados. De forma geral, podemos citar as seguintes observações como sendo recorrentes e comuns aos trabalhos desses autores, quando se referem aos jornais sensacionalistas:

a) a ênfase em temas criminais ou extraordinários, enfocando preferencialmente o corpo em suas dimensões escatológica e sexual;

b) a presença de marcas da oralidade na construção do texto, implicando em uma relação de cotidianidade com o leitor;

c) a percepção de uma série de marcas sensoriais espalhadas pelo texto, como a utilização de verbos e expressões corporais (arma “fumegante”, voz “gélida”, “tremor” de terror etc.), bem como a utilização da prosopopéia como figura de linguagem fundamental para dar vida aos objetos em cena;

d) a utilização de estratégias editoriais para evidenciar o apelo sensacional: manchetes “garrafais”, muitas vezes seguidas por subtítulos jocosos ou impactantes; presença constante de ilustrações, como fotos com detalhes do crime ou tragédia, imagens lacrimosas, histórias em quadrinhos reconstruindo a história do acontecimento etc.;

e) na construção narrativa, a recorrência de uma estrutura simplificadora e maniqueísta;

f) relação entre o jornal sensacionalista e seu consumo por camadas de menor poder aquisitivo, que, por diversas razões, seriam manipuladas e acreditariam estar consumindo uma imprensa “popular” (conceito ao qual voltaremos no fim deste artigo) quando, no fundo, estariam consumindo um jornalismo comercial feito para vender e alienar.

Neste artigo, abordaremos a relação entre os cinco primeiros itens e as marcas perceptíveis que podemos encontrar acerca dos mesmos em algumas das matrizes culturais do século XIX que pretendemos analisar, deixando para outro momento a exploração do conteúdo da letra (f). Evidentemente, não nos interessa retirar, dessa discussão, o peso das estratégias mercadológicas na construção da imprensa sensacionalista. Neste artigo, no entanto, não trataremos desse ponto por dois motivos: primeiramente, porque não é esse o nosso foco, ao menos aqui; em segundo lugar, porque achamos importante lembrar que esse deve ser *um* dos fatores

a serem pensados quando estudamos o sensacionalismo midiático, não *o* único e, em nossa opinião, não *o mais* importante. Neste artigo queremos apresentar outras possibilidades. Mas, com certeza, em nosso trabalho de maior fôlego, resultado final da pesquisa que estamos desenvolvendo, contemplaremos, com o devido reconhecimento, o complexo jogo econômico e político que o sensacionalismo envolve.

Por agora, o que queremos apresentar é um mostruário de matrizes possíveis para o jornalismo sensacionalista do século XX. Se acreditamos que tal objeto só pode ser entendido como processo, queremos investigar sua formação a partir dessas e de outras matrizes, para posteriormente tentar perceber suas reapropriações e usos dentro de outros cenários e demandas culturais. Estamos partindo da hipótese de que, nessas matrizes, poderemos encontrar similaridades com algumas das características dos jornais sensacionais listadas anteriormente, ou ainda traços que implicam numa ruptura com parte das mesmas.

ALGUMAS MATRIZES POSSÍVEIS PARA O SENSACIONALISMO NA IMPRENSA CONTEMPORÂNEA

No processo de formação da modernidade ocidental, o fluxo ininterrupto de apropriações e reapropriações culturais permitiu o aparecimento de diversas manifestações culturais, geradas a partir de outras e que contribuíram para o “fazimento” (como dizia Darcy Ribeiro) de outras mais. Acreditamos que o sensacionalismo da imprensa contemporânea esteja imerso neste leque de matrizes, delas bebendo e também delas se desfazendo, criando novas texturas, conferindo sentidos múltiplos, na perspectiva dialógica e polifônica das práticas discursivas (Bakhtin, 1983).

