

# Artigo

## ROTINAS JORNALÍSTICAS EM UM TRABALHO AUTORAL: UMA APROXIMAÇÃO À CRÔNICA DE DAVID COIMBRA

Maura Oliveira Martins

### Palavras-chave

Crônica Jornalística;  
Semiótica; Rotinas Pro-  
dutivas; Jornalismo e  
Literatura.

### Keywords

Chronicles; Theory of  
Signs; Productive  
routine of journalism;  
Journalism and  
Literature.

### Biografia

Jornalista formada pela UFSM (2002), Mestre em Ciências da Comunicação pela UNISINOS (2005). Professora e Coordenadora Adjunta do Curso de Comunicação Social, Habilitação em Jornalismo, das Faculdades Integradas do Brasil – UniBrasil.

### RESUMO

O presente artigo visa refletir sobre o trabalho do cronista David Coimbra publicado no jornal Zero Hora. Tendo em vista o aparato teórico-metodológico proveniente da Teoria dos Signos conceituada por Charles S. Peirce, e a Teoria Geral dos Sistemas, formulada por Ludwig von Bertalanffy, intenta-se entender como a rotina produtiva do jornalismo interfere num trabalho autoral, talvez mais próximo da literatura, como é a crônica.

### ABSTRACT

In this article, it is intended to reflect about David Coimbra's chronicles, publicized on Zero Hora newspaper. Through the Theory of Signs formulated by Charles S. Peirce and the General Systems Theory by Ludwig von Bertalanffy - the theoretical methodologies adopted for this analysis – we intended to understand how the productive routine of journalism interferes in an authoral work – maybe closer to literature than journalism – which is the chronicle work.

Ao trabalhar com o conceito de *markedness*, derivado da lingüística, SHAPIRO (2003) transfere e desenvolve essa idéia (que pode ser traduzida como diferenciação) dentro da semiótica peirceana. Segundo tal conceito, os signos definem-se em termos de oposições, por uma situação de polaridade que os determina; ou seja, os signos revelam-se através de marcações em relação aos seus contrários. Assim, conforme o desenvolvimento de Michael Shapiro, entre uma dupla de opostos, há sempre um marcado: entre noite e dia, o signo “noite” é marcado, pois o dia inclui a noite; entre homem e mulher, “mulher” é o signo marcado, porque pode referir-se a homem abrangendo a mulher.

Entendendo o proceder jornalístico sob esta ótica, observa-se que a notícia, tal como ela é entendida – a construção discursiva do registro midiático de um fenômeno culturalmente considerado relevante dentro de uma determinada sociedade – configura-se em um grande número de estruturas. Lugar instituído do jornalismo informativo convencional, o jornal diário (conforme configurados em todos os meios – televisivo, radiofônico, impresso) estabelece o seu tipo de tratamento da informação como formato padronizado de notícia. Sendo uma tradução diferenciada dos fenômenos sociais, a crônica pode ser percebida como um signo “marcado” em relação à notícia tradicional: enquanto o texto jornalístico convencional engloba a crônica como um de seus possíveis formatos, a crônica parte da notícia padrão para concretizar-se, mas não a abrange como uma de suas potenciais estruturações.

Assim, tanto a crônica quanto a notícia convencional partem do mesmo objeto: os fenômenos reais, conforme encontrados na sociedade. A crônica, não se limitando à questão documental do relato jornalístico, carrega consigo um viés interpretativo, destinado a ir sempre além do registro factual; nas palavras de Jorge de Sá, a crônica prioriza, “em vez do simples registro formal, o comentário de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real” (SÁ, 1985, p. 9). A crônica estende, dessa forma, alguns limites do jornalismo informativo, como a questão da atualidade e a dependência direta a parâmetros estabelecidos para a seleção de fatos relevantes – podendo, em algumas ocasiões, mostrar-se totalmente desvinculada das notícias e referir-se apenas à realidade cotidiana, ao “mundo natural” apresentado fora das fronteiras midiáticas.

Interessa-nos aqui entender de que maneira a crônica relaciona-se com o jornalismo, entendido enquanto sistema subserviente a um supersistema determinado

pela sociedade como um todo, e de que forma as rotinas de produção a que o cronista é submetido são refletidos na concretude do seu texto. Pretende-se compreender tais processos por meio da semiótica peirceana, considerada como aparato teórico-metodológico fundamental para essa análise, e através de uma aproximação à Teoria Geral dos Sistemas<sup>1</sup>, formulada por Ludwig von Bertalanffy.