Assim, acreditamos que as práticas sensacionalistas da imprensa contemporânea são herdeiras (mas não passivas, e sim novas formas de construção e mediação) de algumas matrizes culturais da modernidade ocidental. Aqui, destacaremos as que consideramos mais pertinentes para este artigo, todas relacionadas ao período que engloba o fim do século XVIII e o decorrer do século XIX: a pornografia, o melodrama, o folhetim, a literatura fantástica e de horror e o romance policial.³

A escolha por essa periodização se justifica porque, cronologicamente, no mundo ocidental, é o momento de adensamento das condições que possibilitaram a consolidação da modernidade (Simmel, 1973; Singer, 2001). A invenção da eletricidade permitiu o desenvolvimento de novas técnicas de produção, transporte e comunicação. A ampliação do processo industrial favoreceu o crescimento urbano, com a metropolização do estilo de vida, o surgimento de novos tipos e situações sociais e

psíquicas. Mudanças políticas e econômicas, pós-Revolução Francesa, consolidam a idéia de república, de esfera pública e de direitos iguais, em uma sociedade de classes na qual a burguesia concretiza sua ascensão e novos atores são colocados em cena, em especial a classe operária em seu processo de formação. É, portanto, um momento fundamental no processo da Modernidade ocidental. Neste cenário, as tecnologias de comunicação, em especial as impressas, desempenham papel proeminente.⁴

Lynn Hunt (1999) e Robert Darnton (1998) apontam para o papel da pornografia neste processo de consolidação das formas de impressão como agências fundamentais no jogo de transformações políticas e culturais. Hunt irá descrever como a pornografia, em uma reapropriação de algumas das estratégias do realismo grotesco (Bakhtin, 1987), irá rebaixar, no sentido rabelaisiano, o corpo político, que será exposto à crítica e ao ridículo. A filosofia pornográfica, de que falam os autores, irá desempenhar um papel importante na crítica aos pilares da ordem monárquica, em especial à aristocracia e ao clero. A exploração do sexo como recurso desestabilizador da ordem, como transgressão, é entendida, nesse caso, como revolucionária. Apesar de perseguida oficialmente, a filosofia pornográfica do período, que depois será levada ao extremo do escatológico e da perversão com o marquês de Sade, teria sido uma manifestação literária de protesto, com grande repercussão tanto em termos de tiragens (eram os “*best-sellers* proibidos”) quanto em termos de influência no campo político. Mais ainda, como conclui Hunt, é o momento da invenção da pornografia enquanto gênero, que, com a democratização advinda com os ideais republicanos, na visão da autora, tenderia a perder seu ímpeto revolucionário, sendo apropriada pelo mercado e transformada em gênero para a venda e consumo hedonista.

Se Bakhtin percebe o realismo grotesco como uma artimanha das classes subalternas para flexibilizarem a seriedade e engessamento da cultura oficial, Hunt e Darnton enxergam na pornografia panfletária do século XIX também uma estratégia de luta, preconizada, primeiramente, enquanto prática pelos libertinos do século XVIII, membros da aristocracia que se recusaram a aderir a um modo de vida burguês e viram no sexo e no vício formas de identidade cultural que conferiam lugar às suas visões de mundo, e, posteriormente, por detratores dessa mesma conduta libertina, que iriam utilizar os panfletos satíricos e a literatura de filosofia pornográfica para expor publicamente a vida desregrada e pervertida da nobreza e da Igreja católica. Assim, tanto em um contexto (França medieval) quanto no outro (França moderna), os autores percebem que os usos do rebaixamento sexual, da escatologia e da pornografia são entendidos como estratégias na luta de classes, são signos ideológicos, no sentido proposto por Bakhtin. No entanto, para todos os autores citados, não se

trata de uma manifestação pura de uma classe em relação à outra: tanto o realismo grotesco quanto a pornografia são processados na circularidade cultural, envolvendo ambivalências, polifonias e dialogias. São, portanto, práticas culturais que implicam no reconhecimento do outro, como discutiremos mais adiante.

Algumas das características desses panfletos pornográficos nos interessam especificamente. Em primeiro lugar, a relação do sensorial com a crítica social. Ou melhor, a convergência entre um discurso que apela ao emocional e sua imbricação com o viés político racionalista de construção de uma nova sociedade, menos “hipócrita” e mais igualitária. Percebemos, nos exemplos citados por Hunt e Darnton, uma convergência entre propósitos racionais e sensoriais que, posteriormente, tanto o racionalismo cientificista triunfante do século XIX, paradigma vencedor entre os muitos que disputaram a construção do Iluminismo (e a pornografia é um exemplo dessa disputa), quanto o jornalismo comercial e defensor da objetividade do século XX tentaram apagar ou camuflar, apresentando-se como arautos da razão em detrimento da emoção, da objetividade em detrimento do passional. Na literatura pornográfica do século XVIII, política e sexo caminham juntos; filosofia e escatologia estão lado a lado; não há uma separação possível entre mundos percebidos como constitutivos do ser humano. Em segundo lugar, a quebra de limites e protocolos entre fronteiras da literatura (a filosofia, campo da “seriedade”, conjugada com o sexo explícito, recurso da vulgarização) e das classes sociais, pois, como demonstram Hunt e Darnton, filosofia e pornografia transitam por classes distintas em um processo inegável de circularidade, gerando múltiplas formas de recepção e apropriação.

A dimensão da circularidade também nos interessa quando vamos pensar o melodrama que, em sua origem como gênero da dramaturgia na França do século XVIII, já herdeiro da *Commedia Del'Arte* e de outras formas de manifestação cultural, foi objeto de consumo tanto de camadas abastadas quanto de classes subalternas, e teve em sua composição elementos híbridos, que vão conferir ao gênero um lugar fundamental enquanto matriz para reapropriações posteriores diversas. Nos interessa aqui, a partir dos trabalhos de Jesús Martín-Barbero (1997) e Peter Brooks (1995), pensar na existência de uma imaginação melodramática, que permitiu sua multifacetada incorporação a outros gêneros e formatos. Destacamos, como pontos que nos interessam para pensar o melodrama como matriz para o sensacionalismo na imprensa, algumas de suas características fundamentais: a marca do excesso (a nosso ver, fundamental em todas as matrizes que estamos discutindo), tanto na forma narrativa quanto na caracterização das personagens e situações; a estrutura maniqueísta, como bem indicou Martín-Barbero, marcada por sensações de medo, de ternura e de ira, entremeadas pelo risível, encenado pela figura do *bobo*, elemento-chave para a quebra

da tensão (vale lembrar que, em muitos dos jornais sensacionalistas, a exploração de elementos risíveis é freqüente, através principalmente das frases ambíguas que constituem a manchete, os subtítulos e, por vezes, a própria narrativa); a existência de uma pedagogia moral, que implica no reconhecimento dos lugares sociais, das virtudes e penalidades para sua corrupção, muitas vezes relacionada ao universo do privado que, via dramatização, é colocado para apreciação e julgamento público; e, como já demonstramos anteriormente (Enne e Baltar, 2006), uma pedagogia das próprias sensações, indicando momentos e lugares corretos para a exacerbação e a vivência explícita das emoções, em oposição ao riso recolhido e às lágrimas furtivas que são exigidas na contenção que é a marca do *ethos* burguês.

O melodrama é matriz fundamental para outro gênero que se consolida no século XIX, o folhetim. Publicado no rodapé dos jornais, elemento essencial para a consolidação dos periódicos como comerciais e diários, o folhetim herda, do melodrama, as características antes descritas. E incorpora outras, advindas de matrizes diversas, como o gótico e o fantástico, sobre os quais falaremos antes de mergulhar mais detalhadamente no folhetim.

As querelas entre iluministas e românticos, que irão marcar parte dos séculos XVIII e XIX, são, sem dúvida, fundamentais para a compreensão da formação do gênero gótico na literatura da Europa ocidental, em especial na Inglaterra e na França. Na concepção de Gavin Baddeley (2005), “o gótico está diretamente relacionado ao *ethos* romântico, entendido como uma resistência à negação do sentimento e das emoções por parte do racionalismo burguês”. Do gótico, já reapropriadas de outras matrizes (como as narrativas dos contos de fada, os *pliegos* espanhóis e *canards* franceses, os livros de morte e os panfletos extraordinários), viriam duas das sensações fundamentais para a constituição de diversos gêneros posteriores: o terror e o horror.⁵ O que nos interessa realçar, neste momento, é o quanto essas duas sensações estão associadas a uma estratégia de resistência ao modelo asséptico da burguesia desencantada e racional, e serão exploradas por diversos nomes da literatura do século XIX, hoje consagrados. É, portanto, um gênero de apreciação de camadas sociais diversas, e que posteriormente, graças a estratégias de distinção, será associado primordialmente ao mau gosto das classes inferiores e aos *baixos instintos*.