Como objeto empírico para esse trabalho, decidiu-se apreender os modos de produção do cronista David Coimbra, cujos textos são publicados no jornal *Zero Hora* desde 1998. A aproximação aos padrões jornalísticos em sua obra será apontada por meio de entrevista realizada com o cronista em 15 de outubro de 2003. A escolha do texto de Coimbra como *corpus* desse trabalho provém da natureza de suas crônicas (consideradas possuidoras de um viés literário bastante apurado, referem-se tanto às notícias veiculadas no jornal quanto a aspectos culturais presentes na sociedade na qual se insere) e do fato de que o cronista em questão é também editor de esportes – podendo,

assim, revelar pistas sobre as maneiras pelas quais uma rotina rígida, como é a jornalística, interfere e transforma um tipo de trabalho considerado prioritariamente autoral e independente de práticas pré-determinadas pelos meios de produção.

## UMA APROXIMAÇÃO SEMIÓTICA E SISTÊMICA À CRÔNICA

Ao entender o processo de produção da notícia como uma semiose, HENN (2002, p. 50) atenta ao fato de que as ocorrências a que os jornalistas têm acesso já se apresentam como signos, ou seja, como recortes (apresentados a eles pelas fontes) de um real cuja totalidade jamais é apreendida. Sendo assim, o repórter opera uma atividade interpretante com objetivo de recodificar esses signos em um outro, no caso, a notícia. Nesse sentido, a crônica apresenta-se como um novo elo nessa cadeia semiótica – com potencial para se estender infinitamente – que concretiza a prática jornalística em si: a partir da construção discursiva definido pelo signo da notícia, os cronistas articulam, novamente, os desdobramentos de um fato e geram novos interpretantes, com outras funções e outras formas de configuração.

Geram, assim, um produto cuja origem pode ser a mesma da notícia (um fenômeno do mundo, tal como chega configurado ao jornalista que o trabalha), mas com uma natureza semiótica diferente. A notícia opera

1 Compartilha-se aqui da visão de Edgar Morin, que entende o sistema como uma inter-relação de elementos que constituem uma entidade ou unidade global. Os sistemas, dessa forma, são organizações abertas – no sentido de que trocam energia e informação com o ambiente em que está inserido – que se submetem a determinados parâmetros existenciais, como a identidade, a complexidade, a autonomia e a permanência.

uma linguagem com fortes elementos indiciais, utilizados para apresentar e contextualizar a existência concreta do fato, causando uma experiência de reação (a secundidade, para Peirce), numa relação causal e real na qual “o índice forçosamente se introduz na mente, independentemente de ser interpretado um não como um signo” (SANTAELLA, 1995, p. 161). Essa indicialidade pode ser demonstrada, por exemplo, na precisão dos dados, cifras e especificações espaço-temporais, utilizadas profusamente no discurso jornalístico por apontar a uma apuração minuciosa do fato e a imposição de um real concreto, incontestável e passível de comprovação.

Por outro lado, a crônica tende a aproveitar com maior incidência os elementos icônicos (quando o texto é trabalhado como experiência qualitativa e estética, voltado à consciência imediata e mantendo uma fina mediação entre os fenômenos e a percepção – a primeiridade) e simbólicos (nos momentos em que adquire caráter reflexivo sobre os fatos que aborda – a terceiridade). Embora o jornalismo convencional possa também fazer uso de tais categorias sógnicas – pois, como lembra HENN (2002, p. 58), a construção da notícia pode ser executada através de tons qualitativos e energéticos para tornar esse produto atraente e mais competitivo no mercado de bens simbólicos – elas tendem a ser mais exploradas em formatos discursivos com ligação à função poética da literatura, como é o caso da crônica.

Entendendo o jornalismo enquanto sistema, observa-se que essa prática pode ser categorizada como tal por agregar um grande número de elementos (os diversos meios de comunicação) que se inter-relacionam e partilham propriedades em comum (no caso, o de gerar o mesmo tipo de produto simbólico). Submetido a essas condições, o jornalismo apresenta-se como um sistema aberto, fato que funda sua própria existência: por depender de ocorrências externas para subsistir, essa prática profissional não existe isoladamente. Em razão desse alto grau de dependência de uma abertura extra-sistêmica, pela relevante subordinação a suprasistemas maiores (dos interesses mercadológicos, da sociedade em geral), por sua alta diversidade interna, o jornalismo apresenta grande complexidade e forte possibilidade de desordem.