Em nossa pesquisa, temos nos debruçado de forma significativa sobre contos e novelas de terror e horror do século XIX, no sentido de buscarmos algumas referências para as práticas sensacionalistas da imprensa contemporânea. De forma genérica, estão lá: as marcas do excesso, a utilização da personificação e das descrições sensoriais, a estrutura maniqueísta e o apelo ao escatológico, ao sexual e ao grotesco. Na concepção de Baddeley, há uma intrínseca relação entre o gótico e suas dimensões

de horror e terror com os domínios da morte e do sexo, o que, em certo sentido, aproxima o gótico do pornográfico (como paradigma, marquês de Sade).

“Mistérios e vinganças”. Estas são, para Marlyse Meyer (1996), os traços do folhetim em sua primeira fase na França, em meados do século XIX. A influência do romance gótico é perceptível, mas não aquele de Byron e Sade, que flertam com o escatológico e a sedução transgressora e pornográfica. A matriz gótica fundamental, na afirmação do folhetim em sua fase inicial, são os romances de Anne Radcliffe, *best-seller* das tramas de terror em fins do século XVIII na Inglaterra, com suas histórias ambientadas em castelos medievais, repletas de torres, fossos, fantasmas, vilões perversos e virgens sacrificadas.⁶ Podemos perceber, neste sentido, que, nesta primeira fase, o folhetim tende a operar como um importante instrumento moral, marcando e identificando posições de classe e gênero, evitando aportes mais transgressores e funcionando como um eficaz instrumento para gerar fidelização do público (a partir da publicação em série) e promover a consolidação do jornalismo comercial.

Mas a própria Meyer nos oferece pistas para desconfiarmos dessa interpretação acerca do folhetim como um instrumento predominantemente de dominação comercial, política e econômica. Ao abordar o caso Eugène Sue, algumas novas possibilidades de interpretação entram em cena. Sue teria passado de “*dandy* a socialista”, conforme indica a autora, em sua trajetória como autor consagrado de folhetins. Publica *Os mistérios de Paris*, em 1842, com estrutura maniqueísta, fundindo características do romance romântico/gótico com o melodrama e tendo como personagem central o *povo* de Paris. Para isso, irá circular pelos *bairros escusos* e travar contato com as camadas subalternas. Na introdução de *Os mistérios de Paris*, descreverá: “nós vamos tentar colocar sob os olhos do leitor alguns episódios da vida de outros bárbaros, tão fora da civilização quanto os povos selvagens (...). só que os bárbaros de quem falamos estão no meio de nós (...)” (Sue *apud* Meyer, 1996:74-75). O outro é, portanto, um próximo, mas tão assustador quanto o distante.

No entanto, ao colocar em cena personagens populares, símbolos da “sofredora e injustiçada condição operária”, Sue consegue uma repercussão extraordinária e, com essa trama, se transforma no *rei dos folhetins*. A resposta popular é expressiva, como nos conta Meyer: o autor recebe cartas, contribuições, visitas de operários (“há o que se suicida à sua porta”). O público descreve suas agruras, narra “casos sociais terríveis”, fala da fome, das injustiças, da miséria. A pressão dos leitores e o contato estreitado com sujeitos “reais” que inspiram seus personagens levam a uma guinada na trajetória do autor, que se transforma em socialista (inclusive sendo eleito como deputado socialista por Paris em 1850), passando “dos bárbaros das

classes perigosas como objeto de interesse turístico às classes laboriosas como sujeito” (*idem*:76). Tal mudança de perspectiva altera também sua forma literária: seus folhetins passam a ser mais sérios, a solicitar reformas, a sugerir transformações sociais. A partir da interação com seus leitores *reais*, Sue cria um novo gênero folhetinesco: o socialmente engajado. E o que acontece? Vejamos nas palavras de Meyer: “O público reclama. Se identifica com aqueles esquecidos e explorados que Eugène Sue trouxe à tona, dando-lhes estatuto de sujeito, nem por isso quer deixar de se divertir e se deixar levar pelo caudal romanesco” (*idem, ibidem*).

Estes episódios nos parecem reveladores em vários aspectos. O primeiro, que não exploraremos neste artigo, diz respeito ao lugar dos receptores no processo midiático. Acreditamos que, no caso do sensacionalismo, os protocolos de leitura que se estabelecem entre o público e os meios de comunicação são pontos fundamentais para pensarmos como se constitui o fluxo do imaginário do sensacional (Barbosa e Enne, 2006). Além disso, o caso Sue nos remete a uma questão que vem se anunciando recorrentemente nas matrizes que estamos apresentando: o lugar do outro nesse processo.

Como indicamos anteriormente, o século XIX será assinalado, na modernidade ocidental, por grandes transformações nos países em desenvolvimento industrial, em especial a França e a Inglaterra. O crescimento urbano é um de seus traços mais marcantes. As cidades modernas, com sua concentração demográfica e crescente utilização de novas tecnologias, serão a nova referência espacial para o medo: não mais as florestas e castelos medievais, mas os bairros populosos, as ruas mal iluminadas, os rostos anônimos que podem esconder assassinos perversos, as novas e perigosas técnicas (o bonde, o trem, o automóvel, todos velozes e furiosos) etc. Esses são os novos outros, como descreveu Sue. A monstruosidade agora está na vida urbana, no perigo das grandes cidades, no estilo de vida metropolitano. A literatura do século XIX, da qual estamos aqui discutindo algumas matrizes, pode ser percebida como uma “literatura de paranóia” (Magalhães, 2003). Acreditamos que, embora esse conceito possa ser aplicado de modo genérico a todas as matrizes citadas, ele se ajusta de forma clara à literatura de horror, sobre a qual já falamos e voltaremos adiante, e à literatura fantástica, matriz sobre a qual falaremos imediatamente a seguir.

Para Célia Magalhães (2003), tomando como referência o clássico estudo de T. Todorov, o fantástico deveria ser definido “a partir do efeito de incerteza e de hesitação provocada no leitor frente a um acontecimento possivelmente sobrenatural” (Magalhães, 2003:15). Para a autora, o fantástico “ressurge no final do século XVIII e durante o século XIX, com o sentido estrito de narrativa que se desenvolve pelo rompimento da racionalidade do Século das Luzes, questionando o discurso

realista e seus preceitos de verosimilhança” (*idem, ibidem*). E completa: “o fantástico constitui a hesitação por parte do leitor entre uma explicação natural e outra sobrenatural para os eventos do qual participa” (*idem:27*). É, portanto, uma poética de incerteza, de “problematização das categorias de verdade, visão e realidade” (*idem:28*). Esse caráter de *desafio ao racional* atribuído à literatura fantástica no século XIX também é abordado por Roberto Causo (2003) em suas reflexões sobre o horror e a fantasia. Afirma o autor que, mesmo tendo suas origens em mitos e narrativas orais, o fantástico, na modernidade, faz parte de um quadro contextual específico, no qual desempenha o papel de oferecer outras explicações para o mundo, não submissas ao preceito da racionalidade, mas ao mesmo tempo flertando com as tecnologias modernas (daí, para Causo especialmente, o quanto o fantástico irá influenciar um subgênero que seria a ficção científica, fortemente marcada por temáticas e discussões da vida urbana e moderna).

Porém, neste processo ambíguo de oferecer encantamentos frente ao desencantamento do mundo, de que fala M. Weber, o fantástico seria acompanhado de outras formas narrativas, dentre as quais o melodrama, de que falamos, e também o horror, já citado e sobre o qual falaremos um pouco mais a seguir.

Célia Magalhães associa a literatura de horror à literatura gótica, por ela identificada como “ficção de paranóia”, por representar a dificuldade do ser humano de lidar com o outro e consigo mesmo. Para ela, a literatura de horror é a literatura da alteridade, em que o outro é colocado para o leitor de modo ambíguo, promovendo nele “o estranho efeito ambivalente do desejo narcisista pelo outro e do medo de que o outro possa romper os limites do mesmo, confundindo as noções de dentro e fora”. Se, para ela, o fantástico faz irromper os temas “do duplo, da catalepsia e da volta dos mortos, das alucinações, das desordens mentais e perversões”, o horror funcionaria, principalmente, como “uma máquina textual criadora de monstros” (Magalhães, 2003:15).