Assim, a crônica existe como um subsistema dependente do sistema jornalismo que, por sua vez, submete-se a um suprasistema entendido como a própria sociedade. Ao mesmo tempo, a especificidade do trabalho de David Coimbra sugere uma outra abordagem possível: pode-se entender sua crônica como um subsistema (formado por todos os cronistas do jornal, que possuem funções diferentes e extremamente marcadas, como se verá adiante) dentro do sistema da editoria de esportes (com o qual ele está vinculado como editor, que aparece, nesta situação, como função de maior relevância no seu trabalho por se

tratar da editoria mais lida do jornal), que ao mesmo tempo está englobado dentro de um metassistema (definido assim por se tratar de um sistema resultante de interações mutuamente transformadoras entre dois sistemas anteriormente independentes, no caso, os esportes e a crônica de Coimbra) demarcado pela Zero Hora.

LIMA (1995, p. 18) argumenta que a construção do enfoque sistêmico de um determinado fenômeno requer a identificação da função que o sistema vem desempenhando e poderá vir a desempenhar. Assim, entendendo a crônica como inserida no sistema do jornalismo, está submetida a algumas funções do jornalismo, como a questão da atualidade (num conceito expandido, pois rompe com o imediatismo da notícia), a periodicidade, a difusão coletiva e a universalidade; ao mesmo tempo, a crônica se desdobra a outras finalidades: estende-se para além das formas básicas cristalizadas no jornalismo e empenha um esforço reflexivo sobre o fato.

A crônica submete-se a certos parâmetros sistêmicos para ser aceita enquanto subsistema jornalístico. Tais parâmetros designam condições a serem obedecidas por uma determinada organização para operar dentro das categorias sistêmicas, e tendem a coexistir e interpenetrar-se de forma simultânea. A permanência de um sistema, por exemplo, torna-se mais vulnerável quanto mais complexo ele for. Assim, no parâmetro complexidade,

a crônica engloba poucos componentes (o parâmetro composição, que designa a totalidade dos cronistas, minoria em relação aos outros profissionais) mas que possuem “qualificações” específicas (devem possuir um texto diferenciado, com características distintas e relativamente mais sofisticadas que as encontradas no texto jornalístico comum) e relacionam-se o tempo todo com fatores externos ao seu trabalho (como a notícia trabalhada pelos jornalistas). Sob essa perspectiva, pode ser considerada um sistema complexo. Sendo complexo, a crônica apresenta fragilidades no quesito permanência pois, ao ser um formato “marcado”, é muito mais suscetível à extinção do que o trabalho jornalístico convencional. Paradoxalmente, ao mesmo tempo possui uma “vida útil” mais longa que a da notícia, que só tem validade no tempo presente.

Quanto à autonomia, o subsistema crônica não é um formato estritamente ligado ao sistema jornalístico, como a notícia. Nesse sentido, é autônomo, pois possui maior liberdade e pode abordar temas diferenciados e um grande número de funções, que se estendem para muito além da função informativa. Possui pouca conectividade entre seus elementos, em razão de que os cronistas trabalham de forma isolada, sem interferência sobre os trabalhos dos demais membros desse sistema; a conectividade com os fenômenos da realidade, porém, é fundamental, embora seja mais flexível em relação ao

trabalho jornalístico convencional. Ao mesmo tempo, sua organização tende a ser simples.

Entende-se aqui a questão da identidade como parâmetro fundamental para entender o processo da crônica. Esse fator pode ser apreendido, no subsistema em questão, pelo estilo literário e pela temática constante de cada tipo de crônica; mas, de forma ainda mais saliente, como a função clara determinada a cada cronista que – ao assimilar muito bem seu papel e o “caráter” de seu trabalho no sistema definido pela totalidade do jornal – define-se em termos de oposição ao texto dos demais cronistas. Assim, a crônica de David Coimbra tende a apresentar sempre a mesma temática (“sangue e sexo”, conforme apontado pelo próprio, e a questão do esporte) e um mesmo viés contestador, extremamente marcado em relação aos outros cronistas, como Marta Medeiros e Lia Luft, que possuem um texto mais voltado à poesia e à linguagem moralizante de auto-ajuda, Luis Fernando Veríssimo, mais vinculado à reflexão de fatos noticiosos, ou Paulo Sant’anna, o “cronista da cidade”, com viés mais cotidiano, cuja relevância se dá pelo seu *status* de próprio símbolo do jornal e da empresa.

Assim, pretende-se realizar nesse trabalho uma aproximação à obra e aos processos de produção de David Coimbra, através de uma análise feita a partir de duas crônicas suas e de um encontro realizado com o jornalista. Embora crie limitações sob alguns

aspectos – pois, ao retirar o profissional de seu ambiente naturalizado de trabalho, pode-se obter uma outra visão, formalizada, das atividades cotidianas de seu ofício –, a prática da entrevista revelou pistas consideradas de extrema importância para entender a interferência das rotinas produtivas em sua crônica. Paradoxalmente, nos momentos em que sua fala parecia contraditória ao seu trabalho concreto é que Coimbra manifestou os indícios mais interessantes dessa intervenção, tanto das rotinas quanto do meio de comunicação para o qual escreve.