A monstrosidade, a nosso ver categoria fundamental para pensarmos a prática narrativa do sensacionalismo da imprensa do século XX, seria elemento-chave dentro da literatura do horror, mas nela já reapareceria como reconfiguração dentro de um fluxo imaginário que remontaria a tempos imemoriais. Etimologicamente, como nos indica Magalhães, monstro vem de *monstrare* (em latim, mostrar) e também de *monere* (também latim, avisar), fazendo com que a monstrosidade fosse percebida como um sinal divino indicativo do mal e trazendo presságios que avisariam o homem sobre o que estava por vir. Em outros sentidos propostos, *monstrum* é o espetacular, ou “aquele que se mostra para além da norma”, ou “o monstro é algo ou alguém para ser mostrado (*monstrare*), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desgraça como um aviso (*monere*)” (*idem:24-25*).

A expansão industrial e urbana seria, para Magalhães, base fundamental para a literatura de horror, que estaria procurando dar conta desse mundo em transformação, mas oferecendo, em diálogo por vezes complementar, em outras contrastivo, explicações diferentes daquelas dadas pelo Iluminismo e pelo Romantismo a esse processo. Neste sentido, tanto a literatura fantástica quanto a do horror estariam estabelecendo uma relação dialógica com o realismo/naturalismo ratificado pela Ilustração e o romantismo literário. O horror seria “uma forma literária de oposição às unidades clássicas da ficção realista – tempo, espaço e personagem unificada”, o que, como aponta Magalhães, levaria a um “excesso ornamental”, em que a utilização dos apelos sensoriais levaria a produzir “simultaneamente medo e desejo no leitor” (*idem*:30).

Por agora, esses breves comentários acerca da literatura de horror nos bastam para o que pretendemos desenvolver. Estamos partindo, portanto, da assertiva de que o horror trabalha com representações acerca do outro, fazendo um jogo narrativo especular que oscila entre o medo e o desejo, e que tem como construção narrativa fundamental o monstro, o espetacular, aquele que moralmente traz o sinal de advertência acerca do mal e da perdição.

O outro monstruoso da literatura de horror do século XIX aos poucos vai abandonando as figuras clássicas (o vampiro, o mutante etc.) para se concentrar na monstruosidade que pode estar ao nosso lado ou em cada um de nós. Os *plots* do assassino que se esconde na multidão ou aquele que, vivendo como um duplo (caso clássico de *O médico e o monstro*), é capaz de cometer atrocidades, passam a ser usuais nas narrativas de horror. E chegam aos folhetins em sua segunda fase, como demonstra Meyer, na segunda metade do século XX, quando, renovados, passam a se apoiar nos *fait divers*, entendidos pela autora como “relato romanceado do cotidiano real” (Meyer, 1996:94). A nosso ver, neste momento crucial encontramos um marco claro de hibridação entre as matrizes que apontamos sucintamente até aqui (mescladas, não sem conflitos, também com o realismo e o naturalismo, que exploraremos em outro contexto) e a apropriação pelo jornalismo comercial da narrativa sensacionalista. Para Meyer, esses novos folhetins são “eróticos, exóticos, históricos, macabros, de mulheres fatais” (*idem*:95). Estão sendo gerados concomitantemente a um outro gênero, que também será matriz fundamental para o noticiário sensacionalista do século XX: o romance policial. Para Todorov, há algo que aproxima o romance policial e o *fait divers*: o estranho. Nas palavras do autor: “(...) relatam-se acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que são, de uma maneira ou de outra, incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos (...)” (Todorov, 2004:53). Tais imbricações, entre os diversos formatos narrativos que estamos descrevendo aqui, chegam aos jornais através dos folhetins em forma de *fait*

divers, que, no fim do século XIX, já se constituem em matriz para as crônicas do cotidiano que povoam os jornais comerciais americanos e europeus, e que se estabelecerão no Brasil no início do século XX (Barbosa, 1996).

REFLEXÕES FINAIS

Apresentamos, de maneira breve conforme as regras de composição deste artigo, algumas das matrizes que consideramos fundamentais para o surgimento do sensacionalismo na imprensa contemporânea. Em outro momento, cabe-nos demonstrar como tais matrizes irão reaparecer nas práticas sensacionalistas do século XX, bem como ampliar as reflexões sobre o fluxo cultural que alimentará o imaginário ocidental para além da Modernidade já consolidada dos Novecentos, buscando seus vestígios e questões nos primórdios do processo moderno do Ocidente, ainda na Idade Média. Acreditamos ter aqui um importante caminho para pensarmos o surgimento da moderna mídia de massa, voltada para a ampliação de seu público e que, neste processo, incorpora atributos culturais dos mais diversos segmentos sociais. Mapearmos este processo é um de principais objetivos da pesquisa que desenvolvemos.