### DAVID COIMBRA: ROTINAS PRODUTIVAS NO TRABALHO DA CRÔNICA

Ao identificar as rotinas produtivas em jornais, Stella Martini observa que “cada meio e cada seção tem uma maneira de ordenar o trabalho e um acordo sobre o que supostamente o jornalista deve fazer e se espera que ele faça, assim como critérios que indicam o que é publicável, noticiável, e que formam parte de qualquer organização dos meios de comunicação”<sup>2</sup> (MARTINI, 2000, p. 45). Com sua fala, constata que tanto os fatores de noticiabilidade quanto os tipos de rotina de trabalho sofrem alterações em cada meio – de acordo a termos como ideologia da mídia em questão, estilo pessoal, prazos – e, dentro

2 Tradução pessoal do original em espanhol.

do próprio meio, nas diferentes seções que o compõem.

O caso de David Coimbra é idiossincrático, pois mescla dois tipos de rotinas que diferem entre si: a atividade de produção da crônica, vinculada à produção autoral, ao conceito tradicional de arte, e o trabalho como jornalista esportivo, padronizado e diretamente submetido aos fatos e aos prazos. Essas rotinas confundem-se na prática de Coimbra desde sua fala, impossibilitando que ele consiga definir seu processo como cronista de forma independente à editoria a qual está ligado; em suas palavras, “a rotina de cronista não é independente da de editor de esportes. É tudo junto. Estou ali sentado e estou escrevendo, vou na reunião de pauta, escrevo um pouquinho, volto e escrevo um pouquinho. Assim vai saindo. É bem misturado (*as rotinas*)”. Seu trabalho marca oposição em relação ao de seus colegas desde aqui: enquanto a maioria de outros cronistas não são jornalistas, enviando textos de casa, Coimbra vivencia a rotina da redação e adapta seu processo de produção a esse ambiente. Sua visão quanto ao trabalho jornalístico é tecnicista – quando perguntado sobre a natureza do seu texto, tende a uma valoração sutil para a práxis literária: “não quero ser pretensioso, para achar que é mais literatura. Mas acho que tende mais para a literatura (...) porque a crônica é mais ficção, principalmente porque eu não estou preocupado com a minha opinião exatamente”.

Quase como um “prisioneiro”

dos modos de proceder jornalísticos, David Coimbra repete o costumeiro frenesi da redação ao explicar as rotinas que regem seu trabalho: “tem que ter tempo (*para escrever a crônica*). Tenho um monte de coisas, mas tem que ter tempo, não adianta. É claro, dá aquela coisa, tu termina de escrever um texto já pensando no próximo, estou sempre escrevendo, sempre escrevendo, sempre escrevendo. E estou sempre pensando no que vou escrever agora, no próximo. Sempre pensando (...). É aquela obsessão, aquela coisa de ter que escrever. Tu tá sempre tenso, sempre dá tensão”.

Marca, em sua fala, a quebra de um tabu cultural, da tensão entre o prazer e o dever: normalmente entendido como atividade intelectual, involuntariamente inspirada, o ato de escrever aparece em sua experiência como o processo tenso que realmente é. Reflete em seu depoimento a idéia de literatura como mídia, destinada a um público massivo, vinculada a um tipo de indústria (editorial) e suas conseqüentes exigências mercadológicas – quase redizendo Walter Benjamin, que acreditava que “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1994, p. 191). Numa era de reprodução seriada e incessante mesmo de atividades tidas como artísticas, Coimbra parece rejeitar a aura quase epifânica que cerca o escritor e vivencia um processo industrial de criação, direcionando sua produção à questão dos prazos e cobranças.

Esse raciocínio se repete, em seguida, quando destaca que apenas escreve em razão dos prazos de entrega: “na verdade é o seguinte, eu só escrevo com compromisso. Se eu não tiver aquela pressão para escrever, eu acabo não escrevendo. Assim, aquele negócio de sentar e fazer... não, tem encomenda, as editoras me encomendam o livro, eu vou lá e faço”. Explícita, assim, uma assimilação total da rotina em que se inscreve, respondendo como o jornalista que é, que trabalha para o leitor, e não por prazer pessoal. Incorpora o próprio anti-mito do escritor, ironizando a idéia do artista como um perturbado, que escreve quase por necessidade pessoal. Nesse sentido, declara: “eu quero que as pessoas leiam o que eu escrevo. Se não existisse nenhum leitor, eu não escreveria. Escrever só para mim, para desabafar? Tem gente que escreve sozinho, em casa, não mostra para ninguém, mas não é o meu estilo. Eu gosto de escrever para os outros lerem”.