No entanto, não nos basta o como. Queremos, sim, mapear tal processo de imbricações e mediações e entender como este se deu na modernidade ocidental. Mas queremos também, evidentemente em outro espaço mais apropriado, pensarmos alguns porquês: por que tal configuração, nitidamente processual e dialógica, passou a ser compreendida, a partir de meados do século XX, como algo que irrompe, negando assim o seu fluxo? Por que o sensacionalismo, ambivalente e polifônico, percebido em constante jogo de interação com a razão, foi estigmatizado como sendo unicamente instrumento de alienação, manipulação política e econômica, resquício cultural do atraso e marca indelével da falta de gosto e distinção das camadas subalternas?

São perguntas que nos movem e nos levam a algumas reflexões preliminares, que acabam apontando para outras perguntas. Parece-nos claro que estamos diante de um processo histórico de memória, envolvendo jogos de lembrança e esquecimento, relacionados de forma intrínseca com a construção de identidades sociais (em especial de classe), e com a constituição de projetos de futuro, marcados pela distinção e pela atribuição significativa de valor a determinadas dimensões de gosto e consumo. Sem esquecer as marcas evidentes da indústria cultural e das estratégias políticas que envolvem o uso do sensacionalismo na mídia contemporânea, achamos cabível perguntar a quem interessa esquecer o caráter processual de sua constituição, que remete a jogos intensos de negociação e circularidade entre camadas sociais. Qual seria, nesta construção de memória/identidade/projeto envolvendo o sensacionalismo, o papel dos agentes da imprensa, da mídia de uma forma geral e

também da academia? Estas são reflexões que também estão em nosso horizonte, e este artigo é parte de nossa jornada. Estamos compreendendo, com indica Stuart Hall, que o popular é sempre lugar de disputas e negociações. Consideramos que o fluxo do sensacional é um processo cultural e, no sentido proposto por Hall, algo que diz respeito ao popular. Não o popular idealizado ou vilipendiado, mas aquele que implica em mediações e fluxos, em “conter e resistir”. Como afirma o autor, “é por isso que a cultura popular importa”, porque é “arena de consentimento e de resistência” (Hall, 2003:263).

Assim, percebemos, em nossas análises sobre as matrizes culturais do século XIX citadas de forma sucinta neste artigo (a saber, a literatura pornográfica, o melodrama, o folhetim, a literatura de horror e fantástica, o *fait divers* e o romance policial), o caráter de circularidade entre os diversos gêneros culturais, bem como a existência de claros pontos de convergência e continuidade entre tais matrizes e as narrativas sensacionalistas que irão povoar as páginas da imprensa do século XX. Da mesma forma, é possível detectar pontos de ruptura em termos de formato, conteúdo e propósitos entre as produções narrativas nos diversos contextos mapeados, o que também temos explorado no decorrer de nossas pesquisas.⁷ Portanto, nos parece claro que a tessitura dos discursos sensacionalistas contemporâneos está envolta em um jogo de apropriações e negações, cuja compreensão requer, em sua complexidade, que se alie, aos estudos dos fenômenos midiáticos, uma perspectiva histórico-cultural.

ANA LUCIA S. ENNE é professora do curso de Estudos de Mídia e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (PPGCOM/UFF), onde coordena o LAMI (Laboratório de Mídia e Identidade - <http://www.uff.br/lami>)

NOTAS

* Este trabalho foi apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das Mídias”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

1 Trata-se do livro *Jornalismo de Sensações* (título provisório), de autoria de Ana Lucia Enne e Marialva Barbosa, com a colaboração de Mariana Baltar, que se encontra em fase de finalização, com previsão para edição em 2008.