O que se nota é uma assimilação explícita das crenças e normas do meio para o qual trabalha – o jornal *Zero Hora* ou, de forma mais abrangente, a empresa *RBS* –, e uma aceitação da rotina para a qual está submetido. Entendendo a ideologia como a tradução do mundo através das idéias, Edgar Morin argumenta que, quanto melhor um sistema ideológico estiver instalado em determinado grupo, menos ele será reconhecido e mais será repetido tanto na fala quanto nos atos de seus componentes que, de certa forma, tenderão a aceitar

com mais facilidade as informações coniventes com essa ideologia; pois, conforme afirma, “uma convicção bem arraigada destrói a informação que a desmente” (MORIN, 1986, p. 44). As crenças da empresa aparecem de modo implícito na idéia constante no discurso de David Coimbra de satisfazer o leitor para quem se dirige, de “tentar escrever uma história agradável, que um maior número de pessoas vai gostar”.

Marcando-se por oposição a alguns cronistas, declara que tenta “fazer diferente de um comentário. Tem muito colunista que é mais comentarista do cotidiano, e eu tento não ser comentarista, eu tento contar uma história”. Definindo a identidade de sua crônica pelo que ela não é, demarca seu trabalho como anti-moralista, sem interesses pedagógicos (sem um caráter de “conselho”, como seria o caso de outros cronistas), e independente do fato como notícia (ao não se declarar um comentarista do cotidiano). O que se nota no texto efetivo de Coimbra é, em alguns sentidos, a concretização do oposto. Embora diga não se importar com a história, mas com a “forma” de contá-la, o cronista acaba por determinar a existência de uma temática priorizada por sempre instigar a instância de recepção, entendida (por ele mesmo) como “sexo e sangue”.

Implicitamente, David Coimbra revela ter, com grande segurança, o conceito claro de sua crônica e de sua função dentro do sistema *Zero*

*Hora.* Seu papel é de quase um *trickster*<sup>3</sup>, um cronista escolhido para dissipar a seriedade da notícia “pura” do jornal; a função de sua crônica é de instaurar a desordem, o conflito com os valores morais e os costumes modernos, extravasado sempre através do humor. Possui um viés constante de confronto com as mulheres, com o politicamente incorreto, o qual ele mesmo constata: “às vezes eu escrevo um texto que eu acho que as mulheres vão se sentir provocadas com aquilo (...). Normalmente é só para brincar, para debochar, para tirar um sarro. E elas entendem, é uma coisa legal isso, sabe. Às vezes eu até coloco um ponto, ‘vou dar uma pegada aqui’, e elas dão risada, acham curioso”.

Observa-se esse caráter em duas crônicas selecionadas e apresentadas a seguir (grifos meus):

26/10/2003

## O KADÃO E O PASTEL

**A vida sem fritura não vale a pena ser vivida.** É dos meus ditados preferidos, **desculpem-me os comedores de granola.** Pensei nisso ao ver aquele pastel. Ainda sorrio, quando lembro dele. Era um pastel bem fornido, do tamanho de uma agenda, o ventre volumoso recheado de delicados nacos de ovo cozido e carne moída com critério. Mas o principal é que a massa fina vinha besuntada de óleo. Emocionei-me. Havia muito que não encontrava um exemplar daqueles. Os pastéis atuais parecem feitos a máquina de indústria. São secos, quase crocantes. E não têm ovo! Aquele pastel, não. Aquele pastel fora concebido por meio de cálido banho em muito, muito azeite. Era um pastel de verdade, uma vez que a gordura é toda a alma de um pastel.

Olhei para ele repousando ao lado de um irmãozinho no balcão do bar da redação. Pensei: esse pastel será meu. Todo meu.

Nesse momento, o Kadão, editor de foto da Zero, estacou ao meu lado. Também admirava o pastel, logo vi.

Estremeci. **Ali estava um homem que sabe apreciar os predicados de**

---

3 Termo que designa uma figura mitológica que se insere na narrativa popular, o *trickster* é originário da mitologia dos povos indígenas norte-americanos e pode ser entendido como os heróis “trapaceiros”, os pregadores de peça que povoam a literatura de várias culturas. A expressão designa “aquele que conhece o *trick*” (truque, estratégia em inglês). Pode ser exemplificado pela figura do corvo, na cultura indígena americana, ou do Exu, na cultura afro-brasileira do Candomblé. Para Renato Consorti, “sua característica mais importante é a astúcia – é através dela que ele age ora prejudicando os homens, indignando-os; ora beneficiando o coletivo em que sua figura se insere, despertando, portanto, admiração e sendo considerado um herói civilizador” (disponível em: <<http://www.furb.br/futb/comunicacao/trickster.php>>).

**um autêntico pastel, que não se intimida com um pouco de óleo nas artérias.** Os outros, em volta, esses não constituíam perigo algum - **reles comedores de salada verde, de sopas de envelope, de borrachudas barras de cereais.** O Kadão, de jeito algum. **O Kadão é um gordo.**

**Alguém aí vai se escandalizar:** mas como esse cara chama o outro de gordo desse jeito, em público? **Como se gordo fosse xingamento.** As pessoas estão assim, agora. **Você quer deixar uma mulher feliz? Minta:**

- Como você está magra...

O dia dela estará ganho. **Para as mulheres: magra = bonita.** Mas não é nada disso. Magra quer dizer, apenas, magra. Já uma pessoa gorda não é necessariamente feia. O Kadão, por exemplo, trata-se um gordo que, se deixar de ser gordo, perderá todo o charme. Talvez viesse a se transformar num daqueles magros tristes, eternamente revoltados com suas obrigações dietéticas. Mas felizmente o Kadão não corre tal risco. **Assume-se como gordo e quem o conhece tem o prazer de conhecer um gordo alinhado, elegante, inteligente, feliz.**

Era esse gordo que cobiçava o pastel, o meu pastel, no bar da redação. Havia motivos para temer, portanto. Mas, puxa, gosto do Kadão, ele é meu amigo, isso me fez hesitar. Valeria arriscar minha amizade com o Kadão por um pastel? Olhei para o Kadão. Olhei para o pastel. **Era um lindo e gorduroso e apetitoso pastel.** Suspirei. Teria de tomar uma atitude dura. Comecei:

- Lamento, Kadão, mas há momentos na vida em que...

Então, ele me interrompeu. Apontou para o pastel da direita. O irmãozinho.

- Fico com este. Tu com o outro. Feito?

As flores se abriram no canteiro do Arroio Dilúvio, o sol encontrou uma fenda no concreto armado do prédio e aqueceu meus ombros, os passarinhos cantaram nos fios de alta tensão da Avenida Ipiranga.

- Feito! - concordei, entusiasmado.

Daí, pedimos guaraná e passamos a comer nossos pastéis. O guisado caía, arteiro, pelas bordas, a massa estava tão molhada de óleo que se desmanchava, eu e o Kadão ríamos, felizes, enquanto nossos colegas ciosos de suas silhuetas torciam o nariz:

- Que nojo.

Comi tudo, foi tudo muito bem, **o único senão ficou para uma gota de azeite que manchou minha camisa azul clarinha de que gosto tanto,** sempre ganho um elogio quando visto aquela camisa azul clarinha, alguém aí sabe o que é bom para tirar mancha de óleo de pastel?

**Enfim, sabotar as dietas saudáveis pode ser algo realmente divertido.** As disciplinas rígidas, as regras, às vezes elas têm de ser quebradas.

Caso do Inter. Se o Inter tivesse sido um pouco mais leniente com o centroavante André, se esse jogador não fosse mandado embora, será que o time não estaria em outra colocação, bem lá em cima, na fresta aberta entre Santos e Cruzeiro? Creio que sim. **Mas essas cogitações e minha taxa de colesterol, bem, não adianta pensar em nada disso, a esta altura da vida e do campeonato.**

28/11/2003

## **ELAS PREFEREM OS CAFAJESTES**

A gaúcha aquela quer casar com o Maníaco do Parque. O cara está preso, condenado a 250 anos de cadeia e, pô, é o Maníaco do Parque, afinal de contas. Estuprou nove mulheres. Matou sete. E mesmo assim consegue namorada! Mais até: ela o chama de Chico.

- Eu sou a mulher do Chico - admitiu, orgulhosa, depois de ter pedido para fazer visita íntima ao Maníaco.

Visita íntima! Chico!

Claro, isso pode ser visto como uma boa notícia: se o Maníaco, que é o Maníaco, arranja mulher, imagina você, que é ajeitadinho e nem matou ninguém.

Mas não se trata disso. **O fato é o seguinte: as mulheres preferem os cafajestes.** E o Maníaco, puxa, existe grande probabilidade de ele ser encarado como cafajeste.