2 Não é nosso interesse direto neste artigo apresentar uma discussão sobre como as práticas sensacionalistas podem ser encontradas nos chamados veículos “sérios” da imprensa. Mas sugerimos as leituras de Duarte (2003) e Matheus (2006).⁸⁹

3 Lembramos que todas são percebidas como processuais e não como formas puras, e que aqui serão apresentadas de forma simplificada em virtude da limitação de espaço e objetivos propostos. Estamos deixando de fora algumas outras matrizes importantes, como o realismo grotesco, os folhetos extraordinários que antecederam os jornais, os livros de morte, os canards franceses, os pliegos espanhóis, a literatura de cordel, os romances “de sensação” e “para homens”, a literatura realista e naturalista, dentre outros, que serão abordados em nosso trabalho final.

4 Sobre o adensamento das transformações na Modernidade ocidental no século XIX, conferir o artigo que apresentamos na Intercom 2007 (Enne e Borges, 2007).

5 Não cabem aqui as inúmeras discussões sobre as convergências e divergências entre os termos, que serão desenvolvidas em trabalhos posteriores.

6 Campeã de vendas, Radcliffe vai ser considerada autora menor, exatamente por seu caráter comercial. Jane Austen a ridiculariza em *A abadia de Northanger* (1982), faz uma crítica deliciosa e impiedosa à influência que o romance à la Radcliffe teria na imaginação das mulheres inglesas do século XIX. No entanto, é sempre bom lembrar que o gênero consagrado por Austen, o romance de costumes, também será objeto de diversas críticas, que o considerarão gênero menor em termos narrativos.

7 Agradecemos, neste sentido, as colaborações dos participantes do GT Cultura das Mídias da COMPÓS/2007, realizado em Curitiba, no qual este artigo foi debatido. Em especial, os instigantes comentários da relatora Vera Lúcia Follain de Figueiredo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

- ANGRIMANI SOBRINHO, Danilo. *Espreme que sai sangue. Um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Summus Editorial, 1995.
- AUSTEN, Jane. *A abadia de Northanger*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- BADDELEY, Gavín. *Goth chic. Um guia para a cultura dark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec / Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1983.
- BARBOSA, Marialva. “Imprensa, ^{poder} e público”, Tese de Doutorado em História, Niterói, UFF, 1996.
- ____ e ENNE, Ana Lucia. “O jornalismo popular, a construção narrativa e o fluxo do sensacional”. Artigo apresentado na LUSOCOM/2006. Santiago da Compostela, Espanha, abril de 2006.
- BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995.
- CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil (1875 a 1950)*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- DIAS, Ana Rosa Ferreira. *O discurso da violência. As marcas da oralidade no jornalismo popular*. São Paulo: Educ, Cortez Editora, 1996.
- DUARTE, Maurício. “Cidadania obstruída. Jornais cariocas e a construção discursiva da violência no Rio”. Tese de Doutorado em Comunicação, ECO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.
- ENNE, Ana Lucia e BALTAR, Mariana. “A construção do fluxo do imaginário sensacionalista através de uma pedagogia das sensações”. Artigo apresentado no IV Encontro da Rede Alfredo de Carvalho. São Luís, maio de 2006.

ENNE, Ana Lucia e BORGES, Wilson Couto. “Sensacionalismo e modernidade: como uma relação intrinsecamente ambígua se transformou em estratégia de distinção cultural?”. Texto apresentado na XXX Intercom. Santos/São Paulo, setembro de 2007.

ENNE, Ana Lucia e DINIZ, Betina Peppe. “Reportagem policial na imprensa carioca dos anos 80: o caso Mão Branca e a mitificação da violência na periferia”. Texto apresentado no III Encontro da Rede Alfredo de Carvalho. Novo Hamburgo, abril de 2005.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HUNT, Lynn. *A invenção da pornografia. Obscenidade e as origens da modernidade 1500-1800*. São Paulo: Hedra, 1999.

MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

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

PEDROSO, Rosa Nívea. *A construção do discurso de sedução em um jornal sensacionalista*. São Paulo: Annablume, 2001.

SERRA, Antônio. *O desvio nosso de cada dia. A representação do cotidiano num jornal popular*. Rio de Janeiro: Dois Pontos, 1986.

SIMMEL, G. “A metrópole e a vida mental”, in VELHO, Otávio (org.), *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar, 1973.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”, in CHERNEY, Leo e SCHWARTZ R. (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.