**O cafajeste desperta na mulher dois instintos básicos: o maternal e o da concorrência com as outras mulheres.** O maternal porque, para ela, o cafajeste é um moleque arteiro à espera da disciplina corretiva. O da concorrência porque o cafajeste, em tese, tem muitas mulheres. Logo, se uma delas o conquista, supera todas as outras.

**Caso o homem não seja cafajeste,** caso seja, digamos, um certinho, **a mulher o olha com desprezo.** Reclama:

- Ele está me sufocando!

Esse é o meu problema, confesso. **As mulheres se aproximam de mim achando que sou cafajeste.** Depois que passam um tempo comigo, percebem que não, que sou um sujeito decente, que lhes dou atenção, que repudio a traição. Então se decepcionam. Tento parecer cafajeste sempre, mas a correção, a dignidade, até mesmo a pureza que estão impregnadas em minh'alma, isso tudo é mais forte, acaba se manifestando. As mulheres, então, balançam a cabeça:

- Tsc tsc, e eu que achei que ele fosse canalha de verdade.

Triste.

Mas assim é o mundo, aprenda: **se você quer de fato conquistar uma mulher, asfixie a integridade que existe em você. Por mais difícil e repugnante**

**que pareça, disfarce: tente parecer um canalha.** É duro, sei, mas vale a pena. Talvez você um dia chegue a ser tão atraente para elas quanto o Maníaco do Parque.

Seu texto, portanto, fundamenta-se nesse antagonismo com valores culturalmente assimilados na sociedade: através de alegorias (conforme crônicas em anexo, o pastel como provocação ao politicamente correto; o Maníaco do Parque simbolizando traços condenáveis da personalidade das mulheres), constrói um texto que se legitima no reconhecimento – por parte dos leitores – do código cultural (como as referências tipicamente estaduais: o guisado, o Arroio Dilúvio, o Inter) a que se refere e no jogo estruturado em torno do mesmo.

Nota-se, com grande incidência, referências ao sistema *Zero Hora* de forma tangencial mas intimista, exemplificadas na crônica *O Kadão e o pastel* (o jornal sendo citado pela abreviação “Zero”, sugerindo um ambiente de trabalho aprazível, quase familiar, a ponto de o cronista poder se referir a ele por um apelido afável). Miquel Rodrigo Alsina, em um estudo sobre as vozes no relato jornalístico, percebe que a fonte mais citada em textos jornalísticos é outro meio de comunicação. Atribui essa constatação a uma tendência “a uma autolegitimação do sistema informativo como fonte principal na construção do discurso

jornalístico”<sup>4</sup> (ALSINA, 1989, p. 120). Repetindo tal lógica, a crônica autentica o jornal como construtor da realidade, embora guarde certa independência da imposição do fato (enquanto a segunda crônica refere-se a uma notícia veiculada no jornal, a primeira não se vincula a um fato específico; funciona como quase uma ode ao excesso como autêntico, um manifesto contra um valor social vigente).

Embora reporte referências pessoais constantemente (como alusões freqüentes ao bairro IAPI, onde foi criado), seu viés contestador exime-o da responsabilidade sobre as declarações particulares. Assim, não importa a existência concreta das situações retratadas – se o pastel gorduroso realmente existiu, ou se as mulheres se apaixonam por David Coimbra por considerá-lo “cafajeste” –; o relevante aqui é que os elementos escolhidos para o texto trabalhem para a construção do sentido (simbólico) pretendido, da obrigatória incitação ao politicamente incorreto e da contraposição com a moral culturalmente homologada.

De maneira circundante, o trabalho de David Coimbra sugere reflexões sobre a autonomia do signo, conforme entendida por Peirce. Enquanto produto concretizado, a crônica – pensada aqui como signo derivado de uma cadeia semiótica iniciada desde o tratamento do fato na notícia – prova-se independente da intenção do

4 Tradução pessoal do texto original em espanhol.

autor. Assim, gera potencialmente um interpretante em quem a lê, num processo semiótico que foge do controle do gerador do signo (nesse caso, o cronista) e pode seguir infinitamente; como lembra Lúcia Santaella, “o interpretante se situa entre uma classe potencialmente infinita de antecedentes e uma classe potencialmente infinita de conseqüentes e funciona como uma regra geral para a passagem de uma classe infinita a outra” (SANTAELLA, 1995, p. 117).

HENN (2002, p. 41) destaca como perspectiva fundamental para o funcionamento da semiose a premissa de que o signo sempre gera um novo signo – seu interpretante –, com potencialidade de criar novos signos infinitamente. Essa característica, refletida no processo da crônica, é lembrada pelo próprio Coimbra, quando fala: “às vezes eu escrevo um texto que eu acho que as mulheres vão se sentir provocadas com aquilo, vão se sentir irritadas, e elas gostam (...). Às vezes eu até coloco um ponto, ‘vou dar uma pegada aqui’, e elas dão risada, acham curioso”. Em suas palavras, mostra o quanto a instância de recepção é imprevisível, e que o processo de auto-geração da semiose escapa do domínio de seu criador. Os signos passam a existir a partir de sua inserção no mundo social. Nas palavras de Roland Barthes, “os signos que constituem a língua só existem na medida em que são reconhecidos, ou seja, na medida em que se repetem. O signo é seguidor, gregário;

em cada signo dorme um monstro, um estereótipo: só posso falar retomando o que a língua determina”<sup>5</sup> (BARTHES apud AMOSSY e PIERROT, 2001, p. 67).

Sendo essa semiose um processo evolutivo, com alta capacidade gerativa, de certa forma independente da vontade de seu gerador, origina-se assim a necessidade de delimitar possíveis tendências de interpretação ao texto produzido. A resolução desse processo situa-se na categoria sógnica a ser priorizada: como uma “chave”, os símbolos empregados operam como fator crucial para a apreensão da crônica. O elemento de terceiridade “é, em si mesmo, apenas uma mediação, um meio geral para o desenvolvimento de um interpretante (...). É no interpretante que reside sua razão de ser signo. Seu caráter está na sua generalidade e sua função é crescer nos interpretantes que gerará” (SANTAELLA, 1995, p. 172). Como operam por regra, por generalidade, é necessária a inserção (por parte dos receptores) no âmbito de existência dessas leis para poder compreendê-las.

Essa mediação irrecusável exercida pelo interpretante, na experiência de David Coimbra, depende de um conhecimento anterior do objeto (os valores culturais da sociedade retratada), que funciona como um código obrigatório para o entendimento do texto – é preciso reconhecer tanto as referências explícitas (nos efeitos morais

5 Tradução pessoal da versão em espanhol.

desempenhados por alegorias: o pastel significando um fenômeno social muito mais amplo; o maníaco denotando aspectos profundos da personalidade feminina) quanto implícitas (a linguagem com fortes elementos gaúchos; a seriedade simulada por Coimbra, tomando para si um papel de defensor do machismo, quase um anti-herói). Sem o conhecimento do código cultural em que essa crônica se insere – é provável que, para um estrangeiro, ou mesmo para um turista extra-estadual, tais relatos não façam grande sentido –, sem essa noção do “truque” articulado por ele a todo instante, não haveria razão para que se cedesse esse espaço (na terceira página de *Zero Hora*, uma das extensões graficamente mais importantes do jornal) para seus textos.

Sem o extremo cuidado do cronista para tornar explícito o deboche em sua fala, os entendimentos (interpretantes) não obedeceriam a certas tendências e a “mulherada” não extravasaria essa tensão pelo riso, mas pela rejeição. O reconhecimento da sátira por parte do público, assim como a inserção clara de David Coimbra na ideologia de *Zero Hora*, assumindo para si tanto a função que lhe é concedida quanto as rotinas produtivas que se vê incitado a manter e a naturalizar, garantem a permanência do subsistema de sua crônica no jornal ao qual se vincula e, de forma mais ampla, no complexo suprasistema concretizado na experiência do jornalismo.

REFERÊNCIAS

- ALSINA, M. R. **La construcción de la noticia**. Buenos Aires: Paidós Editora, 1989.
- AMOSSY, R.; PIERROT, A.H. **Esteretipos y clichés**. Trad. Lelia Gándara. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COIMBRA, D. **Crônica da selvageria ocidental**. Porto Alegre: ZH Publicações, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Elas preferem os cafajestes**. Disponível em: <<http://www.zerohora.com.br>>. Acesso em 28/11/03.
- \_\_\_\_\_. **O Kadão e o pastel**. Disponível em: <<http://www.zerohora.com.br>>. Acesso em 26/10/03.
- HENN, R. **Os fluxos da notícia**. São Leopoldo: Unisinos, 2002.
- LIMA, E. P. **Páginas ampliadas**. Campinas: Unicamp, 1995.
- MARTINI, S. **Periodismo, noticia y noticiabilidad**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.
- MORIN, E. **Para sair do século XX**. Trad. Vera Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SÁ, J. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração**. São Paulo: Ática, 1995.
- SHAPIRO, M. **Aspects of a neo-peircean linguistics: language history as linguistic theory**. Disponível em: <<http://www.univ-perp.fr/csp2001/shapiro.htm>>. Acesso em 05/12/03.